

Atalaya. Actuar desde el arte



## Fundación Espigas

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, fueron creados en 1993, con el fin de hacer un aporte a la profesionalización del medio artístico en nuestro país. A raíz del crecimiento de su acervo documental, hoy consistente en más de 150.000 ítems entre libros, catálogos de museos, galerías y remates, diarios y revistas, epistolarios y una fototeca de más de 30.000 imágenes, inició su proyecto editorial, en el año 2000 y a través del Fondo Nacional de las Artes, con la publicación de "Witcomb - Memorias de una Galería de Arte, 1896 -1971", con el fondo documental de esa galería propiedad de Fundación Espigas.

A partir de 2003, en que se celebró su décimo aniversario, Fundación Espigas decidió ampliar su espectro editorial en base a investigaciones propias relativas a su Centro de Documentación y también a aquellos textos clave en la historia del Arte Argentino producidos por sus historiadores, críticos y artistas.



# FUNDACIÓN ESPIGAS

## Consejo de Administración

Presidente  
*Mauro Herlitzka*

Vicepresidente  
*Luis F. Benedit*

Secretario  
*Alejandro Gorodisch*

Prosecretario  
*Adriana Rosenberg*

Tesorero  
*Carlos Braun*

Vocales  
*Teresa A. L. de Bulgheroni*  
*Claudia Caraballo de Quentin*  
*Salvador Carbó*  
*Eduardo Grüneisen*

Vocal emmeritus  
*Marcelo E. Pacheco*

## Gestión Institucional

Coordinación General  
*Marina Baron Supervielle*

Bibliotecóloga  
*Analia Trouve*

Asistencia  
*Adriana Donini*

## FUNDACIÓN ESPIGAS

Av. Santa Fe 1769 1er piso  
C1060ABD Buenos Aires – Argentina  
Tel.: (54 11) 4815-7606 Fax: (54 11) 4815-5648  
e-mail: arte@espigas.org.ar  
www.espigas.org.ar

Atalaya  
**Actuar desde el arte**  
El Archivo Atalaya

## **Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya**

Introducción, investigación, selección y organización

*Patricia M. Artundo*

Coordinación ejecutiva

*Marina Baron Supervielle*

Asistencia de investigación y producción

*Candelaria Artundo*

Digitalización de imágenes

*Enrique Llambías*

Diseño gráfico

*Estudio Marius Riveiro Villar*

Preimpresión e impresión

*Artes Gráficas Ronor*

# Atalaya

## Actuar desde el arte

### El Archivo Atalaya

**Patricia M. Artundo**

Introducción, investigación, selección y organización

FUNDACIÓN  **ESPIGAS**

Buenos Aires  
2004





# Índice

- 9 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas  
*Presentación*
- 11 Patricia M. Artundo  
*Agradecimientos*
- 15 Patricia M. Artundo  
*El crítico de arte y su universo histórico discursivo (preguntas a un archivo documental)*

## El archivo Atalaya

- 49 *El ejercicio de la crítica de arte*
- 193 *La labor periodística*
- 231 *La literatura como forma de redención*
- 269 *La actividad reflexiva*
- 327 *Los dietarios*
- 349 *Correspondencia*

## Anexo

- 381 *Atalaya en Ideas y figuras y en La Protesta*
- 393 *Prólogos para catálogos*
- 395 *Correspondencia Atalaya - Pettoruti*
- 402 *Testimonios*
- 411 Candelaria Artundo  
*Atalaya. Cronología biográfica y crítica*
- 421 Índice onomástico



Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina fueron creados en 1993 con el objeto de contribuir a la profesionalización de nuestro medio artístico.

El acervo documental del Centro de Documentación, relacionado con el arte argentino y latinoamericano y el arte internacional en nuestro país, a la fecha constituye uno de los más importantes de América Latina. Sus archivos permanentemente se incrementan, clasifican y ordenan para que especialistas y público en general puedan acceder a ellos.

A su vez se han encarado diversos trabajos de investigación sobre algunos de nuestros archivos, ubicando su contenido en otro contexto, logrando así una lectura que otorgue un nuevo enfoque sobre aspectos no abordados por la investigación en nuestro medio.

Un caso paradigmático, ha sido el trabajo de relevamiento y estudio del archivo del crítico Alfredo Chiabra Acosta, un ejemplo de vida corta e intensa. Su seudónimo, *Atalaya*, ya indica en la elección su propuesta personal.

Hace setenta y dos años de su fallecimiento y setenta de la edición realizada por Manuel Gleizer, de la compilación de sus escritos en 1920-1930. *Críticas de Arte Argentino* donde volcó sus opiniones ya conocidas.

La publicación que aquí presentamos permite dar a conocer un enfoque audaz y renovado de quien se propusiera tomar una posición inquisidora, divisadora, una posición de *Atalaya*, del arte argentino.

Destacamos la labor realizada por la Dra. Patricia M. Artundo y sus colaboradores por el intenso trabajo de clasificación, selección e investigación realizado durante tres años consecutivos.

Vaya nuestro especial agradecimiento a Don Albino Fernández quien supo custodiar para la posteridad este invaluable archivo y que a su vez facilitó todos los elementos para hacerlo accesible y pueda ser consultado en nuestra Fundación.

Testimoniamos nuestro agradecimiento al Fondo Nacional de las Artes y a Sotheby's, que sin su apoyo económico este trabajo no hubiera sido posible, y a todos aquellos que nos aportaron datos y documentos ampliando, con su generosidad, el trabajo de investigación.

Queda ahora en manos del lector apreciar por sí mismo la trayectoria de este notable crítico y su aporte a la cultura de nuestro país.

**Fundación Espigas**  
**Mauro Herlitzka**  
Presidente del Consejo de Administración  
Marzo de 2004



## **Agradecimientos**

Aunque *Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya* es el resultado de una investigación personal, ni ésta ni el libro en sí podrían haberse concretado de no haber mediado el apoyo de instituciones públicas y privadas, de amigos y de todo aquél que respondió a mis pedidos y preguntas. El Fondo Nacional de las Artes me otorgó en el año 2000 una beca de investigación que me permitió dedicar parte de mi tiempo al estudio de la obra crítica de Atalaya. En ese momento Marcelo Pacheco fue quien me puso sobre la pista que me llevó localizar su archivo, propiedad de Albino Fernández. Albino no solo tuvo la gentileza sino también la confianza necesaria para prestarme los documentos que componen el Archivo, lo que me permitió trabajar con una comodidad desacostumbrada y aceleró tiempos y resultados.

Sin embargo, la historia de *Actuar desde el arte* se remonta a muchos años atrás cuando junto a Marcelo Pacheco iniciamos un trabajo sobre Atalaya que aunque por distintas razones no pudimos continuar permaneció siempre como una deuda pendiente. Fue también Pacheco quien desde su posición de Director Ejecutivo de Fundación Espigas presentó ante el FNA el proyecto que conduciría, una vez otorgado el subsidio, a la producción de este libro, punto en el que se sumó el aporte generoso de Sotheby's que permitió su impresión. A partir de entonces conté con el renovado apoyo de Fundación Espigas en las figuras del Presidente del Consejo de Administración, Mauro Herliztka, y Marina Baron Supervielle, Coordinadora General.

Por otra parte, a lo largo de estos años varias instituciones me brindaron su ayuda de distinta manera: Biblioteca Nacional, Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense, Fundación Forner-Bigatti, Fundación Pettoruti, Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, Círculo de Bellas Artes de Montevideo. A ellas se sumó un grupo de personas que me auxilió en distintas etapas del trabajo: Víctor Aizenman, Omar Corrado, Roberto Cataldo, Adriana van Deurs, Estela González, Fernando Goñi Rinaldini, Camila Juárez, Amalia Lacroze de Fortabat, Cecilia Lebrero, Javier Mariátegui, Santiago Oyarzábal, Jaime Vozza, Guillermo Whitelow, Chichita Zeno Montserrat. Candelaria Artundo, asistente de investigación y de producción para *Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*, supo sumar su empeño a un esfuerzo común. A unos y otros, mi agradecimiento más sincero.

**Patricia M. Artundo**



★ ☆ ★ ☆ ★ ☆ ★ ☆ ★

# Atalaya, en Nuestro Medio, Fué un Crítico de Excepción

UNA humildad verdadera, resultante de la convicción filosófica de la vanidad irremediable de las exterioridades, determinó la negligencia con que Atalaya desprecocupaba su indumentaria y su estilo. Nada más lejos de la pompa, de la vanilocuencia pretenciosa, del engolamiento estilístico, que la prosa desnuda, descarnada, de este franciscano sereno, administrador de una rara erudición adquirida con paciencia de benedictino. El gran público tenía poca o ninguna noticia de su nombre. No hizo el nada para difundirlo. Al brillo de los tirajes cuantiosos de los grandes diarios, desde cuyas columnas millonarias pontifican la incompetencia y la sensiblería tardía, prefirió las hojas sin difusión de los periódicos de vanguardia, las desdichadas hojas revolucionarias, en cuyas páginas de formato reducido anima las palabras el latido de los fervores desinteresados, la vocación heroica y exclusiva de las formas y de las ideas.

Sabía Atalaya que las palabras de justicia y de riesgo, la desnudez de la verdad, no tienen cobijo en la casa de los mercaderes, donde rigen la orientación de las opiniones el alza y la baja de la cotización de valores. Por eso sus originales, escritos en el amarillento papel grosero de las reducciones, sólo llegaron en demanda de publicidad a los periódicos de los jóvenes y de los trabajadores revolucionarios, a los periódicos exaltados por la semántica instantánea de los que no comprenden.

No temía Atalaya nada de lo que se necesita para ser el gran crítico de un gran diario. Sabía demasiado, su independencia de criterio era peligrosa y su instinto crítico, su segura sensibilidad, sólo cometer la imprudencia de adelantarse en varios años en el descubrimiento de los valores artísticos.

Su vida silenciosa y serena cumplió la parábola de su destino bajo los signos favorables de la pobreza, la paciencia, la fe y la amistad.

Se equivocaría el que pensase que el silencio y la pobreza de su vida le significaron desventura. Nada más indigno de su decoro espiritual. Turvo, como todos los hombres, su lote de dolor. Pero sus dolores fueron recatados dolores afectivos. La vida no podía hacer otros daños a quien daba sus amores a cosas sobre las cuales el tiempo resbala sin lograr marchitarlas.

Atalaya era de los que creían. Por eso estaba tan cerca de los jóvenes. Pocos han tenido como él entusiasmo de tan tranquila e inapagable llama. Sus días y sus noches fueron para el estudio. Ante las obras y sobre los libros nadie vio desfilar frente a sus ojos con igual unción maravillada las penumbras del arte.

¿Qué importaba, en último caso, su pobreza, su anonimato para los grandes públicos, la puerta cerrada de los megafones del periodismo, si a su alrededor se aprueba, conmovedora ahora que se la contempla en cierta perspectiva, la amistad inflexible de su vida, ese tesoro de las humildades que es una amistad verdadera?

Desagorhada y desahogado, tosto y timbante en la aspiración serena, humilde en su aspecto de pobre periodista proletario, poco considerado, bajo una apariencia más paradójica, parecida casual de



ATALAYA, retrato de R. Gómez Carrón

delicada, una sensibilidad más exigente y despierta, igual ternura, inocencia más limpia y un pensamiento más generoso y lírico.

CORDOFA ITURBURI.

**Cayetano Córdova Iturburu.**

“Atalaya, en nuestro medio, fue un crítico de excepción”. *Crítica*.

Buenos Aires, 6 de septiembre de 1932.



## El crítico de arte y su universo histórico discursivo (preguntas a un archivo documental)

Patricia M. Artundo

*La gente divide el vicio y la virtud, como si fueran dos cosas, completamente distintas y opuestas una de otra. Y no es así. No existe una virtud que sea de alguna utilidad, que no posea una pequeña aleación de vicio, y difícilmente existe vicio, que no tenga su parcela de virtud. Virtud y vicio, es como la vida y la muerte, o como la materia y el espíritu: no pueden existir, si no son valorizadas por sus partes contrarias. La vida más absoluta contiene gérmenes de muerte, y un cadáver, por muchos conceptos abriga una multitud de vidas.*

Atalaya

### I. Tiempo de reverberación

Todo archivo documental comporta en sí mismo un valor patrimonial y un valor simbólico, dos instancias que en el caso del Archivo Atalaya se acrecientan. Solo a partir de él es posible alcanzar un conocimiento más preciso de una de las figuras más emblemáticas y significativas del campo cultural argentino del primer tercio del siglo XX: Atalaya (Alfredo Chiabra, El Callao, Perú 1889 – Buenos Aires, 1932), periodista, escritor y crítico de arte de nacionalidad peruana que desarrolló su actividad en nuestro país entre los años 1911 y 1932.

Ligado a los grupos anarquistas desde su juventud y en particular a los de *La Protesta*, sin embargo, su postura libertaria estuvo lejos de plegarse a un *a priori* pragmático; esta actitud lo condujo inexorablemente a alejarse del movimiento, a revisar sus fundamentos y a establecer nuevas alianzas fuera del estrecho círculo libertario.

Si esta es una de las particularidades que hacen a su obra crítica y que uno debe tener presente al aproximarse a ella, en su caso, resulta difícil considerar su producción desde un punto de vista exclusivamente textual. Esto es, proponer un acercamiento que prescinda de su vida tal como esta se nos revela a partir de los distintos documentos que conforman su archivo. En este sentido, son las palabras de Henrik Ibsen, recogidas por el mismo Atalaya (At.), las que nos pueden dar una clave de lectura:

[Él] nos advierte que hasta el día en que su vida no acordó con sus ideas, no pudo crear la obra que su cerebro soñara. Su esfuerzo más grande, confiesa, no fue el de construir sus dramas y sí el de torcer, derrumbar y modelar su vida para que, anticipándose como causa de arte, se desarrollase según el latir de su pensamiento. Creó innumerables héroes, porque él fue uno de esos héroes. Y es que el arte, simple epifonema, suma, síntesis, no es más que un fruto maravilloso que supone el árbol: el hombre.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Henrik Ibsen. *Apud*: [Atalaya]. "De todo corazón" [1920]. Recogido en *1920-1932. Críticas de arte argentino*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1934, [p. 9].

La relevancia de Atalaya queda puesta de manifiesto, cuando se toma conciencia de que a setenta años transcurridos desde la publicación de *1920-1932. Críticas de arte argentino* (M. Gleizer Editor, 1934), este se constituye en uno de los libros más citados hasta el presente. Desde los textos publicados en revistas como *Latitud* (1945) a trabajos como *Aproximación al arte de los años veinte en la Argentina* de Noemí A. Gil y Jorge M. Bedoya (1972), o “La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte” y “Las vanguardias plásticas en la década del veinte”, ambas antologías documentales organizadas por Marcelo E. Pacheco y Ana María Telesca en 1988, al reciente *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000* (2003) de Rafael Cippolini, el libro de Atalaya ha actuado como una cita ineludible a la hora de ocuparse del arte argentino.

Actualidad de su pensamiento que se hace evidente cuando se consideran las otras recopilaciones de críticas de arte conocidas desde la segunda década del siglo: *Ideas sobre arte* de Alejandro Christophersen (1920), *Críticas extemporáneas* de Julio Rinaldini, *Críticas. Pintura y escultura* de Eduardo Eiriz Maglione (1927) y, por último, *Sentido social del arte* (1936) de Guillermo Facio Hebequer.<sup>2</sup>

Para quienes estuvieron detrás de la publicación de las *Críticas de arte argentino* –Carlos Giambiagi, Luis Falcini, Ramón Gómez Cornet, Emilio Pettoruti, Cayetano Córdova Iturburu, seguramente Álvaro Yunque y Juan Carlos Paz, los amigos más próximos a At. en los últimos años de su vida– su obra crítica poseía un alto valor simbólico. Atalaya constituía para ellos una voz de autoridad: él había asumido para sí el “rol” de crítico de arte y había sido el encargado de dar a conocer, explicar, sostener y defender la obra de sus amigos, además de los mencionados: Nicolás Lamanna, Walter de Navazio, Valentín Thibon de Libian, Ramón Silva, Antonio Sibellino y Juan A. Ballester Peña. Y había sido también él quien con la mayor fuerza se había ocupado sistemáticamente de denunciar los vicios que aquejaban a artistas e instituciones oficiales, a la crítica de arte y al “sistema” de promoción –premios, becas, etc.– y difusión del arte argentino. La polémica y la lucha activa habían estado en la base de todos sus escritos.

Si otro de los objetivos que habían guiado la publicación de las *Críticas* había sido el de reunir fondos para Marcia, la pequeña hija de Atalaya, en el esfuerzo por difundir sus escritos lo que buscaban era, precisamente, romper con aquello que percibían como norma: “el olvido y el desconocimiento voluntario de los que han aportado algunas luces”.<sup>3</sup> El grupo editor, deseaba además cumplir con uno de sus anhelos, la publicación de un libro sobre arte argentino, idea que había sido formulada por primera vez en 1917 –durante su permanencia en Londres– y que aunque nunca había abandonado, había vuelto a trabajar sobre ella a fines de la década del veinte.

<sup>2</sup> *Sentido social del arte* (Buenos Aires, La Vanguardia, 1936) es un libro también póstumo publicado como homenaje a Facio Hebequer. Resulta interesante confrontarlo con las *Críticas de arte argentino* de Atalaya, en tanto sus organizadores pretendieron también dar la posibilidad que su pensamiento quedase registrado de una manera más segura que aquella que podía encontrar en las páginas de diarios y revistas. Sobre Facio Hebequer como crítico de arte, cf. de Miguel A. Muñoz, “Guillermo Facio Hebequer. Críticas y propuestas de un pintor anarquista”. En: *Articulación del discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica*. II Jornadas de Teoría e Historia del Arte. Centro Argentino de Investigadores de Arte. Buenos Aires. CAIA-Editorial Contrapunto, 1990, p. 131-142.

<sup>3</sup> Luis Falcini. Carta a Domingo Bazurro. Presidente del Círculo de Bellas Artes de Montevideo, datada “Buenos Aires, junio 26 de 1934”. Montevideo. Archivo Círculo de Bellas Artes. Copia depositada en Fundación Espigas.

Si esto explica el contenido del libro –limitado a arte argentino– la selección realizada, según lo indica el título *1920-1932* –es decir desde su actividad en *Acción de Arte* (1920-1922), pasando por el *Suplemento semanal* de *La Protesta* (1922-1926) y *La Campana de Palo* en sus dos épocas (1925 y 1926-27), a *Alfar* de Montevideo (1929-1932), *Polémica* (1931) y algunos inéditos<sup>4</sup>– señala el período de una actividad consistente como crítico de arte. Aunque Atalaya se había iniciado hacia 1911 en su labor como periodista en la ciudad de Rosario –donde editó además su primer revista, *Bohemia* (1913-1914)– esos habían sido años en que si bien la reflexión sobre arte no había dejado de estar presente, ella había compartido su espacio con su labor literaria. Al mismo tiempo, viajes como el realizado a Paraguay durante 1915 y luego su permanencia en Londres desde fines de 1916 hasta mediados de 1918, lo habían alejado del ejercicio específico de la crítica de arte. Solo a su regreso y con la aparición de *Acción de Arte* se iniciaría un período de intensa actividad a pesar de los inconvenientes personales y profesionales por los que atravesó.<sup>5</sup>

Pero la selección operada a los efectos del libro no solo dejó fuera esa labor periodística inicial, sino también el amplio espectro de sus intereses en materia de arte. Aunque Atalaya fue la voz de un grupo, su actividad discursiva estuvo lejos de limitarse al arte argentino; ella abarcó tanto aquellas notas referidas a la presencia de artistas extranjeros en nuestro país y la situación del mercado de arte, como un conjunto importante de escritos –extensas notas a veces y otras simples crónicas– sobre la pintura italiana, francesa y americana.

Y lo que no es menos importante, este grupo editor, si no silenció abiertamente ciertas problemáticas que hacían a la dinámica misma del campo cultural buscó, por lo menos, reducir su virulencia: el distanciamiento de At. de Ballester Peña (su compañero en *La Protesta* y en *La Campana*), ganado a las filas del catolicismo y participe de revistas como *Baluartes* y *Número*, en las que nacionalismo y catolicismo marchaban juntos. O también el nuevo frente creado a Alfredo Guttero por Atalaya, esta vez en asociación con Pettoruti. Por un lado, era difícil dejar entrever una fractura entre los integrantes del grupo anarquista inicial. Por otro, el mismo Giambiagi, Sibellino, Falcini, Gómez Cornet y Ballester Peña, habían participado en algunas de las ediciones del *Nuevo Salón* entre 1929 y 1931 y expuesto en la Sección de Arte Plástico de la Asociación Wagneriana durante 1930 y en la exposición presentada en Montevideo, llamada *Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos*, todas organizadas por Guttero.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Estas fueron las fuentes declaradas por el grupo editor de las *Críticas*, en una nota final; sin embargo, en los últimos años, At. también publicó en *La Gaceta del Sur* (1928), *Camuati* (1929) y *El Argentino* de La Plata (1931-1932).

<sup>5</sup> Al respecto, véase en este volumen “Atalaya. Cronología biográfica y crítica”, preparada por Candelaria Artundo.

<sup>6</sup> Aunque en las *Críticas* apareció una nota bastante dura sobre Guttero, conocida en 1930 y que recogemos en este volumen, también se incluyó otra anterior de 1926, en la que At. expresaba su manifiesto interés por el pintor-decorador. Asimismo, en el caso de Ballester Peña, también el libro publicó una nota bastante negativa sobre él aunque bastante más suave que “La histeria en el arte (retrato moral de un artista)” del mismo año, que hasta donde sabemos permaneció inédita y nosotros recogemos en este volumen. Sobre el rol de Guttero a fines de los años 20, cf. nuestro “Alfredo Guttero en Buenos Aires: 1927-1932”. En: *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas: Arte Argentino del Siglo XX*. Buenos Aires, Fundación para la investigación del arte argentino. 1997, p. 9-69.

Los aspectos mencionados hasta aquí explican de alguna manera la organización del libro y su contenido, pero también el libro en sí mismo sirve para comprender el Archivo Atalaya, qué es lo que está presente en él y qué es lo que falta. En este punto es importante destacar que inclusive antes de su fallecimiento, y ante las condiciones precarias de su existencia –pobreza y enfermedad crónicas, sucesivas mudanzas de pensión en pensión– Atalaya debe haberse ido desprendiendo de mucho material. La organización de algunos álbumes con recortes con su producción periodística, literaria y de crítica de arte, le permitió concentrar y reducir al máximo el volumen de revistas y diarios con qué cargar, aunque con la consecuente pérdida del contexto de publicación<sup>7</sup> para ellos.

A esto debemos sumar el hecho de que la gran mayoría de los artículos reunidos en su *Críticas* también están ausentes, repitiéndose así una circunstancia bastante común en la historia de autores, editores e imprenteros: es probable que estos se hayan perdido luego de ser entregados a Manuel Gleizer para su impresión. Lo mismo debe haber sucedido con las cartas que le enviara Giambiagi, que fueron recogidas ya a comienzos de los años 70 en *Reflexiones de un pintor*.<sup>8</sup>

Sabemos, en principio, que luego de su fallecimiento fue Gómez Cornet quien preservó sus papeles, remitiéndolos en 1933 a Giambiagi, para que él los conservara, reservándose en su poder los textos publicados en *Alfar* que también están ausentes en el Archivo.<sup>9</sup> Fue precisamente “Giamba”, el amigo más cercano y más próximo a Atalaya en sus ideales libertarios, quien tuvo a su cargo la selección de textos y su organización para la recopilación conocida en mayo del año siguiente, independientemente que ella haya sido discutida con el “grupo editor”.<sup>10</sup>

## II. El escritor y el periodista

Aunque resulta obvio decirlo, *Críticas de arte argentino* constituye la expresión de una mínima parte, aunque significativa, del Archivo Atalaya, no solo por lo que hemos apuntado, sino por el volumen mismo de su producción. En su archivo se pueden identificar –además de diarios personales, correspondencia y manuscritos de trabajo– dos núcleos que se revelan imprescindibles a la hora de obtener una imagen más completa e integral de Atalaya.

En primer término, existe un número elevado de textos que responden a su actividad como escritor: cuentos en su mayoría, pero también piezas teatrales y novelas. Tanto la canti-

<sup>7</sup> Para el concepto de “contexto de publicación”, seguimos a Annick Louis quien lo define como el conjunto de instancias que van desde los elementos que rodean, en la misma página, al texto publicado, los otros textos incluidos en el mismo número, la publicación en su totalidad, definida a partir de sus características específicas. La misma autora suma al contexto de publicación otras dos instancias: el contexto de producción y el de lectura. Cf. *Jorge L. Borges: Œuvre et manœuvres*. Paris. L'Harmattan, 1997, p. 7-34.

<sup>8</sup> Carlos Giambiagi. *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires, Ediciones Stilcograf, 1972, p. 201-237.

<sup>9</sup> V. en este volumen, en el capítulo “Epistolario”, la carta remitida por Gómez Cornet a Giambiagi. También cf. de este último artista el ya citado *Reflexiones de un pintor*, carta datada “Marzo/33”, p. 290.

<sup>10</sup> Según lo informaba Falcini a Bazzurro, M. Gleizer había valuado en \$ 1.300 la edición y el grupo había aportado \$ 750, recibiendo 300 ejemplares, con el compromiso de no venderlos en Buenos Aires. De los números indicados deducimos el tiraje final como de 600 ejemplares. Cf. Luis Falcini. Carta a Domingo Bazzurro, datada “Buenos Aires, 27 de Mayo de 1934”. Montevideo. Archivo Circulo de Bellas Artes. Copia depositada en Fundación Espigas.

dad como lo extendido en el tiempo que se prolongó esa labor –desde comienzos de los años 10 hasta su fallecimiento– hacen pensar que más que ser una simple actividad paralela a la de la crítica de arte, la escritura constituyó una parte importante en su vida.

A despecho de esto, fueron pocos los cuentos que llegaron a ser publicados –básicamente en *Ideas y Figuras*, *Bohemia*, *Claridad* y en *La Protesta*, mientras que su obra dramática es prácticamente desconocida. En *La Campana de Palo* estuvo ausente como escritor, aunque allí fue quien se ocupó, tal vez con la participación de Giambiagi, de la sección “Cuentos exóticos”, dando a conocer autores inéditos en nuestro medio como Nejdjet, Jordan Lawrence Mott, E. William Hornung, Karl A. Tavastsjerna o Raanam Hanoum. Mientras que los escritores de izquierda –Eliás Castelnuovo, Roberto Mariani, Leónidas Barletta o Álvaro Yunque– vieron la publicación casi inmediata de sus obras literarias, Atalaya permaneció en gran medida inédito. Ausente también de esa recopilación realizada por José Miranda Klix –*Muestra de narradores jóvenes (1921-1928)* (Claridad, 1929)– inspirada en la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927), compilada por Pedro J. Vignale y César Tiempo, y que pretendió dar el panorama de actualidad de la nueva generación de escritores, sumando a los ya mencionados los nombres de Roberto Arlt, Armando Cascella, Samuel Eichelbaum, Ilka Krupkin, entre otros más.

¿Para qué puede servirnos hoy conocer su obra narrativa y dramática o inclusive sus ideas sobre este punto? Las respuestas son varias y no dejan de ser relevantes a la hora de comprender su inserción en el campo cultural, particularmente tal como este se mostraba conformado durante los años 20. Y es importante también para comprender ciertos aspectos de su actividad como crítico de arte, en el ejercicio de la escritura misma.

En primer lugar, Atalaya se revela desde sus primeros cuentos como un escritor autodidacta que en la práctica de la escritura se va formando a sí mismo y esto sucede de manera paralela a su labor como periodista. Con una vida “accidentada” desde su niñez, la educación formal dada por la institución escolar no parece haber sido posible. En consecuencia, ante la ausencia de esa formación que en todo caso lo habría provisto de un instrumento básico –aprendizaje de escritura y redacción, lecturas iniciales– él se construye a sí mismo como escritor y lo hace a partir de lecturas marcadas por el eclecticismo. Es este ejercicio el que lo lleva a la necesidad de poseer un diccionario propio –entendiéndolo a este tanto como *objeto de consulta*, pero también como punto de partida para recrear su propia “enciclopedia”. Hecho que se traduce claramente en sus cuentos. Pero, además, el optar desde un principio por una literatura social, el entender a la “literatura como pedagogía”,<sup>11</sup> el asumir fundamentalmente que la literatura en la sociedad debe cumplir un rol, una misión que permita a los desposeídos y a los oprimidos el educarse a través de ella es la que determina sus elecciones en materia literaria. Él estaba plenamente convencido de que:

Para propagar ideas y lanzar doctrinas morales con el fin de develar y suplantar las caducas, no existe otra tribuna más rápida y efectiva, que el escenario teatral. En

<sup>11</sup> Tomamos esta expresión del artículo de Graciela Montaldo: “La literatura como pedagogía, el escritor como modelo”, dedicado a *Los Pensadores* de la Cooperativa Editorial Claridad. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 445, julio de 1987, p. 41-64.

nuestros medios revolucionarios, especialmente el anárquico, nunca se hizo un uso adecuado de ello. Sin embargo, la música, el teatro, la literatura y las artes plásticas y gráficas, son excelentes vehículos a fin de expandir nuestras ideas, envueltas en formas placenteras y vestidas primorosamente con las variadas emociones de la sensibilidad humana. Hasta ahora, el método empleado para difundir nuestros credos, ha sido rudimentario. No nos hemos valido de todos los recursos que nos pone en las manos el vasto repertorio de dramaturgos y escritores, que sin ser abiertamente tendenciosos, bregan para elevar nuestra especie a los planos de una vida superior. A nosotros que nos desagrada profundamente imponer nuestros postulados morales, y aborrecemos los dogmas de cualquier teoría, deberíamos apelar a todos los sentidos de simpatizantes y presuntos neófitos, a quienes quisiéramos convertir por la persuasión y el amor. Nosotros que anhelamos hacer florecer la espontaneidad de los sentimientos para que broten en una conciencia clara y luminosa que ama el bien mismo, las cuatro artes, y en particular el teatro, así como la palabra escrita y orada, son métodos eficacísimos para acrecentar el número de adherentes voluntarios.<sup>12</sup>

Esta postura explica además otra actividad paralela de Atalaya: la de la traducción, pero no solo de textos literarios y artísticos, sino de variado carácter; es a través de ellos que se posibilita a aquellos que no tienen recursos la alternativa de acceder a la obra de un gran número de autores. Por otra parte, si esto también explica el contenido de sus cuentos –el autoritarismo, la miseria, la sociedad que corrompe– y sus protagonistas –la prostituta, el pobre, el niño sometido a la estupidez de los adultos– también sirve para explicar el lenguaje empleado: un lenguaje que se esmera en ser cuidado y educado y en el que la libertad en el empleo de la palabra aparece restringido. Al contrario de lo que ocurre con sus notas y artículos sobre arte, en los que At. se libera de cualquier tipo de atadura y eso lo lleva a distenderse y, lo que es más, a trabajar libremente con la lengua aplicando una gran cantidad de neologismos. Se trata de un nuevo diccionario propio y personal que está muy lejos de aquel que marca la academia, y que resulta más apropiado al ritmo de la escritura periodística que ha de distinguir gran parte de su trabajo. Pero lo que no es menos importante, es que él tenía plena conciencia de esto. En un suelto publicado en *Acción de Arte* se afirmaba:

Los que colaboran en este periódico, no presumen escribir conforme a los novísimos dictados de la academia. Somos artistas plásticos, que queremos expresar ideas con la sola intención de que puedan resultar útiles.

Si nuestra intención de ser llanamente comprensivos, se alcanza, daremos por satisfechos todos los esfuerzos que nos cuesta manejar la pluma, esa pluma tan bastardeada por muchos correctos escritores.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Atalaya. "Un teatro futuro y el de ellos". *La Protesta. Suplemento semanal*. Buenos Aires, lunes 1° de abril de 1925, p. 9-10. Recogido en este volumen.

<sup>13</sup> [Nota de la Redacción]. "A nuestros lectores". *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, julio de 1920, [p. 3].

Por otra parte, Atalaya vivió una suerte de contradicción entre aquello que le interesaba frente aquello que podía o debía hacer dada su opción por el anarquismo. En sus palabras:

Yo como Giambiagi, que disentía con el impresionismo, fui de la escuela realista y racionalista a pesar mío. Siento mejor la novela fantástica y hasta simbólica que la novela realista de una apariencia puramente física. Soy un pésimo observador y aún más pésimo memorista. Mis reflexiones se alimentan de subjetivismo que extraigo de [mi] mismo, con una absoluta prescindencia de la realidad cotidiana.

Sin embargo, tan encallecido estoy de un realismo chiquito, que quizás me haga cultivar los dos géneros, a pesar mío.<sup>14</sup>

Esto explica también el carácter autorreferencial de muchos de sus cuentos –el más emblemático *Caridad. Un relato de la vida amarga* (1927)– y en los que muchas veces los datos personales se filtran en la trama narrativa. Asimismo, su materia la encuentra en la calle, en sus largos recorridos por la ciudad y en el ejercicio constante de la mirada. Sus cuentos se revisten de un alto sentido humanitario y solo en contadas ocasiones se filtra algo que trasciende la realidad cotidiana, para dar lugar a esa fantasía a la que buscaba dar rienda suelta. Otras veces, lo que aparece con nitidez es su reflexión sobre el arte, como en “El can amarillo”, la historia de aquel perro tornasolado, frente al cual:

Reacciona mi goce; pienso en el humorista endiablado, en el hombre audaz que mandó a su perro con semejante traje. Presiento que a muchos les parecerá estrafalario, absurdo, aborrecible, tan poco acostumbrados a encontrarse con canes revestidos de tantos y tantos matices. Yo le miro como un original, un nuevo y encantador juguete, y me río interiormente con el humor de ese terrible humorista, inventor de ese perro. Hasta este instante nadie lo había notado. El can sigue con sus idas y sus vueltas. Un vejete, trajeado como un pisaverde, da una espantada ante él. Este inopinado susto, atrae la atención general. Todas las miradas se concentran sobre ese can tornasol. En sus múltiples fisonomías hay curiosidad, extrañeza, ira, disgusto y una desazón peculiar del choque con lo nuevo, lo inusitado. Comprendo que poner en circulación un producto canino de ese jaez, disfrazado con una vestimenta nunca vista, deslumbradora, significaba lanzar un reto a la enorme barra de los cuerdos, de los seriamente asnales, de los palpalobien, toda esa pobre humanidad adherida al moho de la rutina como el caracol a su cascarón: los siniestros enemigos de la divina locura de los valientes y los audaces.<sup>15</sup>

Es esto lo que explica su interés por lo “nuevo”, por todo aquello que se escapa de las normas y actúa a partir del principio básico de la libertad. Es esto lo que le hace interesarse por Pettoruti y su exposición en 1924, acontecimiento que gustaba llamar “Nuestro pequeño Ernani”; para él, dicha exposición había sido

<sup>14</sup> Atalaya. “Una novela corta”, texto sin datar. V. en este volumen, p.

<sup>15</sup> [Atalaya]. “El can amarillo”, texto sin datar, recogido en este volumen, p.

como una réplica del estreno de un nuevo *Ernani*, con las sonajeras de un ruidoso escándalo, que indefectiblemente provoca todo insólito amanecer de arte, agitando los estanques verdosos de la rutina. El sempiterno croar de los eternos batracios era ensordecedor. ¡Parecía, como si los cuadros de Pettoruti lanzasen estridentes alaridos, llamas infernales, insultos y bofetadas, tal era el revuelo y de tal manera enardecían, encrespaban al enorme gentío que irrumpían por las salas, únicamente para discutir a gritos cuando no a desternillarse de risa, pero con risa nerviosa y falsa! ¡Nuestro mundo se tambaleaba en sus cimientos, había perdido su equilibrio e irremediablemente se derrumbaba!<sup>16</sup>

Atalaya fue el primero en estos años, si no el único, en formularse nuevas preguntas y en vislumbrar lo que Gerard Genette denomina la recepción conceptual de las obras:

[...] toutes les œuvres d'avant-garde, depuis la fin du XIX siècle, ont été reçues sur un mode conceptuel par le public qu'elles surprénaient dans ses normes ou ses habitudes, parce que le fait et le motif de ce scandale prénaient pour lui le pas sur le détail des propriétés perceptuelles des œuvres qui le provoquaient: *Le Déjeuner sur l'herbe* réduit à une femme nue entre deux hommes habillés, *Olympia* à son impudeur, l'impressionnisme à ses touches séparées [...] où le grand public ne perçut d'abord qu'un "truc", formel ou thématique, dont la nouveauté le frappait au point de lui rendre tout le reste négligeable, voire imperceptible.<sup>17</sup>

De manera simultánea a su obra narrativa y dramática, At. desarrolló una labor periodística que en su archivo está documentada desde los años inmediatamente posteriores al Centenario, durante su permanencia en la ciudad de Rosario. Se trata básicamente de crónicas de actualidad y policiales que muchas veces presentan a los mismos actores de sus cuentos: "La madre del asesino", "Fels y Santos Godino", etc.

Esta actividad primera que encontrará su propia especificidad en la crítica de arte a partir de los años 20, sin embargo, se mantuvo latente y reapareció en dos oportunidades: en 1923-24, cuando debido a su enfermedad, regresó luego de muchos años a su hogar en La Punta, en Perú. Allí, enfermo, "paralítico y claudicante" en su moral, según sus propias palabras, conoció al Dr. Hermilio Valdizán quien lo llevó al recién fundado Asilo Colonia de la Magdalena, donde encontró la posibilidad de restablecerse gracias a la ayuda de quien es considerado el Padre de la psiquiatría en el Perú. De ese período data una serie de dibujos coloreados que realizó bajo la guía del Dr. Honorio Delgado, quien empleaba el denominado dibujo intuitivo como terapia de recuperación.

<sup>16</sup> Atalaya. "Movimiento Rioplatense. Emilio Pettoruti". *Alfar*. Montevideo, a. 9, n. 70, 1931.

<sup>17</sup> Gerard Genette. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendence*. Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 167.



En el lugar más insospechado halló seguramente los contactos que le permitieron –una vez superada la crisis– conectarse con medios periodísticos limeños y retomar su actividad.<sup>18</sup> De allí surgen lo que hemos denominado sus “Crónicas peruanas” –algunas de ellas conocidas en *La Protesta*– y que constituyen una denuncia pública contra el autoritarismo del Presidente Leguía y contra la arbitrariedad de aquellos que ostentaban el poder y las terribles consecuencias que traía aparejada a la población (que presentaba, como en la actualidad, índices alarmantes de mortalidad infantil), además de algunas crónicas policiales y otras sobre la pintura peruana, la actividad teatral y la vida cultural en Londres.

En 1930, el golpe de estado que liquidó la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, lo obligó a reflexionar sobre ciertos tópicos que hacían a la realidad argentina del momento. Textos como “El general y el asno de la fábula”, escrito para la revista *Polémica* y otros como “Nihilismo”, “Kilometraje mensual” y “Academos” son escritos en los que At. trasciende la mera crónica periodística; se trata de verdaderos ensayos sobre la realidad política y cultural argentina: una lectura todavía hoy inquietante para cualquier lector atento.

Ese ejercicio reflexivo no era nuevo en él y tal vez solo pueda decirse que en esos últimos años de su vida –hecho del que era absolutamente consciente– se manifiesta con una nueva y renovada intensidad. Durante años esta actitud se tradujo en innumerables escritos, muchos de ellos de carácter programático, pero también muchos otros dedicados a indagar en su propia interioridad, a reconocer su debilidad como ser humano y la propia fatalidad de su existencia o a reclamar para sí el derecho a la locura. Agrupados algunos de ellos en este libro en el apartado “Reflexiones”, lo que se hace evidente es el hecho de que cada uno de sus pensamientos y sus ideas necesitaba materializarse en escritura, era casi una necesidad perentoria la de fijarlos en el papel y de allí en más, pensamiento y escritura marchaban indisolublemente unidos.

### III. El crítico de arte

El Atalaya que se estrena anónimamente como crítico de arte en las páginas de *Ideas y Figuras* con una nota dedicada al Salón Nacional de 1912,<sup>19</sup> es un “principiante”: él debía responder a la oportunidad que le brindaba Alberto Ghirardo al escribir en esta revista prestigiosa en los medios culturales que contaba ya con una trayectoria de cuatro años; necesidad también de responder a la apertura que hacía la revista a las artes plásticas, en tanto en sus números monográficos, esta todavía no había tenido cabida y, por último, la

<sup>18</sup> Hermilio Valdizán (1885-1929) médico, investigador, sociólogo y periodista peruano, fue miembro fundador del Asilo Colonia de la Magdalena (conocido desde 1930 como Hospital “Victor Larco Herrera”), un año antes había puesto en funcionamiento efectivo la Cátedra de Enfermedades Mentales y del Sistema Nervioso de la Facultad de Medicina de San Marcos y la *Revista de Psiquiatría y Disciplinas Conexas* (1918-1925), dirigida en forma conjunta con el Dr. Honorio Delgado. En el Asilo, los médicos participaban los días domingos de un “ágape intelectual”, reuniones en las que se trataban comentarios sobre temas científicos y literarios, se leían poemas, se revisaba bibliografía, etc. Sobre Valdizán, cf. de Javier Mariátegui. *Hermilio Valdizán*. Lima, Asociación Psiquiátrica Peruana, 1981.

<sup>19</sup> Véase el “Anexo”, donde recogemos dicha nota que no está presente en su archivo.

responsabilidad de reseñar una exposición como el Salón Nacional en su segunda edición, exposición que ya generaba expectativas y al mismo tiempo era criticada.<sup>20</sup>

¿En qué radica el interés de esta nota? Además de mostrarlo actuando junto a una de las más importantes figuras del anarquismo argentino,<sup>21</sup> esta extensa crónica lo muestra anteponiendo a las obras una reflexión previa. Explícitamente Atalaya se apartaba del modelo que sería consagrado en los años subsiguientes por la crítica de arte en los grandes rotativos, como *La Nación* y *La Prensa*: una organización discursiva a partir de los diferentes géneros pictóricos como figura y paisaje, retratos, a los que se sumaba la escultura la mayoría de las veces considerada en bloque. En su texto, lo que se vislumbra es un intento por comprender a los artistas, pero al mismo tiempo, el objetar su incesante mirada hacia Europa y consecuente divorcio y alejamiento del pueblo. Aunque en sus "Consideraciones" apelaba a conceptos como el de "raza", tan en boga en los años del Centenario de la Independencia, lo hacía también al concepto de un paisaje "nacional", un paisaje propio, con su propia luz y color –este último derivado de las enseñanzas de Martín A. Malharro.<sup>22</sup> No obstante esto, aquí aparecía formulada esa preocupación que lo ha de guiar en su pensamiento y en su acción a lo largo de toda su vida. Con un lenguaje cuidado, sí, dada la envergadura de la empresa en la que se veía comprometido, pero anteponiendo a todo esa necesidad que reconoce Lili Litvak y que será la consigna que lo orientará en su labor ulterior: "en la síntesis estética-política-social que los anarquistas llevan a cabo pretenden destruir el status de la obra de arte como goce privativo de las clases pudientes y como producto exclusivo de artistas profesionales. Intentan otorgar el derecho de gozar y de crear obras artísticas a todo individuo, volviendo al arte a sus raíces populares."<sup>23</sup>

En esa nota aparece también su palabra incisiva y aguda, unida a cierto humor y desparpajo, como cuando al hablar de un cuadro de Cupertino del Campo, afirmaba:

Se ha hablado de Cupertino del Campo, y, en general, encomiásticamente. Este particular le hace acreedor a unos párrafos. Y es que su paisaje *El Rancho*, lo tiene "todo". A primera vista se nota que nada falta. Se habla de su luz, y la pícara, acto continuo, hace que algunos "cronistas-críticos" se acuerden de Darío de Regoyos. ¿Será elogio? No lo aseguramos. De cualquier manera se puede aventurar que persistiendo en el examen, no es difícil hallarse aún con otras muchas cosas, por ejemplo: el ternero pastando a la sombra de un árbol; la carreta al amparo del cobertizo; las azadas y las esteras, y por último, el tirabuzón de humo, que tanta gracia le hacía a Zola... En fin, no se puede negar: nada falta allí... Todo sobra.

<sup>20</sup> Sobre el Salón Nacional en estos años, cf. Diana B. Wechsler. "Salones y contrasalones". En: Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 41-98.

<sup>21</sup> Atalaya también estuvo en contacto con Eduardo G. Gilimón, otro de los referentes de *La Protesta*, según se desprende de su correspondencia activa, recogida en este volumen.

<sup>22</sup> Cf. por ejemplo el texto de Malharro "La decoración mural en la escuela". *Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", n. 7, 1997, p. 127-134.

<sup>23</sup> Lili Litvak. *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1890-1913)*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, p. 10.

Esta incursión en Buenos Aires y su rápida aparición encarnando “la” figura del crítico de arte deberá pasar por un *impasse* de varios años para verlo reaparecer en *Acción de Arte*, pero ya entonces con un sentido totalmente diverso. Sin embargo, fue en Rosario, donde junto a César Caggiano y a Valentín Thibon de Libian –este último como ilustrador– editó una revista hoy casi inexistente en bibliotecas: *Bohemia* (1913-1914) y que en su archivo está apenas representada por un conjunto de hojas sueltas, pertenecientes a algunos de los 18 números publicados y que contienen básicamente algunos los cuentos y pequeñas piezas teatrales que At. publicó en ella.<sup>24</sup>

Esta experiencia rosarina es importante no solo porque *Bohemia* es la primer revista que nace bajo su responsabilidad, sino porque lo muestra encarándola como una empresa “cultural”: además de las artes plásticas, la literatura ocupa un lugar destacado a través de obras y autores. Entre los nacionales, Evaristo Carriego, Emilio Becher y Alberto Gerchunoff. *Bohemia* supone también la puesta en práctica de esa otra actividad que consumirá gran parte de su tiempo, la traducción, tarea clave para difundir la obra de aquellos a quienes se considera valiosos. Comienzan así a aparecer algunos de los nombres que lo han de acompañar a lo largo de los años: Walt Whitman, Oscar Wilde y Anatole France. Y es Rafael Barrett quien ya aparece como figura-guía y quien será el inspirador de su viaje al Paraguay en 1915.<sup>25</sup>

Allí, al tiempo que At. despliega y ejerce su mirada sobre aquello que lo rodea, también publica sus cuentos y obras dramáticas y organiza distintas secciones que animan a esta revista de pequeño formato y papel prensa: los dibujos de Thibon, las notas sobre el arte en Rosario y, en secciones fijas como “Cartas vistas”, la actualidad política y social. Una agilidad y cierto carácter, si no festivo, por lo menos alentado por ese *castigat ridendo mores* que es la consigna que explícitamente marcará a fuego sus emprendimientos editoriales posteriores. Es también en Rosario donde organiza la que reiteradamente sería recordada por Luis Falcini con el título de *Primera Exposición Colectiva de obras de artistas argentinos en el interior del país* (1914) y de la que participaron, además del escultor, el mismo Thibon, Walter de Navazio, Ramón Silva, Carlos Giambiagi, Nicolás Lamanna y Hugo Garbarini.

Y lo que no es menos importante, en *Bohemia* apareció la que debe haber sido la primer noticia conocida en Rosario, sobre el futurismo italiano. La nota “Una velada futurista”, firma-

<sup>24</sup> La mayoría de los números localizados de *Bohemia* se encuentran en la Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense y son los siguientes: 2-4, 6, 7, 10-16. En la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras se encuentra el n. 1.

<sup>25</sup> Rafael Barrett (Torrelavega, Santander, 1876 – París, 1910). Escritor y periodista español, relacionado inicialmente con la Generación del 98, fue uno de los intelectuales anarquistas que desarrolló su actividad a partir de 1904 en el Paraguay. Autor de *Moralidades actuales*, *El terror argentino*, *Lo que son los yerbales paraguayos* y *El dolor paraguayo* (este último de publicación póstuma) y de una infinidad de artículos conocidos en distintos medios de Paraguay, Argentina y Uruguay, recogidos en sus *Obras Completas* (1988-1990). En 1908 se exilió temporariamente en Montevideo y colaboró con *La Razón* y *El Liberal*. Luchó por la supresión del estado y contra los elementos represivos del poder, denunciando la situación de la infancia y el sometimiento de los mensús. Aunque no tenemos datos al respecto, sabemos que su fallecimiento tuvo una gran repercusión periodística, generándose una polémica entre los diarios *El Bien* y *La Razón* de Montevideo. Por todo esto, Atalaya debe haber conocido bien su obra, dado que hacia 1910 es posible situarlo en la capital uruguaya.

da por “Yambo” –tal vez Giambiagi–<sup>26</sup> Inserción en sus páginas que no resulta extraña, si pensamos que tres años antes, Filippo T. Marinetti había irrumpido en *Ideas y Figuras*, el espacio inaugural de Atalaya, presentado en esa oportunidad por Ghirardo, quien había resumido su credo en estas palabras: “*si cada época debe tener una característica en el arte como en la vida, la nuestra debe producirla cuanto antes, siendo necesario, para ello, que olvide las enseñanzas de las generaciones pasadas y que se cree su ética y su estética*”.<sup>27</sup>

Estas apariciones del futurismo italiano, señalan, por un lado la gran difusión internacional que había tenido y en particular en nuestro país, desde el lanzamiento del Manifiesto Fundacional en 1909.<sup>28</sup> Pero, por otro, también es importante entenderla desde el anarquismo: el futurismo, con todo su rechazo por lo instituido, resultaba coherente a los ojos de quienes objetaban las estructuras del poder político, económico y religioso.<sup>29</sup> Esto marca además un conocimiento “temprano” de las propuestas de las vanguardias europeas y un acercamiento crítico a ellas que en el caso de Atalaya se traducirá años después en su rechazo explícito del futurismo y su líder; no obstante, también anuncia lo que lo separará del anarquismo doctrinario durante la década siguiente.

Jean Andreau, Maurice Fraysse y Galluscio de Montoya constatan lo llamativo que resulta “comprobar que los escritores anarquistas tan revolucionarios en cuanto a la visión del mundo, hayan sido tan poco innovadores en lo que concierne a la literatura. Existe un defasaje impresionante entre el contenido radicalmente subversivo de los textos y la forma convencional que les es dada y que adhiere, en sus grandes líneas, a la retórica tradicional del arte burgués contemporáneo.”<sup>30</sup> En Atalaya se produce esa lucha interior que hemos mencionado antes y que se traduce en su obra literaria –más marcada por el canon literario establecido desde el anarquismo– mientras que en su obra como crítico de arte se mueve con una nueva libertad que lo distancia de algunos de sus contemporáneos y, en particular, de Guillermo Facio Hebequer.

El tiempo que media entre el cierre de *Bohemia* en 1914 y la aparición de *Acción de Arte* a comienzos de 1920, está marcado por otra experiencia que sin duda es clave para entender la producción crítica de Atalaya: su permanencia en Londres de cerca de dos años. Si bien este fue un tiempo difícil, dado que el mundo se encontraba en guerra y él no pudo alcanzar su destino final que era París, durante ese lapso y frente a la necesidad, entró en

<sup>26</sup> Yambo [Carlos Giambiagi?]. “Una velada futurista”. *Bohemia*. Buenos Aires, a. 2, n. 14, 10 de enero de 1914, p. 12-14. Obsérvese que frente a este dato, la extraña mención que hacía Giambiagi contemporáneamente referida al rechazo de una de sus obras en el concurso de becas de 1914 –“una mancha futurista”- cobra un nuevo sentido. Carta a Atalaya, datada “Buenos Aires, 12 ó 13 de setiembre de 1914”. En: *Reflexiones de un pintor, op. cit.*, p. 206.

<sup>27</sup> [Alberto Ghirardo]. “F. T. Marinetti”. *Ideas y Figuras*. Buenos Aires, a. 2, n. 27, 2 de marzo de 1910.

<sup>28</sup> Sobre este punto, cf. nuestro “El futurismo en Buenos Aires: 1909-1914”. En: *Terceras Jornadas Estudios e Investigaciones. Europa/ Latinoamérica*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.

<sup>29</sup> Para una aproximación al tema de la relación entre futurismo y anarquismo, cf. Mario De Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 231-234.

<sup>30</sup> Jean Andreau, Maurice Fraysse y Eva G. de Montoya. *Anarkos. Literaturas libertarias de América del Sur*. Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 13.

posesión de otra lengua –el inglés– lo que le permitió acceder a otras obras y, además, conocer a Ana M. Berry.<sup>31</sup>

Esta crítica de arte y en particular desde su actuación en la Arts League of Service –un teatro ambulante, próximo a lo que sería la Barraca de Federico García Lorca, que comprometía a artistas, diseñadores y decoradores ligados a la renovación plástica– con un fuerte compromiso social. Ella sería uno de sus interlocutores válidos, de quien seguiría con interés su producción y su actividad que él entendía como ejemplar.<sup>32</sup>

A poco de regresar a la Argentina, la aparición de *Acción de Arte* significó la puesta en marcha de un proyecto más consistente, en términos de los objetivos planteados y de auto-definición. El ser anarquista no solo implicaba asumir para sí ser el portaestandarte de una ideología sino también el aceptar la forma de vida y de conducta implícita en ella. Era el principio activo del anarquismo volcado al arte, era el actuar directamente sobre el medio aun con los menores recursos. Este “papelucho” editado en papel prensa, sin ilustraciones, contrastaba claramente con otras publicaciones contemporáneas como la lujosa *Augusta* o *La Revista de El Círculo* de Rosario. Desde su apariencia física se denunciaba al público que presuponían como lectores: mientras que unas se dirigían a la burguesía con recursos económicos para consumir obras y adquirir literatura artística, *Acción de Arte*, tenía por destinatario al artista proletario y autodidacta. El papel prensa hablaba de la “cotidianidad” en su trato –el poder ser doblado y enrollado en un bolsillo– su proximidad con el obrero y el artesano y también su propio contenido marcado por la actualidad.

Allí, además de las violentas críticas contra el régimen de consagración ya instituido y contra el denominado “gobierno de las bellas artes” (Academia, Museo y Comisión Nacional de Bellas Artes y con el Salón como su máxima expresión), la crítica de arte era *desacralizada* en tanto eran los mismos artistas quienes asumían ese rol. Pero lo que estaba en la base de esta responsabilidad asumida era una cuestión más compleja, una discusión que hacía también al estado de la crítica de arte en nuestro medio, según esta se manifestaba a comienzos de los años 20. En una nota dedicada a “La crítica y los artistas” firmada por la “redacción en pleno”, se afirmaba:

Aquí [en la Argentina], salvo las excepciones, solo existen dos clases de críticas. La de los ditirambos soeces y las de las vaguedades literarias sin sentido. Una y otra siendo

<sup>31</sup> Ana M. Berry (Valparaíso, Chile, ? – Buenos Aires, 1946). Crítica de arte y escritora, hacia 1915 se radicó en Londres, donde realizó una intensa actividad relacionada con las artes plásticas y con el teatro. Trabajó en la Arts League of Service y fue colaboradora de la revista *The Studio*; a mediados de los años 20 algunos de sus trabajos se conocieron en *La Nación*. Autora de *Animals in Art* y *Art for children*, ambos conocidos en 1929. Hacia 1935 se radicó en Buenos Aires y a comienzos de los años 40 realizó una intensa actividad en distintos medios periodísticos, alineada con la intelectualidad de izquierda, participando de *Sur*, *Cabalgata*, *Saber Vivir*, entre otras publicaciones. Con una producción dedicada en gran medida al público infantil, varios de sus libros fueron conocidos en la Editorial Poseidón y Editorial Losada. Para una semblanza de Berry, cf. los testimonios de Patricio Canto, “Ana M. Berry” publicado en *Cabalgata*, a. 2, n. 3, noviembre de 1946, p. 4 y 31 y el de María Rosa Oliver. *La vida cotidiana*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 322-324.

<sup>32</sup> Cf. el artículo ya citado “Un teatro futuro y el de ellos”, para cuya redacción At. tomó como punto de partida el de Berry, “El teatro ambulante en Londres. Significado artístico y social” publicado en *La Nación*. Buenos Aires. Sección 3°. Arte y Literatura, 15 de marzo de 1925, p. 7.

la misma enjundia, buscan disimular con trapos manidos y metáforas de percalina, su ausencia de percepción, de conocimientos y de sensibilidad. No ven ni saben nada y hablan a través de lecturas mal digeridas, intercalando versitos, haciendo el acostumbrado malabarismo literario de los farsantes ricos en palabras y falsos en sentimientos e ideas. Y esas críticas tan deplorables para la orientación de nuestros gustos artísticos, no se publican en el *Picaflor Azul* o en periodiquillos sin importancia, sino en rotativos que son considerados como los primeros diarios de Sud-América.<sup>33</sup>

Nota que iba acompañada por otra del ya veterano en estas lides, Augusto Gozalbo, "Contra los críticos. El mal literario", en la que argumentaba:

En lo que respecta a las artes plásticas, y circunscribiéndonos a este divertido medio rioplatense, hemos tenido sobradas oportunidades para comprobar cuán funesta influencia ejercen los literatos cuyos "snobismo" y variedad les impulsan a ocuparse de pintura o de escultura con la misma despreocupación "elegante" con que las "señoritas" asisten a los conciertos sinfónicos. Y aunque es evidente que esos literatos que escriben sobre la obra de pintores y de escultores no conocen absolutamente nada de los problemas estéticos y técnicos que atañen a las artes plásticas y hasta carecen de la sensibilidad y agudeza para entrar y conocer las obras de sus autores, estos se empeñan en buscar la consagración vulgarizadora de los escribas, y les conceden las prerrogativas de directores espirituales. Es una labor de mutuo apoyo. Los plásticos prestigian al literato y el literato les devuelve el favor en publicidad, en reclame que muchas veces es provechosa.<sup>34</sup>

Lo que se estaba cuestionando era la aparición del crítico de arte "profesional", que lejos de tener un conocimiento propio y diferenciado que lo habilitase para el ejercicio de su profesión, provenía en muchos casos del ámbito de las letras. En sus textos la crítica de arte aparecía contaminada por la literatura, tanto por el lenguaje empleado como por su contenido.

Pero no solo contra los escritores funcionaba la diatriba y el caso judicial Whistler vs. Ruskin, marcaba el contrapunto:

¿Debe un artista protestar de los juicios que los críticos emiten sobre las obras que expone al público? Algunos dirán, que no. Otros, recordando el famoso pleito entre Whistler, el divino, y Ruskin, el demiurgo, dirán que sí. En efecto, a Whistler le fue fácil probar que los conocimientos de Ruskin, sobre el arte de la pintura, eran muy limi-

<sup>33</sup> La Redacción en pleno. "La crítica y los artistas. Proyecto de desagravio". *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 16, julio de 1921. Aunque firmada por la redacción, el texto fue escrito por Atalaya.

<sup>34</sup> Augusto Gozalbo. "Contra los críticos. El mal literario". *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 16, julio de 1921.

tados. Demostró hasta la saciedad que, el haber estudiado determinadas reglas estéticas y sabérselas de memoria, no equivale a ser artista.<sup>35</sup>

Frente a una crítica literaria y carente de sentido, ellos –Atalaya, Giambiagi, Sibellino, Falcini, Gómez Cornet y Juan Carlos Paz<sup>36</sup>– asumían para sí la misión de defender el principio del artesanado y el de producir para el pueblo no ya obras provistas de determinado status en la sociedad capitalista, sino “trabajos”, como diría Giambiagi.<sup>37</sup> Para Atalaya, lo que debía decirse era que ellos eran:

simples artesanos que lograremos con constancia, trabajo, y afán, a realizar obras que tendrán su encanto por la honestidad que pongamos en ellas. Pero no somos artistas, ni tenemos derecho a escribir y pintar en artistas. Rebajemos nuestras pretensiones, limitemos nuestra visión, apliquémonos a cosas humildes y confesemos que aún no podemos aspirar a ser artistas. Basta de obras pedantes, de pretensiones desmesuradas y de pobre realización.<sup>38</sup>

De esta manera todo aquello que cargaba de ampulosidad hueca a la palabra “artista” y a la expresión “crítico de arte” era no solo revisado y objetado desde sus páginas sino que desde la acción misma se obraba para romper las barreras entre arte y pueblo.

En este sentido, los folletines publicados número a número –sobre las cualidades del color o sobre el dadaísmo–, las conferencias –lo que denominaban “Curso libre de estética”– tenían por fin tanto educar en un sentido práctico pero también en un sentido ético. Por ejemplo, el título de una de las conferencias anunciadas era “El arte y la moral” y otra llevaba el de “Malharro como maestro y como artista”. En el caso del autor de *El dibujo en la escuela primaria* (1911), eran objeto de difusión las dos cualidades inseparables de quien era estre-

<sup>35</sup> La Redacción en pleno. “La crítica y los artistas”, *op. cit.* Fue probablemente en esta época que Atalaya redactó su “*Ruskin y Whistler*”, extenso trabajo en el que reseñaba los pormenores del juicio, asunto sobre el cual debe haber buscado información durante su permanencia en Londres. Datos que acrecentó en 1921 con la lectura del artículo de Edward A. Parry. “*Whistler v. Ruskin*”. *Cornhill Magazine*, n. 50, January 1921, p. 21-33. Su recopilación fue revisada hacia 1926 para ser publicada en la colección económica de folletos publicitada desde *La Campana de Palo* en su segunda época. Recogemos su texto en este volumen, p. 184-192.

<sup>36</sup> Es interesante destacar que fue en las páginas de *Acción de Arte* que Juan Carlos Paz se estrenó como crítico musical guiado por la problemática que venimos señalando. Paz continuó participando durante toda la década junto al grupo inicial y de esta actividad resta un conjunto de artículos y notas sobre la actualidad musical hasta ahora desconocidos y que están siendo recopilados a los efectos de su publicación, por el proyecto de investigación *Las revistas de arte y las vanguardias argentinas de las décadas del 20 y del 30: arte y anarquismo* (UBACyT 2003), dirigido por el Prof. Omar Corrado.

<sup>37</sup> “[...] el cuadro de caballete y otras sonceras, son arte chic -para burgueses-. La decoración solamente daría -quizás- un medio de vida. Pero la decoración se hace para la burguesía y ésta exige un arte falaz y mentido. Cabe sin embargo decorar libros y ensayar una decoración escultórica honrada. Está el grabado -módico y difusible- las viñetas, los affiches... Todo es posible si a pesar de todo, trabajáramos arte, como jornaleros. [...] No más exposición de cuadros, sino de *trabajos*. Una fuente, un pilar, una reja, un almohadón, una tapa de libro, etc., anónimo [...]”. Carlos Giambiagi. Carta a Atalaya, datada “Septiembre, 22 de 1921”. En: *Reflexiones de un pintor, op. cit.*, p. 212-213

<sup>38</sup> Atalaya. “Lo que hay que decir [...]”; texto sin datar [192?]; autógrafo en lápiz negro; papel blanco, impreso “VIA MADEIRA THE RIVER PLATE TELEGRAPH Co., Ltd.”; 3 páginas, medidas: 270 x 220 mm.

lla-guía del grupo en tanto rebelde que había rechazado el adecuarse a las exigencias del medio, constituyéndose en maestro de esa nueva generación.<sup>39</sup> Y ese sentido ético y moral se revelaba también en algunas de las acciones llevadas adelante por el grupo, como la realización a fines de 1921 de la exposición organizada para recaudar fondos para la población rusa, que tuvo lugar en la Cooperativa Artística y para la que un grupo considerable de artistas donó sus obras.

El carácter combativo del grupo aparecía reiteradamente en cada artículo, en cada nota; como artistas revolucionarios buscaban también una organización gremial que defendiese sus derechos y proponían una Asociación Independiente de Artistas Plásticos y la realización de un Salón Independiente. Postura que en ese momento los acercaba a otro grupo, el Grupo de Barracas –José Arato, Abraham Vigo, Agustín Riganelli, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer– quienes desde los primeros años de la década anterior habían asumido una postura semejante.<sup>40</sup> Sin embargo, este acercamiento sería breve en el tiempo y hacia mediados de los años 20 la fractura producida en el campo cultural, las diferentes ideas políticas sostenidas y principalmente, su distinto modo de entender un arte destinado al pueblo, harían impensable cualquier tipo de acercamiento.<sup>41</sup>

No obstante, al iniciarse los años 20, la postura de ambos grupos no resulta excluyente de un clima más generalizado que se manifestó en 1919 en el reclamo firmado por los participantes del Salón Nacional para que la reorganización de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Entre los más activos y liderados por Mario A. Canale, estuvieron algunos del grupo de *Acción de Arte* –como Giambiagi, Falcini, Paz, Sibellino, Lamanna, Thibon, Navazio, Caggiano y solo Bellocq por el Grupo de los Cinco. En general un núcleo heterogéneo que buscaba un cambio radical en los mecanismos de funcionamiento de instituciones como la misma Comisión y la Academia Nacional de Bellas Artes.<sup>42</sup>

El movimiento que a comienzos de 1922 realizó Atalaya desde *Acción de Arte* al *Suplemento semanal* de *La Protesta* parece haber sido natural, si tenemos en cuenta la postura militante que había asumido desde la revista durante sus dos años de vida. Asimismo, su acercamiento a Ghirardo y a Gilimón en fecha temprana –quienes habían dirigido el diario anarquista en distintas etapas,<sup>43</sup> le daban también un marco de referencia. Este movimiento

<sup>39</sup> El número 8 (noviembre de 1920) de *Acción de Arte* estuvo dedicado en gran medida a la memoria de Malharro, con textos de Atalaya, Falcini, Augusto Marteau, Sibellino, Celso Tindaro (seudónimo de Pedro B. Franco), además de un texto inédito de Malharro, "Escuela de arte. Ideas generales". En este volumen reproducimos el texto de Atalaya.

<sup>40</sup> Cf. Miguel Ángel Muñoz. "Los Artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas". *Causas y azares*. Buenos Aires, n. 5, otoño 1997, p. 116-130.

<sup>41</sup> Sobre la relación entre estos dos grupos, véase el testimonio de Álvaro Yunque, que recogemos en nuestro Anexo.

<sup>42</sup> Cf. Mario A. Canale. *Las instituciones artísticas oficiales n 1920*. Buenos Aires, [s.n.], [1920].

<sup>43</sup> Para una historia del diario, cf. Diego Abad de Santillán. "La Protesta: su historia, sus diversas fases y su significación en el movimiento anarquista de América del Sur". En: *Certamen Internacional de La Protesta en ocasión del 30 aniversario de su fundación: 1897 -13 de junio-1927*. Buenos Aires, 1927, p. 34-71 y Fernando Quesada. "La Protesta una longeva voz libertaria". *Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 82, marzo de 1974, p. 74 a 96 y n. 83, abril de 1974, p. 68-93.



coincide, además, con el cese de publicación de *Acción de Arte* cuyo último número ubicado corresponde al mes de marzo de 1922.<sup>44</sup>

¿Cuál fue el rol de Atalaya en el *Suplemento*? Su incorporación a pocos meses de aparecido, debe haber buscado reforzar la labor doctrinaria encarada por el diario. Los objetivos que habían guiado publicación del suplemento eran los de fortalecer y completar la labor de *La Protesta* en tanto existían algunos aspectos que eran descuidados o relegados a un segundo plano en las páginas del diario, acuciados como estaban por la necesidad de dar cuenta del movimiento obrero con material informativo. El suplemento permitiría completar su obra de manera más eficaz al cumplir con sus objetivos doctrinarios y ocuparse de los problemas de orden internacional del anarquismo, particularmente en lo referido a la actualidad rusa y al giro producido en su desenvolvimiento al iniciarse la nueva década.<sup>45</sup>

En primer término es importante señalar que la actividad de At., entendida desde un punto de vista doctrinario, estuvo lejos de limitarse a la crítica de arte, aunque este fuese el punto de partida y que, en términos de materialidad, constituyese el núcleo seleccionado por Atalaya y recogido en su Álbum de Recortes. Desde su incorporación al *Suplemento* en mayo de 1922, éste cobró una dinámica particular que gradualmente le hizo trascender los propósitos iniciales enunciados meses antes, a partir de la reproducción de notas de arte, de grabados y dibujos (en particular de Daumier y Käthe Kollwitz), traducciones (Carrière, Leonardo da Vinci, Rolland, Mirbeau, France, Amiel, Verhaeren, Tolstoi, Ibsen), bibliografía (en la sección "Los libros"), recuadros y sueltos y sus propios cuentos y artículos doctrinarios sobre arte.

Una acción intensiva y determinada que tenía como fin último romper con el prejuicio que aseveraba la existencia de un divorcio entre el arte y el pueblo. Para Atalaya, la afirmación de que era el pueblo el que no entendía el arte, era una de las falacias de la sociedad; para el crítico, la falla no se encontraba en aquél sino en el mismo sistema que *producía* artistas sin ningún tipo de formación, filosófica, científica o técnica y en el que la crítica de arte era meramente ditirámica y literaria. Lo que proponía era la consideración de "las obras artísticas desde un punto de vista altamente revolucionario, dejando de lado todo convencionalismo y toda blondenguería".<sup>46</sup>

Fue precisamente el ser revolucionario hasta las últimas consecuencias y el asumir esa responsabilidad lo que dentro del anarquismo de *La Protesta* lo colocó en una situación de choque permanente. Las objeciones a su discurso no se hicieron esperar y cuando a poco más de un mes de su incorporación, Atalaya afirmaba que:

<sup>44</sup> Hasta donde sabemos hoy resulta imposible hallar una colección completa de *Acción de Arte* (abril de 1920-1922).

Los números que hemos localizado -4, 8, 15, 16, 17, 19, 20 y 22- se encuentran en la Biblioteca del Círculo de Bellas Artes de Montevideo, institución a la que estuvo ligado el escultor argentino Luis Falcini, otro de los participantes de las empresas aquí estudiadas. De ellos, se encuentra una copia depositada en Fundación Espigas. En Buenos Aires, la Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense conserva el n. 18.

<sup>45</sup> Cf. [Nota de la Redacción]. "Nuestros objetivos". *La Protesta. Suplemento Semanal*, a. 1, n. 1, lunes 9 de enero de 1922, p. 1.

<sup>46</sup> Atalaya. "El arte y el pueblo". *La Protesta*. Buenos Aires, sábado 22 de abril de 1922. Este texto que recogemos en el "Anexo", fue la primera colaboración de At. en el cuerpo principal del diario, que se continuaría en sus ediciones de los días 23 de abril y 6 de mayo para, a partir del día 8 de ese mes, pasar a colaborar en el *Suplemento* (n. 17).

[...] El propósito de lucha no debe excluir al de una siembra cultural para el futuro. Todo lo que hagamos para educar al sentimiento y el gusto de los hombres, será labor beneficiosísima.

[...] Entre muchos anarquistas se teme que esto signifique una desviación de la línea recta que se le ha trazado a la propaganda revolucionaria; y que, a veces, la publicación de una biografía de un hombre como Tolstoy o Leonardo Da Vinci, es salirse de los cánones subversivos preestablecidos. Sin embargo, en cuestiones culturales, nadie debería ser más sectario que nosotros.

Y hay que comprender que la base de la futura cultura proletaria, solo se podrá formar con las obras de los verdaderamente grandes, quienes por su genialidad, fueron sencillos y, por lo mismo, resultan los más accesibles al pueblo.<sup>47</sup>

estaba respondiendo, precisamente a los cuestionamientos producidos en el seno mismo del diario.

Para Atalaya, al igual que para Giambiagi, el ser anarquista implicaba serlo "en ese sentido de críticos agudos de esperanza y fe en el porvenir. Como críticos escépticos en toda esa serie de iniciativas que atañen a cuestiones transitorias; y místicos por la fuerza de nuestra fe en lo que ha de venir."<sup>48</sup> Pero a diferencia de su compañero –cuyas frecuentes huidas a San Ignacio y su vida en la selva misionera llevaban implícita su abierta crítica y total rechazo de la sociedad– la opción de Atalaya al participar de *La Protesta* implicaba el encontrar un espacio dentro del movimiento anarquista. Sin embargo, él debería ser considerado como uno de aquellos intelectuales críticos que, segregados de la sociedad, encuentran en algún momento un espacio en o cerca de partidos y movimientos políticos. Como lo afirma Michael Walzer, en ese nuevo espacio, estos críticos sociales "son apenas extraños en su nuevo ambiente. Los partidos y los movimientos son creaciones de personas muy semejantes a ellos mismos. En la medida en que siguen siendo críticos, críticos ahora de sus nuevos camaradas, *no están tanto alienados como dificultosamente integrados* [...]."<sup>49</sup> [énfasis agregado]

Y si esta ha de ser una constante en su relación con *La Protesta*, hubo momentos –en particular, durante el año 1925, en que las diferencias y discrepancias acerca de las funciones y límites de su labor doctrinaria pasaron por lo menos a un segundo plano. Fue el momento en que luego de su retorno del Perú, At. se reencontró en la redacción del diario con sus compañeros Giamba, Ballester Peña –activo en el *Suplemento* desde 1923– y Álvaro Yunque.<sup>50</sup> Una labor que a partir de la aparición de *La Campana de Palo* en junio de 1925 buscó alcanzar una mayor eficacia en su acción. El *Suplemento semanal* y *La Campana*, serían entonces dos espacios de acción simultánea.

<sup>47</sup> [Atalaya]. "Labor cultural y orientación artística. *La Protesta. Suplemento Semanal*. Buenos Aires, a. 1, n. 23, lunes 19 de junio de 1922, p. 2.

<sup>48</sup> Carlos Giambiagi. Carta a Atalaya, datada "Septiembre, 22 de 1921". Recogida en: Carlos Giambiagi. *Reflexiones de un pintor*, op. cit., p. 212.

<sup>49</sup> Michael Walzer. *La compañía de los críticos. Intelectuales y compromiso político en el siglo XX*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, p. 16.

<sup>50</sup> Juan Carlos Paz también participó del *Suplemento semanal* desde octubre de 1922 hasta fines de 1923. Agradezco esta información a Camila Juárez.

Aunque nos hemos ocupado en otra oportunidad de este punto con detenimiento,<sup>51</sup> vale la pena señalar aquí que la relación enunciada no pasaba de ser solo un trabajo simultáneo en ambas publicaciones y que ambos espacios compartieran a algunos de sus colaboradores. *La Protesta* –siguiendo aquella línea inaugurada por Ghirardo y *Martín Fierro* (1904-1905) que a partir de su número 31 apareció como suplemento del diario– financiaba a *La Campana*. La dirección de la revista era Perú 1533, mientras que la del diario Perú 1537; Mariano Torrente –administrador del diario entre 1917-19 y luego regente de la imprenta– era mencionado por Atalaya en su correspondencia con Luis Falcini al momento de tomar decisiones clave relativas a la vida de la revista y lo que no es menos importante, los dos primeros libros de la Biblioteca de la Editorial La Campana de Palo –*Zancadillas* de Yunque y *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio, ambos publicados en 1926– fueron impresos en los Talleres Gráficos del diario.

¿Cuál pudo ser el interés de *La Protesta* en financiar este tipo de ediciones? En la nota del Grupo Editor de *La Campana* que acompañó la aparición de *Zancadillas* se afirmaba que la selección de autores debía ser rigurosa en tanto las obras a publicar debían adecuarse a la “modalidad social” del propio trabajo, esto es “Usar la pluma a modo de arado.”<sup>52</sup> Y todavía, al presentar el libro de Riccio se aclaraba: “creemos que contribuimos a colaborar en la obra realista y renovadora que está realizando entre nosotros un grupo de poetas jóvenes, al hallar motivos para sus poemas en la afiebrada multaneidad de la urbe y en la dolorosa tragedia cotidiana de sus semejantes.”<sup>53</sup>

Tal vez, lo que el diario buscaba era diferenciar los libros de carácter doctrinario –como por ejemplo, el de Max Nettlau, *Miguel Bakunin. La Internacional y la Alianza en España* publicado en 1924– de aquellos otros, literarios, como el del uruguayo Domingo Cayafa Soca, *Vaivenes del vivir*, impreso en los Talleres Gráficos del diario también en 1925.

La Biblioteca *La Campana* de Palo estaba destinada a difundir libros inéditos o desconocidos en español, siguiendo la misma línea histórica de *La Protesta* que entre 1904 y 1932 lanzó distintas series –Biblioteca de “La Huelga General”, Biblioteca Tierra y Libertad, Tiempos Nuevos, Biblioteca *La Protesta*, Biblioteca de El Productor, Propaganda emancipadora entre las mujeres, Pensadores y propagandistas del anarquismo, Los utopistas– que reunían las principales obras del anarquismo doctrinario. Sin embargo, la Biblioteca de *La Campana*

<sup>51</sup> Cf. “*La Campana de Palo* (1926-1927): una acción en tres tiempos”. En: Jorge Schwartz y Roxana Patiño (ed.). *Revistas Literarias / Culturales Latinoamericanas. Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, en prensa. Un adelanto de este trabajo fue presentado en *V Jornadas Estudios e Investigaciones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. 16, 17 y 18 de octubre de 2002, en prensa.

<sup>52</sup> El Grupo Editor de *La Campana* de Palo. S/f. En: Álvaro Yunque. *Zancadillas*, Buenos Aires. Editorial *La Campana* de Palo, 1926, [s.p.].

<sup>53</sup> El Grupo Editor - julio de 1926. “Nota”. En: Gustavo Riccio. *Un poeta en la ciudad*. Buenos Aires. *La Campana* de Palo, 1926, p. 95. Es interesante citar aquí, el testimonio del mismo Atalaya, quien en una de sus cartas a Falcini, le decía: “También Carlo, me incita a componer un libro de cuentos, decorados por él.- Por qué no confesarlo, es una gran tentación, todas estas incitaciones; pero temo que después me haya de arrepentir amargamente. Mas supongamos, que estuviera satisfecho, se presenta la dificultad del editor.- Hablas de la editorial de la *Campana*, sin pensar que a Yunque, si le publican es por ser una firma cotizada en el mercado literario.- Discutido o no, es un valor innegable, y yo que conozco personalmente, declaro que es el único muchacho con un gran porvenir literario.” Atalaya. Carta a Luis Falcini, datada “17 de diciembre de 1925”. MNBA/32.

de Palo, sumaba como novedad la posibilidad de editar otros volúmenes, “exclusivamente gráficos”, de artistas y dibujantes también poco conocidos. De hecho, los libros de Yunque y de Riccio presentaban una cuidada edición ilustrada en ambos casos con grabados de Juan A. Ballester Peña, firmados con su seudónimo, Ret Sellawaj.

Si este es un punto importante para la historia de *La Campana*, también es necesario remarcar que no existió una fractura con los objetivos propuestos por *Acción de Arte*. En particular, el estribillo que había servido para la autodefinición del grupo:

#### ACCIÓN DE ARTE

no es el vocero de una capilla literaria o artística.

#### ACCIÓN DE ARTE

tampoco es el portavoz de una camarilla de desocupados, entregados a la invención de nuevas teorías o fumisterías de arte; enfermos de notoriedad.

#### ACCIÓN DE ARTE

es la tribuna de todos aquellos escritores y artistas que desean expresar sin reato su pensamiento; que no tienen intereses creados, y creen que intentar decir la verdad no puede constituir una ofensa para nadie. No pretenden tampoco ser “ORIGINALES”, ni inventar nada nuevo; solo anhelan depurarse y depurar el ambiente artístico. A nuestros camaradas solo le pedimos un poco de talento, mucha sinceridad y una gran honestidad.<sup>54</sup>

fue retomado por *La Campana*, reemplazado su título por el de la nueva publicación. El hecho no es anecdótico, en tanto si los fines perseguidos eran los mismos, también varios de los que habían participado del grupo de *Acción*, se reencontrarían en 1925: Giambiagi, At., Paz, Falcini, Yunque. A estos nombres se sumarían los de Ballester Peña, Luis Emilio Soto, Gustavo Riccio, Juan Guijarro (seudónimo de Augusto Gandolfi Herrero) e Israel Zeitlin (luego, César Tiempo).

El Atalaya que escribe en el *Suplemento* y en la *Campana* en 1925, es ya un hombre de 36 años que se mueve con soltura y cuya voz va invadiéndolos hasta otorgarles un perfil imposible de comprender sin su presencia. En la revista, además de la sección “Arte plástico y anexo”, la del “Bestiario del sentido común”, “Las máscaras teatrales”, “De quincena a quincena”, se impregnan de su voz independientemente de que en esas secciones se alternen otras voces. También es claro que Atalaya privilegiaba una de las dos publicaciones en algo que en principio tenía que ver con los límites materiales de la revista —que en su cuerpo de 32 páginas— no siempre dejaba extenderse demasiado. El *Suplemento* le permitía detenerse en ciertas notas que requerían naturalmente de una mayor extensión —como el Salón de Primavera— y abocarse a aquellos artistas que eran de su particular interés, como Pablo Picasso, Henri Rousseau y Armando Spadini o en la caricatura y el afiche —considerados habitualmente como géneros menores dentro de las jerarquías del “gran” arte— y, muy espe-

<sup>54</sup> [Nota de la Redacción]. “Acción de Arte”. *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 20, noviembre-diciembre de 1921, [p. 4]. V. también. [Nota de la Redacción]. “La Campana de Palo”. *La Campana de Palo*. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 17 de junio de 1925, [p. 32].

cialmente, en el grabado al que históricamente el anarquismo había asignado una función social de la que carecían las restantes técnicas artísticas.<sup>55</sup>

Mirada *desprejuiciada* y absolutamente nueva cuando se la piensa en relación con la de los otros críticos de arte que le eran contemporáneos pero, además, alejada de todo dogmatismo doctrinario, aun cuando esta afirmación parezca un contrasentido. Ha sido precisamente este punto el que siempre ha llamado la atención en quienes se han ocupado de leer sus *Críticas de arte argentino*: el reconocimiento en él de quien es capaz de reclamar un compromiso explícito de los artistas, pero reservando para la obra la independencia de toda sujeción a un contenido –sea el de denuncia tan próximo a sus ideales ácratas (encarnado en las obras de Arato, Riganelli o Bellocq)– o aquel otro anecdótico, en todo el amplio arco al cual era aplicable –desde Figari a Cesáreo Bernaldo de Quirós, pasando por Gregorio López Naguil, por citar algunos nombres. Y es la valoración de las obras de aquellos artistas que hacían profesión de fe de independencia las que más atraerían su atención desde mediados de los años 20: Pettoruti, Del Prete, Xul Solar, Raquel Forner o Norah Borges, entre los argentinos, pero también Maxwell Armfield, Cézanne, Picasso y De Chirico. Es su propia libertad para indagar sobre el sueño y la exploración del inconsciente, sobre lo femenino y lo masculino en el arte de una mujer, sobre la nueva arquitectura, sobre la relación entre arte y sociedad en el mundo que le era contemporáneo, entre otra infinidad de cuestiones que fueron abordadas por él de manera renovada en cada oportunidad.

Sin lugar a dudas, quien se manifiesta en innumerable cantidad de notas y artículos sobre arte en la segunda mitad de la década del 20, está muy lejos ya del joven de *Bohemia* y del revolucionario de *Acción de Arte*. Sus propios compañeros-editores de *La Protesta*, lo percibieron y lo cuestionaron; para ellos no solo se trataba de encontrar sus escritos “insignificantes y de poco valor revolucionario”, sino que además –según lo manifestaba Atalaya– les molestaban sus ataques a la “gente conservadora, artísticamente hablando”.<sup>56</sup>

Si en el propio seno de diario anarquista, At. no encontraba un eco favorable, sus propias críticas a los Artistas del Pueblo y su rechazo de los “cultivadores del arte por el arte”, representados en *Proa* y *Martín Fierro*, lo fueron ubicando en un nuevo espacio o, mejor dicho, él fue delineando un nuevo espacio para sí y su grupo que a partir de la aparición de *La Campana de Palo* en su segunda época (septiembre de 1926), le disputó su protagonismo a los grupos de *Claridad* y *Martín Fierro*, proponiendo un nuevo nivel de discusión. Una tercera posición en la que la acción discursiva de At. se vio además fortalecida por la de Juan Carlos Paz, en abierta polémica con Leónidas Barletta.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Sobre este punto, véase Lily Litvak. *La mirada roja*, op. cit., p. 61 y ss. y para el caso específico de *La Campana de Palo* en sus dos épocas, nuestro “Una acción en tres tiempos”, op. cit.

<sup>56</sup> Atalaya. Carta a Luis Falcini, sin datar [anterior al 28 de enero de 1925]. MNBA/24.

<sup>57</sup> Según nos informa Corrado, en 1927 “Leónidas Barletta, desde la *Revista del Pueblo* y *Claridad*, y Juan Carlos Paz desde *La Campana de Palo*, entablaron un áspero intercambio público a propósito de la música de Arthur Honegger, estrenada con cierto escándalo por Ernest Ansermet en Buenos Aires. Uno de los numerosos puntos en disputa era la divergencia sobre la función y direccionalidad social del arte. Barletta atacaba esa modernidad musical, que juzgaba arbitraria y pasajera, por estar destinada a grupos privilegiados y a snobs, lejos de los valores, las necesidades y la comprensión del pueblo. Paz insistía en que el gran arte de cada época –categoría en la que incluía a Honegger– fue siempre negado por las mayorías de su tiempo, y sostenido por pequeños círculos de individuos sensibles que desafiaron las convenciones y el sentido común.” Omar Corrado. Comunicación personal a la autora, 5 de abril de 2004.

Aunque dada la movilidad de los actores en el campo cultural, existieron filtraciones de *Martín Fierro* en la *Campana* o viceversa –como el caso de Luis Falcini–, estas no impidieron la críticas al grupo vanguardista.<sup>58</sup> No obstante y a pesar de las diferencias, los mayores intercambios se produjeron con los escritores Boedo: no solo Yunque y su hermano Juan Guijarro, Tiempo y Riccio, sino también los nombres de Roberto Mariani, Aristóbulo Echegaray, Lisardo Zía, José Salas Subirat, Ernesto Morales, Soto, Pedro J. Vignale fueron los escritores que aparecieron de una u otra forma en sus páginas y le otorgaron a la revista la variedad y dinamismo buscados. En este sentido, el adelanto de la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927) recopilada por Vignale y Tiempo<sup>59</sup> marcó el interés por difundir lo que se consideró como una de las antologías más importantes dedicadas a los poetas jóvenes. Pero al mismo tiempo, la encuesta “¿Cuál es, a su juicio, el peor libro del año?”, con las respuestas fraguadas por Zía y Cascella, o esa breve antología que parodiaba la producción literaria contemporánea –proveniente de un supuesto libro *Si non e vero*– y los concursos literarios que daban de premio \$1, fueron conformando el rico espectro de esa visión de la literatura contemporánea desacralizada en la que el *castigat ridendo mores* cobraba cuerpo de una manera desenfadada.<sup>60</sup>

Es precisamente esta segunda etapa de *La Campana* donde uno puede ver con nitidez el giro producido en Atalaya, aun cuando los principios de *Acción de Arte* continuaron siendo reivindicados, con la plena conciencia del valor de la obra realizada, ahora dejada en manos del juicio histórico.<sup>61</sup> No es tanto su alejamiento sin duda traumático de *La Protesta* a fines de 1926 –que provocó además en él una rotunda revisión de su relación con el anarquismo, percibido ahora como suerte de corsé del que finalmente consiguió liberarse– es también su marcada preferencia por ciertos artistas, en particular por Emilio Pettoruti (para ese entonces ya distanciado de los martinfierristas), pero también Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Butler, Basaldúa, Juan B. Tapia, Juan Del Prete. Tal vez sea esto precisamente lo que más llama la atención en la revista, el hecho de que el recorte visual que hace Atalaya, esté absolutamente en la línea del propuesto contemporáneamente desde las páginas de *Martín Fierro*. Con este *Periódico quincenal de arte y crítica libre*, *La Campana de Palo* –ahora subtitulada *Periódico mensual. Bellas artes y polémica*– comparte además su nuevo formato tabloide que viene a reemplazar al cuadernillo de la época precedente. También, en las dos

<sup>58</sup> Cf. [El Grupo Editor]. “Notas purgativas. Para ‘Martín Fierro’.” *La Campana de Palo. Periódico Mensual de Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, n. 13, marzo de 1927, p. 6, y en la misma sección “Otra para ‘Martín Fierro’”.

<sup>59</sup> Cf. “Exposición de la actual poesía argentina.” *La Campana de Palo. Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, n. 10, diciembre de 1926, p. 4.

<sup>60</sup> “Nueva exposición de la actual poesía argentina” (n. 15, mayo de 1927, p. 5); “1er gran concurso literario de *La Campana de Palo*” (n. 12, febrero de 1927, p. 5); [Armando Cascella y Lisardo Zía]. “Cuál es, a su juicio, el peor libro del año” (N. 10, diciembre de 1926). V. también “Gansadas greguerizantes” (n. 13, marzo de 1927, p. 8).

<sup>61</sup> En “Unas cuantas palabras”, nota de presentación y de justificación luego de un “interregno de silencio” que acompañó la reaparición de la *Campana* en 1926, se afirmaba: “El antiguo grupo editor de *Acción de Arte* –papelucho de grata memoria, pasto para el historiador futuro– se hizo cargo del activo y pasivo de esta empresa con bienes raíces en la tierra de Utopía. Solo se intenta enlazar el recuerdo de la pasada labor, con la presente. Somos y hemos sido siempre los mismos. Unos cuantos artistas plásticos y algunos escritores.” [Nota de la Redacción]. “Unas cuantas palabras”. *La Campana de Palo. Periódico Mensual. Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, [2ª época], n. 7, septiembre de 1926, [p. 1].

publicaciones, la presencia de Luis Falcini, actúa como figura-puente con el movimiento artístico uruguayo.<sup>62</sup>

¿Qué es lo que At. valoraba en los “nuevos”? En principio, él partía de una distinción entre lo “moderno” y lo “nuevo”:

Acceptando estas definiciones globales, lo *moderno* –según algunos– sería todo lo que se acerca a la pintura posimpresionista, de tonalidades claras en que abundan los lugares comunes del color, con los azulcitos, los amarillitos y los violetitas; los *nuevos* serían aquellos que pintan sordo y bajo, en una búsqueda del claroscuro *clásico* a través de las modas constructivas neocubistas, y etc. Los primeros, hace años que aguan las fórmulas realistas y mitad impresionistas, trabajando un poco de oído, fiándose mucho en la trampa florida de la intuición, del sentimiento y de la emoción. Los segundos, más severos consigo mismos, van hacia el ordenamiento de los ritmos del cuadro en una composición voluntaria, y en el apresamiento del carácter por las grandes líneas; apoyados en un estudio serio y sosegado que los conduce a una evolución paulatina. Unos intentan imitar la realidad en sus nimias particularidades, falseándola y empequeñeciéndola, a pesar de todo; y los otros las transponen en sus rasgos esenciales, dándonos, naturalmente, una versión convencional, y, no obstante orgánica, por la armonía de sus partes. Estos últimos se limitaron, ciñéndose en aprender el oficio de pintar; y la monotonera, en cambio, pretende pintar cuadros, hechos y derechos, sacándolos a grandes tajadas del natural.<sup>63</sup>

Y entre los nuevos se encontraban tres de los que serían reconocidos como integrantes del Grupo de París –Badi, Basaldúa y Butler– cuyas obras representaban:

una reacción a favor del sentido artesano 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 aprendices; sin pruritos de deslumbrar, ni de producir grandes efectos en cualquier dirección que fuera, castíganse en un perseverante afán de dominar a fondo la materia y los elementos básicos de la composición del cuadro.<sup>64</sup>

Un principio de *honestidad* subyacente en sus obras que

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 asusten de la palabreja los mojigatos– por lo acendradamente sinceros que son al emplear esa fórmula de un arte que fue vanguardista.

<sup>62</sup> La eficacia del formato de *Martín Fierro* se refleja también en *Páginas de Arte* (1926-1927), la publicación dirigida por Falcini y órgano del Círculo de Bellas Artes montevideano, revista desde la que el escultor difundió algunas de las notas aparecidas en *Acción de Arte*.

<sup>63</sup> [Atalaya]. “Salón de Primavera”. *La Campana de Palo*. Buenos Aires, n. 8, octubre de 1926, [p. 1].

<sup>64</sup> At. “XVII Salón de Primavera”. *La Campana de Palo*. Buenos Aires, n. 17, septiembre-octubre de 1927, p. 10.

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.<sup>65</sup>

Y es ese principio moral el que lo lleva a interesarse por otros pintores como Berni, Spilimbergo, Forner, Pissarro o Del Prete. Existe en él el reconocimiento explícito que una generación de *novadores* ha sucedido a otra, a aquella de Navazio y Silva. Sin embargo, no es en esos artistas nuevos en los que Atalaya fundará su concepción del arte a fines de la década. Seguirá sí reconociendo el valor de su trabajo, en tanto en sus obras había un dominio del oficio, punto de partida para comenzar a hablar de arte. Sin embargo, lo que percibe ahora en ellos es ese quedarse en lo meramente formal/intelectual que si a mediados de los años 20 era necesario apoyar para romper con moldes y modelos en boga en nuestro medio, ya superado ese momento, era preciso revisar críticamente y señalar los límites de sus propuestas como lo haría poco después en textos como "Falta de humildad en los propósitos".

#### IV. Coda

A partir de 1928 y desaparecida *La Campana de Palo*, Atalaya se encontró por primera vez en muchos años, sin un espacio propio que le permitiera expresarse con la libertad acostumbrada. Esta situación se refleja, además, en la conformación de su Archivo. Mientras que para los años inmediatamente anteriores abundan los recortes con impresos, para los siguientes dominan los dactiloscritos y manuscritos. No se trata ahora de que los trabajos recogidos en *Críticas de arte argentino* se hallen ausentes; de hecho, el libro recoge solo cuatro notas para el año 1928 y una de ellas –el "XVII Salón de Primavera"– corresponde, en realidad, al año 1927.

En el futuro, los espacios que registren su nombre –*La Gaceta del Sur* (Rosario, 1928), *Camuati* (1929), *Alfar* (1929-1932), *Argentina* (1930-1931), *Polémica* (1931), *Crónica de Arte* (La Plata, 1931) y el diario *El Argentino* de La Plata (1931-1932)– irán marcando sus movimientos y nuevas alianzas estratégicas, ya totalmente fuera del movimiento anarquista.<sup>66</sup> Y salvo las de *Alfar*, donde llevó adelante la sección "Movimiento Rioplatense", las restantes serán colaboraciones que encontrarán su límite en la breve existencia de las revistas que las recibieron.

Por otra parte, al finalizar la década los cambios producidos en el campo cultural resultan notables. En el cese de publicación de *Martín Fierro* a fines de 1927 –periódico que no pudo sostener sus abstención en materia política– se encuentra tal vez el signo que habría de definir los años siguientes, marcados por una creciente radicalización de las posiciones políticas, especialmente luego del golpe de estado que derrocó a Hipólito Yrigoyen en 1930. Situación agravada por la crisis financiera producida tras la caída de la Bolsa de Nueva York que

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Es probable que a partir de 1928, Atalaya trabajase en el *Buenos Aires Herald*, seguramente como traductor aunque carecemos de mayores precisiones.



repercutía en todos los niveles de la economía del país, a lo que se sumaban el desempleo y marginalización social que alcanzaban índices si no desconocidos por lo menos alarmantes.

Como contrapartida, en lo que hace a la actividad artística de esos años, en particular desde 1929, fue Alfredo Guttero quien supo entender que se trataba del momento propicio para generar una acción grupal que condujese a la definitiva aceptación de "lo nuevo". Él consiguió nuclear a un conjunto de artistas heterogéneos en sus propuestas, entre ellos: Borges, Cid, Forner, Giambiagi, Victorica, Figari, Gavazzo Buchardo, Xul Solar, Morera, etc. Un grupo que se unió para ejercer una presión con mayor efectividad en el medio y que encontró su mayor nivel de exposición en el *Nuevo Salón* (1929). Sin lugar a dudas, luego de una década en la que distintos actores fueron procurando ponerse a tono con el ritmo que marcaban los nuevos tiempos, la situación en cuanto a la recepción del arte moderno era otra. No obstante esto, la mayoría de los autodenominados artistas modernos seguirían siendo identificados como "vanguardistas", en tanto lo que proponían era una ruptura con aquellos principios que definían lo que debía ser el arte argentino (léase, paisaje nacional, tipos y costumbres del interior del país, etc.).

De alguna manera, Atalaya mismo convalidó inicialmente la acción de Guttero y valoró su obra, tal como se puede leer en su prólogo "Escuelas y personalidades" (1927), escrito en ocasión de la exposición *Gran feria de la pintura joven*, organizada en el Boliche de Arte por Leonardo Estarico. Allí, era en las figuras de Guttero y Pettoruti en quienes encontraba las personalidades más maduras desde un punto de vista artístico. Fue también a través de Guttero que se concretó su participación en la revista *Camuati* en junio de 1929,<sup>67</sup> publicación de la agrupación homónima. Acercamiento limitado en el tiempo y que más allá de la disputa que sostuvo con el pintor,<sup>68</sup> se trataba de una discusión más profunda acerca del sentido del arte. Cuando Atalaya afirmaba:

[...] Ha sido esa serenidad que también nos fue haciendo ver poco a poco todo lo que hay de artificioso en la obra gutteriana, de aplicada ampulosidad, de poses equívocas y de frivolidad mundana. Guttero hombre de mundo y retórico inveterado está exento de la vida interior, que penetra, ahonda las cosas, les da un sentido nuevo, haciéndolas balbucir en el temblor luminoso de esa necesaria ingenuidad de lo que hay de niño en un artista. Escárbense las grandes obras y se descubrirá ese sustrato en una medida infinitesimal en unas y un poco mayor en otras... ¿En rigor el artista no es aquel niño que redescubre el mundo?. En cambio, Guttero es un pintor en la acepción más lata del término, y aún más, retórico, dialéctico, culterano. Es un ser de fórmulas y convenciones. No es un daño ser dialéctico y retórico. Picasso lo es llegando casi a la genialidad. Porque la ha depurado, la ha trabajado, hasta hacer de ella un instrumento ductilísimo, la ha hecho abstracta, y, por instantes, es un poeta épico. [...]

<sup>67</sup> Atalaya. "Notas de Arte. Elena Cid, Xul Solar, Antonio Berni". *Camuati*. Buenos Aires, n. 2, junio de 1929, p. 12-13. Sobre la Agrupación Camuati, véase nuestro "Alfredo Guttero en Buenos Aires", *op. cit.*, p. 20-29.

<sup>68</sup> Algunos de los entretelones de ese enfrentamiento, han quedado registrados en su correspondencia. Cf. Atalaya. Carta a Emilio Pettoruti, datada "Sábado 8 de mayo de 1931"; Norberto A. Berdía. Carta a Atalaya, datada "Miércoles 6 [de mayo de 1931] – ambas recogidas en este volumen – y Atalaya. Carta a Luis Falcini, s. d. [mediados de agosto de 1929], MNBA/46.

A Guttero cabe pues pedirle que sea retórico y dialéctico y decididamente depurado porque ahora lo es a medias. Girovaga y coquetea entre la estilización y un realismo de segundo orden. Esta es una calidad nefanda de arte. Una hibridez andrógina. Es un barroquismo formulista y no de espíritu. Supeditar completamente los ritmos, el tema de la composición, es un decadentismo de la peor especie. Es confundir lamentablemente el medio mezquino como única finalidad, las pequeñas particularidades como fundamentales. Es darle importancia a lo que verdaderamente no lo tiene.<sup>69</sup>

lo que estaba haciendo era objetar ese no trascender los aspectos materiales del oficio, el quedarse en la *superficie*, en una problemática exclusivamente formal. Lo que ponía en tela de juicio era esa suerte de "frivolidad mundana", cuestionamiento que quedaba al descubrimiento al analizar la obra de otro artista, la de Gómez Cornet, a partir de la pregunta "¿Qué es la sinceridad como fenómeno artístico?":

Argumentaremos que se trata de un total y espontáneo abandono, sin ningún género de afectación, ni fingimientos. ¿Esa plenitud del abandono de los seres inteligentes quienes se muestran, se revelan tal como son, que nunca temen traicionarse, ni tienen por qué temerlo? Esto es lo que más resalta en este artista que en otros. Mas no exageremos ese particular mérito. Lo inteligente es de por sí naturalidad: a veces una radiante y potente naturalidad. Elevemos esa naturalidad de los modales intrascendentes de un *gentleman* inglés que los ejerce como un arte de sociedad a una esfera superior y nos encontraremos con la ingénita e ingenua naturalidad del aduanero Rousseau. Es la misma de esencia animal, inconsciente y hermosa de un tigre y de una pantera de elegante felinidad. Son pues tres peldaños distintos de naturalidad que parecen arrancar de un solo punto común: la puramente zoológica, la menos zoológica del perfecto espécimen del caballero de sociedad y la de elementos anímicos más libérrimos aún.<sup>70</sup>

Sin duda, el crítico mantenía con el pintor santiagoense –para él, un "artista del pueblo"– lazos más estrechos e íntimos de los que podía sostener con Guttero, a pesar del valor relativo que le otorgase a su acción como propulsor de lo nuevo en nuestro medio.

Para el Atalaya que piensa y actúa hacia 1930, no es suficiente buscar la aceptación de nuevos principios en arte y superar la dicotomía entre arte nuevo y arte viejo, según lo que proponía Guttero a través de la organización de exposiciones como las ya mencionadas del *Nuevo Salón* o las realizadas en el Hall de la Wagneriana. Lo que era necesario –y aquí está la continuidad de su pensamiento– era volver a repensar el rol del artista en la sociedad. Y en quienes encontraba eco para sus ideas, además de Sibellino, Falcini y Giambiagi era, tal vez de manera inesperada, en Emilio Pettoruti.

Fue con el pintor platense con quien entre 1931 y 1932 compartió proyectos e ideas, situación extraña si tenemos en cuenta que Pettoruti había sido nombrado en noviembre de

<sup>69</sup> Atalaya. "Alfredo Guttero" [1930], reproducido en este libro, p.

<sup>70</sup> Atalaya. "Ramón Gómez Cornet", [1931]. Véase p.

1930 director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, por la intervención provincial, a dos meses de la Revolución de Septiembre. Ruptura del orden constitucional sobre la que Atalaya se habría de manifestar duramente en textos como "Kilometraje mensual" y "El general y el asno de la fábula".<sup>71</sup>

Si en principio esta aproximación entre ambos quedó registrada en la colaboración de Atalaya en *Crónica de Arte* –la publicación del Museo– lo más importante para él radicaba en la actividad desplegada por el nuevo director desde ese espacio oficial. Para Pettoruti se trataba también de un "programa de acción" tendiente a otorgarle el perfil de un "museo americano de arte".<sup>72</sup> Para él, además de realizar una función docente, el museo debía actuar como un espacio dinámico y no ser una simple reserva de obras; a sus ojos, debía cumplir con una misión social, esto es, ir hacia el pueblo.<sup>73</sup>

A partir de un diálogo continuo entre el pintor y el crítico de arte, fueron surgiendo los proyectos: un periódico –*3 por 7 - 21*–, una cooperativa (en ambos junto a un joven Geo Dorival) y un Sindicato de Artistas Plásticos. Diálogo y discusión al que se sumaron las voces de Sibellino y Giambiagi.<sup>74</sup>

En el caso del organismo sindical propuesto, se trataba de defender y valorizar los trabajos de los artistas argentinos, en un mercado inundado con arte de importación; el crear talleres colectivos, entendiéndolos no como el resultado de un trabajo en equipo, sino como aquel que en la antigua *bottega* organizaba el trabajo por oficios, y en donde el obrero-artesano realizaba "trabajos" anónimos destinados a la comunidad. La idea rectora era, una vez más, intentar romper las fronteras que separaban al arte del pueblo. Una propuesta que como él mismo lo reconocía, era utópica, pero que sin embargo, se proponía llevar adelante. Dirigiéndose a Giambiagi, luego de aclararle el sentido de ese nuevo Sindicato, afirmaba:

Cree o no creas –como ya tampoco creo– yo con otro –Pettoruti o Dorival– haré un plan detallado de todos estos proyectos para hacer ver todas las posibilidades que

<sup>71</sup> Ambos textos recogidos en el presente volumen. La recepción positiva que tuvo el nombramiento de Pettoruti queda registrada en la cantidad de notas que aparecieron en esa oportunidad, recogidas en uno de sus Álbumes de Recortes, conservados en la Fundación Pettoruti. Allí también existe una carta de Giambiagi, dirigida al pintor, en la que le recomendaba: "¿Qué tal Ud., pinta? No deje de pintar ante todo – y que esa posición oficial que tanta gente le envidiará no le absorba demasiado tiempo. Es lamentable que un artista tenga que hacer otras cosas para vivir, que no sea exclusivamente su arte. En fin, al menos Ud. está en condiciones de hacer algo para todos. Cuide que no sea en contra de su producción." Carta de Carlos Giambiagi a Emilio Pettoruti, s. d. [mayo-junio de 1931]. Archivo Pettoruti. Fundación Pettoruti.

<sup>72</sup> Apenas nombrado director, Pettoruti lo dio a conocer y su programa fue difundido en diversos medios de Buenos Aires y del interior del país; este comprendía: mudanza y reapertura del Museo, ocho exposiciones individuales por año, dos certámenes de conjunto, obtención de donaciones de obras para ser incorporadas al patrimonio del museo, publicación de un boletín, conferencias a cargo de especialistas y conciertos. Cf. [Nota de la Redacción]. "Será ampliado para el año 1931 el programa de acción del Museo de Bellas Artes". *La Opinión*. Buenos Aires, martes 16 de diciembre de 1930. Álbum de Recortes. Archivo Emilio Pettoruti. Fundación Pettoruti.

<sup>73</sup> Sobre este punto, cf. nuestro "*Crónica de Arte* y el proyecto de 'recreación' del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata". En: María I. Saavedra y Patricia M. Artundo (directoras). *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas argentinas. 1878-1951*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". F.F.y L. UBA (Serie Monográfica n. 6), 2002.

<sup>74</sup> Cf. las cartas remitidas por Atalaya a Pettoruti (21 de enero de 1932) y a Giambiagi (29 de enero de 1932) y su texto "Un Sindicato de Artistas Plásticos", todos ellos recogidos en el presente volumen.

existen y que se podrían llevar a cabo, si los artistas –en general– en lugar de tener una mentalidad de putas, tuviesen siquiera –y es mucho pedir– la mentalidad de un albañil que se une con su compañero de trabajo para luchar contra el patrón que los explota. Si me propongo, hacer este plan, es por un gustazo que quiero darme.<sup>75</sup>

La formulación de un Sindicato de Artistas Plásticos nos lleva directamente a establecer una relación con aquél que en abril de 1933 lanzarían Lino Enea Spilimbergo, Sibellino y Falcini<sup>76</sup> –asociado generalmente a la presencia de David A. Siqueiros en el Río de la Plata– y en cuyos fundamentos se encuentran varios de los puntos propuestos a comienzos del año anterior por Atalaya. También en diciembre de 1932, había tenido lugar la creación de la Corporación de Artistas Plásticos, liderada por Mario A. Canale y que entre un número considerable de miembros fundadores contó a Pettoruti, Gómez Cornet y Giambiagi, este último encargado de colaborar en la redacción de sus estatutos.

Algunos de los principales actores en una y otra agrupación, eran los mismos con los que Atalaya había discutido la posibilidad de un nuevo tipo de organización sindical. Solo que en su caso, al igual que en el de Giambiagi, los principios anarquistas no habían desaparecido aun cuando existiese un nuevo contexto socio-político. Es en este sentido que deben interpretarse las palabras de Giambiagi en 1933, al referirse al Sindicato de Artistas Plásticos:

Estoy enterado de la marcha del sindicato. En el fondo es una cooperativa de artesanos. Pienso que fracasará como han fracasado todas; causa: los intereses entre gente como son todos. En esto hay una larga experiencia. Con todo, la tentativa es útil, no son los artistas los que importan para la revolución sino los obreros auténticos. Ese es el campo de propaganda. Lo que dice Siqueiros tiene dos puntos de vista. Como propagandista está muy bien y tiene razón, pero hablando de arte, hay mucho que decir. Su arte, a la altura de los tiempos con su perfección técnica, está al unísono con el progreso industrial, forma del capitalismo, etc. Está de acuerdo con un concepto de la vida que todos luchamos por destruir.

Para educar estará la escuela. *El arte no puede descender a la altura espiritual del vulgo; es el vulgo el que debe desaparecer en una sociedad sin clase; y aún así habrá siempre categorías mentales y morales.*<sup>77</sup> [énfasis agregado]

En lo que hace a *3 por 7 – 21* se trataba de generar un nuevo canal de expresión. Desde los años de su labor inicial como periodista en Rosario, Atalaya había encontrado en la

<sup>75</sup> Atalaya. Carta a Carlos Giambiagi, datada "29 enero/32"; véase p.

<sup>76</sup> La convocatoria fue remitida a distintos medios periodísticos, véase por ejemplo. "Sindicato de Artistas Plásticos". *Momento Plástico*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, junio de 1933. Sobre el Sindicato, cf. Diana B. Wechsler. "Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina". En: Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre y Diana Beatriz Wechsler. *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 62-63 y Cristina Rossi. "Impacto del discurso siqueiriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos". En: *II Jornadas de Historia de las Izquierdas*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, diciembre 2002, en prensa.

<sup>77</sup> Carlos Giambiagi. Carta a Antonio Sibellino, datada "Agosto 10/1933". Recogida en: *Reflexiones de un pintor*, op. cit., p. 292.

prensa escrita el medio más eficaz y rápido para entrar en contacto con el pueblo, con el obrero y con el artista-artesano. *Bohemia*, *Acción de Arte*, el *Suplemento semanal de La Protesta* y las dos *Campanas*, habían sido el instrumento elegido para llevar a cabo una acción tendiente a romper con las estructuras de una sociedad viciada en su conjunto y en sus fundamentos. Para él, había sido siempre el actuar desde el arte.

Su paso por *Argentina*<sup>78</sup> –autodefinida como *Periódico de arte y crítica*– o por *Polémica*, el semanario de la Alianza Demócrata-Socialista (que reclamaba el retorno a la vida constitucional luego de producido el golpe de estado), fueron en realidad espacios alternativos producto de algunas alianzas si se quiere circunstanciales. Por eso cobra importancia su último emprendimiento, la revista *3 por 7 - 21*, en realidad la expresión material, el resultado de la actividad de una “asociación de espíritus”.

En el momento en que había sido creada la Academia Argentina de Letras (por decreto presidencial del 13 de agosto de 1931) –hecho que le había inspirado su texto “Academos” (academia, “sinónimo de reposo, de siesta eterna, de cúpula y frigorífico”)– él proponía una “libre casa de estudios”, sin límites para sus intereses y cuyo objetivo de base era el de alcanzar una nueva vida espiritual. En “¿Un programa de acción?”, había delineado punto por punto las actividades a realizar. Pero tanto el título, como cada una de las propuestas iban encerradas entre signos de interrogación: ¿era posible todavía proponer algo? ¿para qué hacerlo?. Preguntas que frente a la reflexión que hacía sobre sí mismo podría haber tenido una respuesta negativa:

¡Si somos fracasados nadie adivina la secreta causa de ello! Voluntariamente y casi conscientemente nos inhibimos de muchas cosas que son de tanta utilidad para los otros. No quisimos nada del Estado, por reputarlo una claudicación consigo mismo. No quisimos nada que no proviniera de nuestro propio esfuerzo y trabajo. No quisimos que nadie nos apadrinara; cuando son poquísimos los que no se hacen apadrinar. Yo mismo, de haber tenido oportunidad de ingresar en una universidad, no lo hubiera hecho, puesto que aborrecía, odiaba esta Sociedad burguesa y todo lo que había en ella. Quise ser un autodidacta, sin poseer la férrea voluntad que se necesitaba para llegar a serlo. Nos negamos a que nadie nos sirviese. Quisimos hacerlo todo por nosotros mismos; y en las condiciones actuales y con este régimen extorsivo, esto resultaba prácticamente imposible, a menos, de poseer un cúmulo de fuerzas sobrehumanas. Tampoco quisimos ser caudillos, jefes de cualquier cosa y de cualquier grupo.<sup>79</sup>

Sin embargo, para aquellos que como él no habían abandonado sus ideales era en la propia vida interior en la que podía encontrar su refugio y su redención: “Quien posee vida interior jamás puede ser un fracasado consigo mismo, pues, posee un alimento espiritual que le

<sup>78</sup> Aunque en los tres números de *Argentina*, publicados entre noviembre de 1930 y agosto de 1931 no se registra colaboración de Atalaya, él fue uno de los firmantes de la carta abierta dirigida por Horacio Butler al director del Museo Nacional de Bellas Artes -Atilio Chiappori, reacio y crítico respecto de los pintores nuevos- y en el último número se anunció una colaboración suya. En la Fundación Bartolomé Hidalgo se conserva un pergamino de este periódico, en el que se registra su firma.

<sup>79</sup> Atalaya. Carta a Carlos Giambiagi, datada “29 enero/32”, *op. cit.*

da un sentido nuevo a una brizna de hierba y para sentirse feliz le bastaría vivir en esa brizna de hierba que se creó para sí mismo; si por lo menos lo dejaran vivir.”<sup>80</sup>

No resulta extraño que en la misma carta que vamos citando, le propusiese a Giambiagi la publicación de un revista infantil. Un público que, como lo afirmaba, no le resultaba ajeno desde su trabajo en *El Purrete* (1927-1932?).<sup>81</sup> Para este entonces, el deterioro producido en él por la enfermedad que lo aquejaba<sup>82</sup> determinó su ausencia de aquellos lugares de sociabilidad artística, como la recién fundada Agrupación Signo. Son su voz y su escritura las que ahora se hacen presentes y es el momento en que él revisa y, en algunos casos, rescribe textos anteriores –como el dedicado a Nicolás Lamanna– o vuelca sus últimas energías en el análisis de las obras de Pettoruti y de Alfredo Bigatti.

Es también en estos últimos años que recupera para sí su verdadero nombre, Alfredo Chiabra, fusionándolo con aquél de “Acosta”, que de alguna manera le había sido impuesto arbitrariamente durante una redada policial.

El Atalaya de innumerables escritos –oculto muchas veces en el anonimato o en otros tantos seudónimos– transita un arco que va desde los años 10 al comienzo de la década del 30: desde el anarquismo militante de su juventud a la convicción de que son los hombres los que fallan y no los principios y fundamentos que estaban en la base de la doctrina anarquista.

Utópico muchas veces, Atalaya marca en gran medida el cierre de la década del 20 y lo hace junto a otra de las figuras clave de ese período, Alfredo Guttero, quien fallece casi simultáneamente. Desde entonces, para muchos artistas la opción política y/o el actuar desde el arte, la encontrarían en el partido comunista o por lo menos en una alineación decididamente a la izquierda del espectro político de esos años. Otros, afirmados ya como “artistas modernos”, pasarían a ser los *nuevos* académicos en las décadas siguientes.

En ese nuevo contexto, Atalaya –ya solo presente en la escritura– se reafirmó como crítico de arte y aseguró la proyección de su pensamiento a nuestros días. De la gran cantidad de textos que un individuo puede producir a lo largo de una vida, no todos tienen la misma importancia o resisten el paso del tiempo. En la actualidad, la validez de su pensamiento es algo que nadie discute, pero él –como solo unos pocos– sale engrandecido de la confrontación con el universo ampliado de sus escritos.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Sabemos por una mención en una carta que le remitiera el uruguayo Norberto Berdía, que Atalaya trabajaba en la traducción de las historietas de Dick Turpin y Buffalo Bill. *El Purrete* era una revista infantil editada en Buenos Aires que seguía los modelos norteamericanos contemporáneos y en la que se reproducían textos de autores ingleses y americanos como Jack London, Mark Twain, Geoffrey Prout, Oswald Dallas, Marston Lane, Percy F. Westerman, etc. *Dick Turpin* aparecía en todos los números y en agosto de 1928 la revista anunció la aparición de un suplemento, *El cow-boy*, con historias del Corsario Negro y de Buffalo Bill. En la Biblioteca Nacional se conservan los números 2 (jueves 26 de febrero de 1927) al n. 202, del 25 de diciembre de 1932. Agradezco estos datos a Candelaria Artundo.

<sup>82</sup> Atalaya falleció el 5 de septiembre de 1932 como consecuencia de una parálisis general progresiva, el cuarto y último estadio en la evolución de la sífilis. Aunque ignoramos exactamente la fecha en que se contagió, la enfermedad se manifestó con violencia en 1923. En una época en la que la falta de una información adecuada y de parámetros de educación compatible con una vida sexual corriente, la sífilis se extendía en todos las capas sociales, aunque claramente los más altos índices de contagio se daban en el proletariado, por lo menos hasta la invención de la penicilina. Este punto es importante, pues Atalaya se ocupó reiteradaemnte de traducir textos de medicina, sin duda, llevado por un interés personal pero también como forma de difundir entre los más pobres conocimientos mínimos sobre medicina. He discutido este punto con el Dr. Jaime Voza, a quien agradezco sus aclaraciones al respecto.

**Bibliografía sumaria:**

- ATALAYA. Correspondencia a Luis Falcini, 1916-1929. Depositada en el Museo Nacional de Bellas Artes.
- CHIABRA ACOSTA, Alfredo. *1920-1932. Críticas de arte argentino*. Buenos Aires. M. Gleizer Editor, 1934.
- ABAD DE SANTILLÁN, Diego. "La Protesta: su historia, sus diversas fases y su significación en el movimiento anarquista de América del Sur". En: *Certamen Internacional de La Protesta en ocasión del 30 aniversario de su fundación: 1897 -13 de junio- 1927*. Buenos Aires, 1927, p. 34-71. (hay edición digital facsimilar: CeDInCI-Biblioteca Popular "José Ingenieros", 2002)
- ANDREU, Jean. "Lectures anarchistes: la Librería de La Protesta, Buenos Aires, juin 1914". *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse, n. 45, 1985, p. 101-106.
- ANDREU, Jean, Maurice FRAYSSE, Eva GOLLUSCIO DE MONTOYA. *Anarkos. Literaturas libertarias de América del Sur. 1900 (Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay)*. Buenos Aires. Corregidor, 1990.
- ARTUNDO, Patricia M. *Atalaya y el ejercicio de la crítica de arte: 1913-1932*. Informe Final de Investigación. Fondo Nacional de las Artes, 26 de febrero de 2001.
- . "La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos". En: Jorge Schwartz y Roxana Patiño (ed.). *Revistas Literarias / Culturales Latinoamericanas*. Revista Iberoamericana. Pittsburgh, en prensa.
- DEURS, Adriana van. "Carta del crítico Alfredo Chiabra Acosta al escultor Luis Falcini". *Estudios e Investigaciones*, n. 7, 1997, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Facultad de Filosofía y Letras. UBA, p. 137-140.
- DÍAZ, Nilda. "La Campana de Palo. Primera época". En: *América. Cahiers du C.R.I.C.C.A.L. Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres. 1919-1939*. Paris, n. 4-5, enero-marzo 1990, p. 358-368.
- CIPPOLINI, Rafael. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- FALCINI, Luis. *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*. Buenos Aires. Editorial Losada, 1975.
- GIAMBIAGI, Carlos. *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires. Editorial Stilcograf, 1972.
- LITVAK, Lily. *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1890-1913)*. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1988.
- GIL, Noemí A. y Jorge M. BEDOYA. *Aproximación al arte de los años veinte en la Argentina. Antología Documental. Parte Primera*. Buenos Aires. Editorial Glauco, 1972.
- Juan Antonio Ballester Peña. *Figuras y paisajes*. Buenos Aires. Museo Nacional de Arte Decorativo, 19 de mayo, 1997.
- "La Brasa". *Personajes notables I. Categoría de las Artes. Bernardo Canal Feijóo. Exposición 1931. Emilio Pettoruti*. Buenos Aires, 1994.
- MAROZIUK, Lidia Isabel. "Gráfica crítica e ideario ácrata en una producción urbana: el Suplemento Semanal de La Protesta (1922-1930)". En: *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. 3ras Jornadas de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires, CAIA, 1991, p. 205-216.
- MUÑOZ, Miguel Ángel. "Los Artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas". *Causas y azares*. Buenos Aires, n. 5, otoño 1997, p. 116-130.
- O.P. [Osvaldo Pelletieri]. "El peor libro de 1926". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 13 de junio de 1976, p. 2-3.
- PACHECO, Marcelo E. y Ana María TELESKA. *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte. Antología Documental*. Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 1988. (Fuentes 6/1 al3)
- . *Las vanguardias plásticas argentinas en la década del veinte. Antología documental*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 1988. (Fuentes 6/2 al 3)
- PEREYRA, Washington L. *La prensa literaria argentina. 1890-1974*. Buenos Aires. Librería Colonial, 1993-1996. (3 Vol.)
- PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires. Solar/Hachette, 1968.
- SURIANO, Juan. *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-1910*. Buenos Aires. Manantial, 2001.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias literarias: textos programáticos y críticos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2002 (1ª edición en español: 1991).





## Nota a la presente edición

Los documentos reunidos en este volumen forman parte del Archivo Atalaya y han sido organizados en diferentes núcleos: notas y artículos sobre arte, crónicas periodísticas, obra literaria, reflexiones, diarios personales y correspondencia. La selección realizada da cuenta de la variedad de la producción de Atalaya en un lapso que se inicia hacia 1911 y se extiende hasta 1932, año de su fallecimiento. En esta selección hemos dado prioridad a aquellos textos que permanecieron inéditos o solo fueron conocidos en publicaciones de época.

Cada uno de los capítulos en los que está organizado *Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya* comprende a su vez distintos tipos de documentos: impresos, dactiloscritos y manuscritos de trabajo que indican diferentes etapas de elaboración y que requieren, asimismo, un tratamiento diferenciado en cada caso.

Aunque el criterio general ha sido el de la menor intervención, en la transcripción hemos optado por actualizar la ortografía según la norma vigente, mantener la puntuación original del autor y, en el caso de los impresos, corregir los errores evidentes. Respecto del título de libros, obras de arte, piezas de teatro, estos son presentados en itálicas, reservando el empleo de comillas para el título de cuentos y poesías. Los diarios y revistas son indicados igualmente en itálicas, mientras que el empleo de comillas es reservado para el título de artículos y notas.

Los problemas que se presentaron en la transcripción de los textos tienen su origen la mayoría de las veces en la imposibilidad para descifrar la escritura de Atalaya; como secuela de su enfermedad, la parálisis determinó, por un lado, alteraciones motoras en la expresión escrita y, por otro, una falta de concordancia del género y del número en la escritura y en el lenguaje verbal. En el caso de los manuscritos de trabajo y en el de los dactiloscritos cuando estos incluyen sus intervenciones manuscritas, hemos optado por el empleo de “[ilegible]” cuando no nos ha sido posible descifrar una palabra o, en el caso de duda, por encerrarla entre corchetes, seguida de un signo de interrogación, por ejemplo “[Pino?]”. Asimismo y por la razón apuntada hemos decidido mantener los errores de concordancia aun cuando estos no se deban al flujo natural de la escritura. Hemos respetado también el empleo de neologismos de Atalaya sin destacarlos gráficamente.

Existen además muchas versiones -esto es, estados relativamente acabados de una elaboración textual- de un mismo artículo. Esto se debe al método de trabajo implementado por Atalaya desde mediados de la década del 20, quien a partir de una versión más o menos elaborada, realizaba varias copias con papel carbónico, haciendo en cada una de ellas modificaciones diferentes. En su archivo también existen versiones dactiloscritas que difieren unas de otras, aunque generalmente se encuentran en una fase de elaboración próxima. Con todas estas consideraciones a la vista, optamos por reproducir aquella versión que se presentaba en el estadio más cercano al manuscrito definitivo.

Por otra parte, muchos de los documentos que se encuentran en el Archivo Atalaya fueron revisados y corregidos por Carlos Giambiagi al momento de la publicación del libro *1920-1932. Críticas de arte argentino*, aun cuando no fueran finalmente incluidos en él. Giambiagi se manejó con absoluta libertad e intervino de manera decidida en el texto; en consecuencia, aquí buscamos recuperar la versión descartando las intervenciones mencionadas.

En nota a pie de página se incluye un análisis documental que permite identificar al objeto en su materialidad, al tiempo que allí también se distingue la presencia de notas de Atalaya, de Giambiagi o de terceros. Allí también se consigna dónde fue publicado el artículo; no obstante, en algunos casos esa información no pudo ser completada. En cuanto a la correspondencia reunida (activa, pasiva y de terceros), en la misma nota se rescata la forma original del documento para datación y lugar que en el cuerpo del texto han sido normalizados, conforme a la secuencia de ciudad, día, mes y año.

Agregamos al final del volumen un "Anexo", en el cual recogemos algunos textos de Atalaya no presentes en su archivo, su correspondencia con Emilio Pettoruti –que además de aportar datos importantísimos, permitió fechar y contextualizar varios de los documentos aquí reunidos– y los testimonios de algunos artistas y escritores cercanos a él.

**PMA**



En los años inmediatos al Centenario de la Independencia, Atalaya se volcó a la crítica de arte en un ejercicio que lo ocuparía durante gran parte de su vida. Distintas publicaciones fueron las que recibieron sus notas: desde *Bohemia* (Rosario) pasando por *Acción de Arte*, *La Campana de Palo* en sus dos épocas, el *Suplemento semanal de La Protesta*, *Camuati*, *Crónica de Arte*, hasta sus últimas notas conocidas en la montevideana *Alfar*. En ellas abordó distintas problemáticas: desde la simple crónica de exposiciones que tenían lugar en nuestro medio, al comercio y circulación de obras de arte, las instituciones oficiales y la crítica de arte misma, abriéndose a partir de ella al panorama del arte nacional e internacional que le era contemporáneo.

## ► Documentos impresos

### Exposición Vila y Prades<sup>1</sup>

Anoche en lo de Zouza se inauguró una exhibición de trabajos del señor Vila y Prades, pintor discípulo de Sorolla. Esto último, hay que tenerlo bien en cuenta...

Para comenzar y destruir toda posible ilusión en el que nos leyera, insinuemos que las telas expuestas en esa sala no satisfacen el gusto menos exigente. Algunas son mediocres y muchas, bastante malas. El artículo, confeccionado con diestro alarde y sin ninguna veracidad, abunda más de lo que debiera. Ya sabemos que en los cambalaches artísticos ese es el "casimir" que se prefiere pero permítanos el señor Vila y Prades que le advirtamos que una ciudad que sabe quedarse con trabajos de Carrière, de Anglada y Rusiñol no es tan cambalachable como a primera vista se da en suponer. Hay pues un error de óptica apreciativa... El Rosario, no obstante lo que puede decirse, tiene derecho a algo más que a esos "principios", a esos "tanteos" y a esas tablas tan elocuentes como los palotes de un gran escritor. Por lo demás, en los trabajos que podríamos llamar "adultos" y en los cuales campea una cierta seguridad de pincel, existe una jactancia de factura que, sobreponiéndose a todas las demás condiciones del cuadro impresiona muy desfavorablemente. Como su maestro, Vila se deja poseer por el afán de deslumbrar con la virtuosidad de las brochas. Quiere a toda costa demostrar factura. Pero el señor Prades ¿está seguro de poseerla? Tal creencia ¿no será una quimería que se le habrá encajado entre cejas y cejas?

\* \* \*

Hace uno o dos años conocimos –no personalmente– a este discípulo de Sorolla por una exposición que organizó en lo de Asanelli y Castellani. Con una crudeza de color, no del todo antipática, exhibían una serie de "cosas" que oscilaban entre el boceto y el cuadro. Ante algunas, francamente, hubimos de admirarnos. Su paleta en aquel entonces no pecaba de acicalada, pero existía una desenvoltura de muy buen tono que en cierto modo cautivaba. Había momentos de luz en que la luz vivía. Movimiento en la figura. Cierta serenidad en las líneas. Y las pocas agriedades de color se perdían en el conjunto. Aquello, en fin, si no era hermano de la Gracia era, por lo menos, primo hermano. Encantaba Vila y Prades en los tiempos que hacemos referencia, por los jardines del arte, se paseaba un poco plebeyamente en mangas de camisa. Mientras ahora ¡ay! ahora todo lo que era belleza en fáfara se ha malogrado en un virtuosismo trasnochado y huero con falsedades de color y dibujo verdaderamente inconcebible.

\* \* \*

Algo sobre lo que puede hablarse con entero desenfado, puesto que no la ha traído para vender, sino para avalorar el conjunto de obras, es el retrato del pianista Pepito Arriola. Al primer vistazo esa tabla impresiona.

<sup>1</sup> "Exposición Vila y Prades"; impreso, firmado "Atalaya", sin datar; correcciones manuscritas de At. en lápiz negro; soporte: papel obra, liso, 2 páginas [1 pág. doblada por la mitad], medidas: 246 x 172 mm; *Nota de At.*, p. 1: "/11 o 12" en lápiz negro y correcciones al texto; p. 2: "Rosario/12-?" y correcciones.

Está hecha para eso. Pero detengámonos cinco cortos minutos. Reflexionemos sobre ella. Pasado ese lapso de tiempo vemos que esa cabeza que momentos ha, con sus tersuras hennerianas surgía tan gallardamente de ese fondo de charol muerto, se derrumba poco a poco. Lo único que la sostiene es el "efecto". El contraste violento de los tonos. Las facciones examinadas una por una no satisfacen. El gesto de la boca, que casi siempre da carácter, hállase débilmente apuntado. Y de la fisonomía toda se desprende un cansancio que no es del modelo y sí de la paleta del pintor.

De aplicársele el canon vinciano que aconseja dividir el todo –ya sea estatua o cabeza de estudio– y analizarlo por separado para saber si cada parcela vive de por sí, la obra se hunde definitivamente. Y es que allí. Y es que allí nada hay labrado con alguna conciencia artística. El arte que allí se invierte, está un poco lejos de la *Victoria de Samotracia* que, no obstante las más atroces mutilaciones, vive y alienta. Sin embargo, bueno es hacer notar que los blancos de ese cuello de plancha están magistralmente tratados.

Es una nota de soberbia.

Pepito Arriola puede felicitarde de cómo el señor Vila y Prades le ha planchado el cuello de la camisa. Ahí el discípulo de Sorolla triunfa.

Lo mismo no nos atrevemos decir del cuadro *El Gaucho* y del *Retrato del señor Conde de Arta*. El primero apenas si llega a ser un *cartellone* flojamente ejecutado, y el segundo tiene todas las cualidades negativas de una fotografía. Su vigorosidad de dibujo es, como ya dijimos al principio, aparente. Como en el de Arriola se aferra al prestigio que le pueden otorgar las brillantes tenebrosidades de los fondos negros. Pero este es un tanto *démodée* y que los pintores de buen gusto y de alguna sinceridad han abandonado.

Por lo que toca al Gaucho no se puede dar nada más soso ni nada más insulso. ¿Se habrá dado la pena de estudiar el señor Vila y Prades, aunque fuese por carambola, un poco de anatomía indígena a fin de pintar con algún acierto nuestros tipos criollos?

El discípulo de Sorolla se ha de reír de esa pregunta. Y nosotros ante la orfandad folklórica de una obra que pretende ser de folklorismo hacemos lo mismo. Y he ahí resuelto el problema.

Alabemos, por último, puesto que algo hemos de alabar, esos bocetos para *panneau* en los que los blancos urden una rara y bella sinfonía y los dos o tres cuadros que abocetadamente nos presentan trozos de vida marinera. Esto último quizás sea lo mejor de la exposición. Después hay muchos paisajes, hechos de memoria y en el estudio, que merecen un cañonazo y muchas figuras trabajadas de la misma manera que merecen dos.

\* \* \*

Si alguna vez penetrasteis en un taller de costureras habréis visto retazos de telas multicolores esparcidos por el suelo. Son los desperdicios que para nada sirven. Bien, el señor Vila y Prades ha recogido en su *atelier* los inevitables desperdicios y con ellos les ha hecho una exposición a los rosarinos. Y nosotros, es claro no le felicitamos por el rasgo. He aquí explicado quizá un poco nebulosamente el porqué de nuestra impresión artística.

## Un cuadro de historia patria<sup>2</sup>

He aquí un género del cual, honrosamente han podido salvarse muy pocos. Casi siempre, los que se echaron encima tal empeño, debieron reconocer que la Historia era un bello jardín de flores muy pomposas, pero huérfanas de perfume. Solamente alguno que otro gran artista logró infundir aliento inmortal a este o aquel incidente histórico –un Puvis de Chavannes, tal vez; un Merowkovski y muy pocos más... El Pasado, –no obstante ser la tentación más viva para los que del arte han hecho su religión– ha sido causa de que en sus creaciones muchos artistas fracasaran. Hay momias renacidas a toda insuflación vital. Hay flores de ese jardín que más que de trapo y papel, son de porcelana por lo frías y [ilegible]. De ahí la incalculable dificultad. Es decir, para los que en la obra de arte piden algo más que el yerto retoricismo del pincel hábilmente manejado sí, pero para los que en todo lienzo o en toda página literaria se admiran de la compostura geométrica o del funambulismo feérico del virtuoso, quizás no. Y por cierto, hartó propicio han sido los asuntos, históricos para esta generación de muñecos que en los pintados lienzos adoptan actitudes campanudas de vulgar transcendencia. Y es que el artista había puesto todo lo que del *métier* sabía y de su alma nada. El tecnicismo de sus manos sabias pudieron prestarle el prestigio de un pseudoarte y nada más. Por eso se acostumbra pedirle muy poco a los bastidores de historia –compostura técnica, y lo demás se olvida voluntariamente.

Bien, el cuadro del señor Caggiano es todo lo contrario. *El parte de la victoria* es un lienzo cálido, lleno de inspiración y lleno de originalidad conceptivamente hablando. Su procedimiento se aparta por completo del carril común y del que se gasta para realizar obras semejantes. Hay amor y cierto irreflexivo entusiasmo. El artista no escuchó otra voz que la de su estro y tuvo, entre algunas incorrecciones de técnica, un admirable acierto. -En una llanura de desacotados límites las fanfarrias de oro del sol entonan su canción himnica. Los ocres se encandecen en luminosa vibración. Los pastizales llamean. El horizonte, cortado por línea escueta, se ahonda en un azul caliginoso. La meridía hora une en acordado ritmo cielo y tierra. La cruda luz es beso y es abrazo. El paisaje está pasmoso de verdad y de trepidación solar. Es la campiña sanlorencina de hoy o de ayer, si es que ayer hubo sol y fue verano...

Y bien, de esa campiña tan elocuente de verismo las siluetas legendarias del Prior, de San Martín y del Granadero emergen con desdibujos de visión. Es el hoy y el ayer que se hermanan por la fuerza espiritual del recuerdo. -Y si el paisaje está "visto", bien puede decirse que las figuras son "soñadas". He ahí según nosotros, el gran acierto del cuadro y que descubre, como en el modernísimo Hansen Jacobsen –escultor simbolista– un singular conocimiento del valor de los contrastes. Porque de esta fusión de lo real y lo fantástico, el símbolo se destaca preciso, tangible, sin oscuridades que dificulten su comprensión. -En este lugar y bajo el copudo pino, mientras haya corazones argentinos que palpiten, la sombra del Héroe, vagará eternamente, parece decirnos la composición de esta tela...

La misma juventud de San Martín –quizá excesiva para algunos– intenta hablarnos de lo perennemente primaveral que es el alma del Héroe. Y es ocioso decir que al artista nada le hubiese costado darnos el habitual San Martín de los cromos patrióticos.

<sup>2</sup> "Un cuadro de historia patria"; impreso, prueba de galera: firmado "Atalaya", sin datar [ca. 1913-1914]; papel obra, 1 página, 370 x 90 mm. Presenta trabajo de edición de texto de At. en lápiz negro y al final del artículo marcado con una "X".

Existen algunos errores de técnica y de modelado, pero la aguda sensibilidad que en el color se evidencia y que la composición exhala como un perfume, demasiado dice en pro del señor Caggiano.

La obra vive y comunica emoción. ¿Cabe mayor elogio?

La flor de porcelana del jardín de la Historia Patria por el milagro de su voluntad emotiva, ha dejado de ser tal.

### **Exposición Sócrates<sup>3</sup>**

En la anterior semana inauguróse, clausurándose días después, una exposición personal de cuadros de un artista argentino, recientemente venido de Europa. Nos referimos a la exhibición de telas organizada en lo de Castellani, por Carlos Sócrates.

Apresurémonos a declarar que se trataba de una demostración de arte nada vulgar y altamente simpática. Lo triste y quizá, lo desconsolador del caso, ha sido la casi perfecta indiferencia con que este craso Rosario acogió la ingenua y fervorosa manifestación artística de uno de sus hijos. Los grandes diarios, –para qué decirlo– silenciaron el advenimiento. Los grandes críticos dejaron dormir en sus espeteras la péñola de los excepcionales y hasta vulgares acontecimientos. ¡Ni una palabra, en fin! Ni de aliento, ni de análisis, ni de censura. ¡Para qué! El arte de Sócrates no era tan comestible, ni refocilado como el de algunos *marchands* que nos traen *tableaux* con firmas falsificadas... ¡Oh, Fabio "*les affaires sont les affaires*"!...

¿Y los aficionados?... He aquí una hermosa fauna que también brilló por su ausencia. Es claro, no había tablitas de Sorolla que pudiesen adquirirse por una módica suma... Permitiendo de paso, que un chacal, comerciante en cuadros, les tomara la poca cabellera que les queda... Las ferias de las vanidades no tenían el ancho campo que necesitan para lucirse... De ahí que no hicieran su aparición.

Constatemos, pues...

¡Ni una palabra, arrojada como un guijarro ni una frase ofrecida a modo de flor! Solo el bostezo...

¡Y sin embargo, raras exposiciones y pocas telas se han exhibido en esta ciudad con tan ardiente anhelo de hacer arte, como las de ese muchacho! Y la sinceridad es digna de ser respetada hasta en sus mayores extravíos.

¿Pero qué pueden un millón de beocios, contra el alma de diamante de un artista?

### **Rafael D'Urbino. IV Centenario de su fallecimiento<sup>4</sup>**

Belleza, cristalizándose en un círculo de perfecta beatitud y esterilidad, es toda su obra. No es el sembrador que lucha, se tortura, estudia y observa y apunta febrilmente y, sí, el realizador que se asimila todos los descubrimientos, tanto de sus antecesores como los de sus contemporáneos, utilizándolos con desenfado y gracia única. Hombre mundano, de fácil conciencia y mano diestra, supo comprender muy bien su tiempo, al divinizar las madonas que, por las calles de la ciudad papal, paseaban el esplendor pagano de sus bellezas... Uno de

<sup>3</sup> Exposición Sócrates. *Bohemia*. Rosario. Recorte, s.d. [1914], 1 página, 215 x 155 mm.

<sup>4</sup> "Rafael D'Urbino. IV Centenario de su fallecimiento"; impreso, sin firma, sin datar [abril de 1920], soporte: papel obra liso, 1 página, 247 x 175 mm.



los aspectos más característico de su época, se refleja así en su obra, como un estanque sin sombras, claro. Y mientras maese Leonardo, crea un santoral, cuyos personajes están mordidos por la duda y por la angustia de una enigmática y sutil inquietud; y, Miguel Ángel, crea sus esclavos que, cual simbólicos prometeos, pugnan en un movimiento envolvente de desesperación, por arrancarse de este mundo de dolor, él, Rafael D'Urbino, pinta *Las Tres Gracias*, maravilla de eutritmia, pinta la *Virgen de la pradera*, que es todo solaz, dicha de vivir, recreo de los ojos y del espíritu... Pinta, entre fiestas, música y risas, eternizando en escenas de luz y color, el regocijo, el "gaudio" íntimo de que está poseída la humanidad que le rodea; "gaudio" que, antes se hiciera ruidoso y estallara en carcajadas, en los cuentos de Boccaccio y, que en el pincel del Mago D'Urbino, es siempre suave, equilibrado como si un soplo helénico animase todos los ritmos y movimientos de sus figuras. He ahí su mayor gloria.

Sin embargo, ¿qué pintor, qué artista, ya Cézanne, Puvis de Chavannes o Denis, ha ido hacia las telas de Rafael, en demanda de un horizonte de un sendero inédito, por el cual seguir? Casi ninguno, por no decir, ninguno. Al contrario. Posteriores escuelas pictóricas atacáronle. Y tuvieron razón. La evolución de la pintura detenía en sus cuadros para reasumirse en un círculo destellante, por encima del cual, había que saltar valientemente. Los prerrafaelistas, así lo barruntaron, sin que sus esfuerzos fueran todo lo eficientes que era de esperarse. Pero fue una advertencia. Buscad sino y veréis que ni una sombra del pasado turba la obra rafaelesca, ni una preocupación del futuro la inquieta. Serena, armoniosa, sugiere la imagen del hombre-estanque a quien todas las circunstancias favorecen: el paisaje y la hora, y llega a tiempo para sorprender el instante cenital de toda una época. Y he ahí, también su mayor "chance", a la cual, quizás, renunciaron voluntariamente Leonardo y Miguel Ángel.

Y si Rafael fue el Presente, un momento luminoso del Renacimiento y, Miguel Ángel, fue el Pasado, el "último gótico", como le denominaría Rodin, el vidente que ha menester del pasado atrás para saltar adelante, el hombre-árbol, cuyas raíces necesitan hundirse en lo más profundo de la tierra para subir más y más hacia el cielo; Vinci, el poleiforme, es aún el Futuro, la eterna inquietud humana, el hombre-río, que corre sin cesar, desperdigándose, explorando, en busca siempre de nuevos horizontes y que consigue dejar tema y labor, a veinte generaciones, en tanto que, la imitación o el estudio de un solo rasgo de Rafael, es hoy algo peligroso y reaccionario.

### Malharro<sup>5</sup>

Las simples líneas que aquí se dedican a Malharro, el maestro de toda una generación de artistas argentinos, no tienen más mérito que ser la floración espontánea de un recuerdo muy intenso y muy hondo. Surgen sin el menor pretexto, y como las flores silvestres que se dijera que nacen porque sí, arraigando irónicamente, ya en una roca árida, en un campo hostil y áspero o sobre la ruindad de unos muros leprosos, estas palabras de recordación brotan sin parar mientes en la efeméride o en el aniversario, no obedeciendo a otro propósito, ni a otro porqué más hondo, que al de una gran necesidad de evocar la viril figura que supo esforzar-

<sup>5</sup> "Malharro"; impreso, firmado "At.", sin datar [1920]; soporte: papel obra liso; 1 página, 245 x 173 mm. Publicado en *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 1, n. 8, noviembre de 1920, p. [1]. Recogido en *Críticas de Arte Argentino: "1920"*, p. 13-18.

se en ser bondadoso, íntegro en las palabras y en los actos, heroico artista, en fin, artista en la acepción más amplia del vocablo.

En efecto, forzoso era confesar que este modesto homenaje a la memoria de Malharro, no coincide con la fecha de su nacimiento ni con la de su desaparición. Es que quizás la preocupación de lo esencial nos ha hecho descuidar más de lo que quisiéramos ciertos detalles. En cambio, la pequeñez de nuestros tiempos, las luchas del Salón y las intrigas de ciertos "maestros", ha provocado en nosotros el recrudescimiento de ese recuerdo. En todos estos días, un grupo de amigos que conocieron y trataron íntimamente a Malharro y tienen a mucha honra ser sus discípulos espirituales, hablaron sin cesar del pintor que angustiado por el trajín del vivir diario, estudiaba tenazmente, esforzándose en poner en cada tela que pintaba algo más de amor, algo más de esa luz excelsa que parpadeaba en su espíritu y que se llama poesía, ya se emplee en construir una catedral, en labrar un campo o en tallar una imagen.

"Hasta en la nada el artista busca algo para sublimizar", decía Malharro y así era él. Pródigo de sus energías batallador, de una inquietud espiritual que era la sed de la sed, cada día transcurrido de su vida, era un paso adelante, la alegría de un nuevo descubrimiento, una parcela de saber conquistada, la fúlgida certidumbre que algo de lo más puro de sí mismo, iba iluminando sus paisajes y sus cuadros. Y por encima del juego turbulento, a veces sombrío, a veces jocundo de todas estas actividades intelectuales, de campañas por la prensa, en la cátedra y en el taller, rodeado de jóvenes amigos, el Desinterés como supremo objeto, guiando sus actos e inspirando sus palabras de una acritud y brutalidad en ciertos momentos, tonificante. Desinterés, sin el cual no hay poesía ni obra de arte posible. Espíritu libre, de sinceridad alucinante, pocos reparos ponía en expresar lo que hondamente sentía. Nunca hizo gala de esa imparcialidad de espíritu de una chatez inefable en nuestros días, ni nunca alardeó de un eclecticismo bastante acomodaticio en muchos artistas, porque fue ante todo un pasional. Por ningún gaje, ni por las mayores recompensas de este mundo, se hubiera avenido a dosificar su pensamiento ni a enmascarar su íntimo sentir. Aún se recuerda el juicio que le valió el cuadro de uno de sus contemporáneos más encumbrado en esos tiempos; cuadro malísimo que representaba a una carreta uncida a unos bueyes y cuyo carrero no se vía por ninguna parte. Alguien del público intrigado preguntó:

—Pero, ¿y el carrero?

Está cagando... —contestó Malharro, reflejando así con prontitud de espíritu lo absurdo de esa composición pictórica.

En otra ocasión un crítico le invitó para ver la exposición de Ferruccio Scatola, pintor italiano bastante malo. Malharro se excusó, contestando que no le interesaba. ¿Pero, por qué? —arguyó el crítico.

—Porque hay muy poco fósforo en esa *scatola*, replicó Malharro.

Juicios de tan bella intransigencia le granjearon no pocas enemistades que si no tuvieron el valor de combatirle de frente, le produjeron muchos sinsabores, maniobrando por la espalda. Y es que Malharro, era uno de esos hombres que el vulgo instintivamente califica de fuertes. Se le respetaba porque se le temía. Cierta animadversión alerta siempre contra él no estaba exenta de envidia. Cuando decidió que se iría a Europa para perfeccionar sus estudios, un grupo de amigos, conocedores del arduo y angustioso camino que habría de recorrer, acudió a bordo con una suma de dinero para dársela a Malharro. Los propósitos que los guiaban

no podían ser más conmovedores. Pero Malharro que iba a París, con mujer e hijos no quiso aceptar el óbolo recolectado quizás amorosamente. Él tenía su piedra de litógrafo, con eso se ganaría la vida y estudiaría; y el obrero que había en él, cuya dignidad de haberse ganado el pan durante todos los días de su vida le acorazaba contra el menor conato de claudicación, le hizo rechazar bruscamente lo que era un homenaje y un presente respetuoso.

Vuelto de Europa, su fiebre de actividad, su afán de reformas, su ansia de transformar el ambiente, de imponer nuevas rutas, de comunicar lo que había aprendido y descubierto por sí mismo, estudiando a los grandes maestros, encendió en él un entusiasmo que no se amenoró ni declinó un instante.

Herederero directo de los impresionistas franceses, supo comprender en esencia todas las virtudes de la escuela, practicándola con un aliento tan poderoso y un romanticismo tan profundo, que en verdad sus cuadros, acuarelas y apuntes son poemas y cantos a esa luz y ese color tanto tiempo desterrado de la pintura en boga en aquel entonces. Hay en sus trabajos la exaltación de un alma enamorada por todo lo que en la naturaleza es instinto de belleza y elevación y un anhelo tan grande por magnificarlo todo, que su pintura se coloca por encima de la mezquindad de los procedimientos. Pero Malharro evolucionaba continuamente. Por cierto que no se habría quedado en el impresionismo. Sus últimos trabajos ya lo hacían prever. Aún buscaba afanosamente su verdadera expresión y la habría encontrado de no haber sido tronchado por el rayo, como el árbol que cargado de frutos, de flores y cantos, cae inopinadamente...

Porque esa fue su muerte.

### **¡Este es el hombre...!**<sup>6</sup>

Vigil, propietario de *Atlántida* y de innumerables publicaciones, confeccionadas a base de recortes y engrudo, es un señor que goza en este ambiente pseudo-literario de un bonito renombre. Expliquémonos. Pespica y retrechero como un fenicio, supo adoptar el disfraz que mejor encubriría sus íntimos anhelos. El hombre se encaratuló de apóstol. Y con la faz dolorida, como quien emprende el camino de todas las renunciaciones terrenales, con los brazos abiertos en un gesto de supremo redentor empezó, hace cinco años, a subir, por pequeñas etapas y en automóvil la cuesta de su calvario. Hoy ha llegado. Está en la cima, en la cumbre del éxito,

“donde se levantan las cruces,  
que en el siglo de las luces  
cuelgan del pecho a los ladrones”.

En una palabra: posee cuatro o cinco revistas, imprenta propia y una redacción compuesta por él solo. Sus colaboradores más eficientes, son las tijeras que usa a modo de ganzúas y con las cuales, hace trizas la literatura universal. Omar Kayyam, Amiel, Baudelaire o Verlaine, ¿quién se ha salvado de sus mandobles y tajos de editor fenicio?... Pero, el *clou* de la mistificación, es su prédica de hombre de pluma, manso, seráfico, con palabras que son todas miel y verdad –miel que, él, pone para atraer las moscas, que en este caso, son solamente sus lectores–. Nadie ha hablado tanto del pueblo, interesándose menos por el pueblo.

<sup>6</sup> “Este es el hombre...!”, impreso, firmado “At.”, datado en lápiz negro “/20”; 192 x 80 mm. Publicado en *Acción de Arte*.

Nadie ha discurrido tanto sobre la justicia, importándole un comino sobre la justicia. Nadie ha empleado más la palabra bondad, siendo menos bondadoso.

¿Qué causa justa o noble ha defendido *Atlántida*? ¿Qué nos ha enseñado a los jóvenes de la nueva generación? Nada. Es decir, nos ha enseñado a no tener escrúpulos y a emplear la hipocresía como la mejor arma en la lucha por la vida. Si la obra es el hombre, y hemos de juzgar a Vigil por su obra, tendremos que confesar que Vigil es un mal hombre. *Ecce homo*.

### Las exposiciones<sup>7</sup>

Otoño, –a muy pocos pasos del invierno–, estación predilecta por los *snoobs* y por los que poseen fonjes y tibias pellizas con que abrigarse y pueden contemplar, con egoísmo sonriente, al andrajoso que, refugiado en el vano de los portales, tiritita de frío. Deliciosa estación a fe, en la que con más honda y sutil fruición se paladea el encarnecido e irremediable egoísmo burgués de poseer... “Yo quisiera ser rico, solamente en invierno”, decía Baudelaire, y agregaba: “Son tantos los niños que se hielan en los portales de París”... El autor de *Las flores del mal*, supremo poeta, monstruo apocalíptico para los espesos burgueses, contemporáneos del padre Hugo, quería poseer, para experimentar la divina delicia de dar, mientras el homúnculo de hoy, el acaparador enriquecido, gusta poseer para ponerse a salvo de cualquier contingencia enojosa y comprobar que, aún en el siglo de todas las maravillas mecánicas y artísticas, hay quién se muere de frío y de hambre, –cosa que le hubiera podido acontecer a él, si no hubiese sabido ser listo en el momento oportuno. Sentimiento humano este, cuyo reflorcer se manifiesta en la estación propicia a la exhibición de todos los lujos, –tanto los del espíritu como los de sastrería y anexos.

Comienzan las exposiciones. Los diversos *marchands*, se restregan las manos, habiéndose informado previamente que la fauna de *amateurs* ha vendido bien la cosecha de sus feudos y que el lote de toros finos, alcanzó precios fantásticos. Les preparan un Corot, un Goya, más o menos auténtico, para que truequen esos dineros aún con pelos de la dehesa, por algo que le preste brillo y distinción a la casona de un lujo demasiado moderno y chocante. Pero, ¿serán todos negocios, en lo que a exposiciones pictóricas se refiere?

Los negocios, no nos interesan. Por otra parte, tampoco somos envidiosos y si logran darnos la joya inapreciable, la revelación de uno de esos contados artistas europeos que nosotros solo conocemos por revistas y lecturas, bienvenidos sean los negocios y los negociantes de cuadros.

Espectadores de cuanta muestra de arte realicen en esta urbe, solo pedimos calidad, no importándonos el precio y otras bagatelas. Queremos pasarnos las tardes contemplando bellas obras, vengan de donde vengan y sean de quien fueren. Eso es todo.

Los artistas argentinos, quizás nos reserven la gran sorpresa. Son varias las exhibiciones que se preparan. Antes del inicio de la temporada de exposiciones artísticas el entusiasmo para aplaudir, nos sobra; lo que nos falta aún, es el pretexto. Ya vendrá, seguramente. Este mes, nos hemos levantado optimistas.

<sup>7</sup> “Las exposiciones”; impreso, sin firma, datado en lápiz negro “3/21”; soporte: papel obra liso; 1 página, 249 x 173 mm. Publicado en *Acción de Arte*.

### **Exposiciones.<sup>8</sup>**

Este mes de junio ha sido plétórico en exposiciones. Las hubo buenas y malas o dicho con mayor propiedad. Las hubo interesantes para nosotros y las que nos ofrecieron poco o ningún interés. El distingo cabe, porque no es nuestro ánimo inducir a nadie a coincidir con el ángulo de nuestra visión. Al contrario, envidiamos a los optimistas, a los de gustos fáciles, a los que con cualquier pintura tienen motivo de regocijo y de emoción. Llorar con *Parsifal* y contonearse conmovido con los acordes de un tango arrabalero, ha de significar indudablemente una feracidad emotiva digna de lograrse. La belleza está en todas partes, pero nadie nos convencerá que sea posible encontrarla en esa mediocridad que, aún vistiéndose con todos los artificios más vistosos y brillantes del arte, le es imposible dejar de ser mediocre. Y un hombre mediocre, será siempre mediocre, aunque se presente como pintor, escultor, escritor o médico. Solamente llevando un héroe en sí mismo, es como se puede ser artista y resultar, interesante lo que se diga con el dolor, con el pentagrama o con cualquier medio de expresión. Este introito, al parecer inútil, explicará cierta severidad de algunos de nuestros juicios. No tratamos de molestar a nadie, ni desconocer la fatiga de nadie. Tratamos solamente de ser lo más sinceros para con nosotros mismos y con los demás.

**Salón Witcomb –Peláez–** Hemos visitado la exposición del Sr. Peláez y con una ingenuidad digna de una crucifixión ejemplar, no quisimos convencernos de que no había nada, nada absolutamente que no fuese la más servil imitación de la naturaleza. Hemos visto gauchos y ranchos que indudablemente la fotografía logra presentar con una exactitud mayor de valores y un desgaire más natural. Nos detenemos ante estos cuadros que quisieran hablarnos de nuestras campiñas y de sus figuras más características y únicamente provocan en nosotros, una sensación de hastío y disgusto. ¡Nos duele que ciertas cosas sean manoseadas sin ton ni son!

**Witcomb –De Servi–** Cultiva el Sr. De Servi, todos los géneros pictóricos si ha de colegirse por la exposición que aquí presenta. El retrato, el cuadro religioso, de historia patria, las alegorías mitológicas y las naturalezas muertas, tienen en este pintor, un artesano diestro que trabaja apresuradamente, haciendo alardes de funambulismo de gusto deplorable. Habilidad y mala calidad parece ser su característica. Hay alegorías, con las sólitas ninfas y sátiros, que ejecutados por este pintor, se las dijera motivos de Beethoven en órganos de berbería. Es que son muchos los folclóricos que se aplican a repetir la inefable novela de Dafnis y Cloe. En fin, excelente pintura para chancheros enriquecidos. Es justo, después de todo, que cada clase tenga el “artista” que acaricie y regodee sus gustos.

**Salón Costa –Gastón Balande–** Pocas veces hemos visto una exposición más homogénea y de una belleza más plena. Vigoroso, de acento hondo, el pintor que nos ocupa, nos muestra con sus telas, una campiña francesa que nos hubiera sido difícil contemplar tan viviente y tan arrebatadora, aún viajando por ella. Es la realidad vista por un artista, hecha sentimiento, voluntad y ansia. Vibración, frescura, cielos profundos y cambiantes, movimientos de ritmo infini-

<sup>8</sup> “[Las] Exposiciones”; impreso, sin firma, datado en lápiz negro “21”; 2 páginas, 250 x 174 mm. Publicado en *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 15, junio de 1921, p. 1-2.

to, todo lo encontramos en esos lienzos de una perspectiva casi siempre angular. Jamás hemos experimentado una sensación más bienhechora de reposo y frescura que bajo las frondas de ciertos paisajes de Balande. Un día de campo no nos hubiera proporcionado el delicioso refrigerio de la contemplación de esas telas de una rusticidad tan simpática. Aquí la fantasía creadora en un feliz maridaje con la realidad, es superior a todos los paisajes que puedan contemplar nuestros ojos mortales. Bien cierto es que si una filiación artística hubiésemos de buscarle a Balande no es entre los pintores donde la hallaríamos, sino entre los artistas que han escrito. En efecto, el parecido de Balande con Maupassant de la primera época, es asombroso. La misma resolución, la misma simplicidad y el mismo poder de síntesis.

Por otra parte, la técnica de Balande, demuestra una provechosa frecuentación con los clásicos y también con maestros tan inagotables como Cézanne, Daumier y otros. Esto no quiere decir que su pintura se resienta por esas influencias ajenas. No, Balande, conoce a los clásicos, siente a los modernos y ha luchado con ellos a brazo partido, libre y enriquecido por las experiencias de sus antecesores, ha sabido crearse un lenguaje todo suyo.

Hay en sus escenas campestres lo resuelto y rotundo de un Courbet y el agudo humorismo de un Lautrec. Citemos *Port d'Etapes* y *Laveuses sus la Sevres*, aunque son muchos los trabajos que deberíamos citar de este artista de un talento tan hondamente personal.

**Salón Müller –Pedro Figari y Figari Castro–** Estamos en plena tradición criolla, aunque esto lo sepamos más por el catálogo y los títulos de las obras, que por las obras mismas. En efecto, es difícil saber lo que pretende expresar en la tela titulada *La visita del gobernador*. Los autores parecen animados de la mejor intención, pero no logran ir más allá. Seguramente, es muy bello tener una idea, solamente que hace falta también la capacidad de expresarla. Y todo arte tiene su gramática especial a la que es posible desdeñar a condición de no desconocerla. Estos señores lo ignoran todo y lo más grave, es que ni siquiera conservan la frescura de una ignorancia que se ignora a sí misma, es decir, no poseen candor y fe. Al contrario, parecen percatarse de su inhabilidad e intentan disimularla con alardes de mal oficio.

### **Atilio Boveri<sup>9</sup>**

Ante el enorme esfuerzo de labor e inteligencia que suponen los lienzos del Sr. Boveri, no es posible poner reparos, y cumple rendir completa pleitesía, al artista, que, en angustioso afán, quiso fijar su ensueño de belleza, reviviéndolo con el policromo esplendor de las más fantásticas pedrerías. Lenzos alucinados, algunos, quisieran resplandecer con el fuego de todos los colores. Por lo menos, este, parece ser el propósito que pretendió realizar el artista. Y es simpático, ese anhelo de pintar con lo más puro, lo más pristino del color, urdiendo sinfonías en las que destaque el metálico trompetear de los cadmios y el diáfano murmurar de los rosas sobre líneas de un gran vuelo decorativo. Pero, el travieso Hans, exegeta de Velázquez, el Greco y Anglada, nos dice que el que quiere más de lo que puede es un simple diletante; el que quiere lo que puede, un talento y el que puede más de lo que quiere, es un genio.

<sup>9</sup> "Atilio Boveri"; impreso, firmado "At." datado, en lápiz negro "1921"; soporte: 1 página, 247 x 170 mm, papel obra. Presenta trabajo de edición del texto en lápiz negro de un tercero. Publicado en la sección "Las exposiciones". *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 16, julio de 1921, p. 2.

¿Con cuál de estas tres definiciones se relaciona la labor del Sr. Boveri?

Ante todo, la mayor parte de sus cuadros están entre el cuadro de caballete y la decoración. En muchos casos, no son ni una cosa ni otra. ¿Es este un mal? –se preguntará. Lo es, no por el hecho de no haberse clasificado, sino que por su anfibia, pierden en fuerza expresiva. Lo brumoso del concepto directriz que presidió la creación del artista, va en perjuicio de la composición decorativa, la que no fue clara y rítmicamente ordenada. De ahí que no mediando de lo sublime a lo ridículo más que un paso, Boveri, franquee en algunas de sus telas menos logradas, ese paso. Y de la línea noble de la decoración sostenida pase resueltamente a la escenografía. A veces, a lo deplorablemente ampuloso. En cambio, esas telas, conceptivamente mantenidas, dentro de lo que podría decirse, cuadros de caballete son las mejores y son las que nos surgieron esa definición de “alucinadas” por lo que la naturaleza y la escena vista se ha transfigurado, pasando a través de los carbones ardientes de una gran fantasía interior. Tendremos entonces que convenir que si el empeño del artista ha sido grande, los medios expresivos no lograron la pureza de acento y la reciedumbre que requería tan gran designio. Y esto, precisamente, es lo que presta brillos de similar a la obra total de Boveri. Los franceses le llamarían *fau art*. Nosotros nos contentaremos con escoger un ejemplo. Hay quien compara *La gloria de Don Ramiro* a *Madame Bovary*. Una, esta última, realiza plenamente y con creces lo que se propone, la otra, de composición barroca, apenas sí a medias. Este barroquismo decorativo no es seguramente lo que se ha propuesto el Sr. Boveri, lo que significa, en cierto modo, una falta fundamental que, con clara disciplina interior, el artista ha de remediar en producciones futuras. Alguien ha dicho: “lo que yo pulo no es mi frase, es mi idea, y no me detengo hasta que la gota de luz que he menester está formada y cae de mi pluma”.

He aquí todo. Depurar la idea, es depurar el medio y limitarse supone ganar en fuerza expresiva. Y el artista debe preocuparse en conocer sus límites.

### **Pedro Delucchi**<sup>10</sup>

Es difícil que, contemplando los cuadros de Delucchi, nos olvidemos que estamos ante la tela pintada. El artificio, el medio siempre se interpone, entre nosotros y la visión de naturaleza que el artista pretende sugerirnos. Entornamos los ojos, resueltos a ensimismarnos, a soñar con el paisaje, buscando de percibir un acento, una modulación que despierte un eco interior, y nos vemos forzados a renunciar... Miramos, pero no sentimos. El embrujamiento de una ilusión es imposible. ¿Será acaso insensibilidad nuestra? El color es limpio, los valores se relacionan ¿a qué se debe entonces esta mudez del cuadro? Repetimos el ensayo, buscando sinceramente algo que nos deleite, plazca íntimamente o que nos sugiera la más leve emoción, y, entre los 94 trabajos presentados, solo logramos la sensación de tedio que nos producen ciertas personas que charlan, charlan y no nos dicen nada. Pintura charlatana que cansa los ojos, como cansaría los oídos un pasodoble brillante, pero infinitamente repetido. ¿Sería audaz afirmar que el artista ha visto esta naturaleza, pero que no la ha sentido? No queremos arriesgar hipótesis sobre la sensibilidad de nadie y preferimos buscar la explica-

<sup>10</sup> “Pedro Delucchi”; impreso, sin firma, datado en lápiz negro “1921/agosto”, 1 página, 250 x 170 mm. Publicado en *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 16, julio de 1921, p. 2.

ción en este aparente enigma, en un terreno más firme. Hay manchas y bocetos con carácter de cuadro de caballete por la manera como están finiquitadas y hay cuadros de caballete, concluidos con el carácter de apunte. La observación, compenetración y estudio del natural, en unos y en otros es la misma. Se ha tenido en cuenta el efecto, —el más superficial, el que primero salta a la vista, siguiendo el camino fácil, trillado, del que copia, no del que interpreta y traslada con equivalentes, creando en la tela del mismo modo como fuerzas infinitas crearon en la naturaleza. De ahí que sus manchas carezcan de frescura y sus cuadros de ese profundo equilibrio que hace inagotable la contemplación. Por eso, nos resulta difícil adivinar el “natural” a través de esa retórica del pincel que emplea los mismos tropos, las mismas metáforas o sea los mismos amarillos, los mismos verdes, o para decirlo con una palabra que odiamos, pero imprescindible en este caso, —los mismos valores para un momento de la naturaleza como para otro. Esta falta de profundidad en la observación hace que el pintor nos presente lo meramente exterior, lo que no necesita ser revelado porque está a la vista de todos.

Ahora bien, a esta pintura de Delucchi se le ha aplicado la denominación de verismo. Creemos que se abusa del término. Si verismo, significa una piadosa mentira por superficialidad, quedemos con que es un verismo que nos da una idea bien pobre de la naturaleza. Pero no, es pintura, pintura, como ciertos libros son palabras, frías, yertas, sin calor de humanidad, ni mayor trascendencia y que no pueden interesar a nadie más que a los que han hecho del Arte una charada indescifrable.

### **Cooperativa artística. Koek Koek<sup>11</sup>**

Entre los números de atracciones traídos por el circo Frank Brown, hubo el de un señor que careciendo de manos pintaba con los pies. Noche a noche ejecutaba ante el público una serie de paisajes y marinas que encantaban a la concurrencia que luego las adquiría con los números de una rifa. Lo más notable de estas pinturas, era que podían mirarse de cualquier lado: siempre eran un cielo. He ahí el recuerdo que ha tenido la virtud de avivar en nosotros la contemplación de las obras del Sr. Koek, quien parece emplear los mismos procedimientos que el supradicho artista de *variétés* para confeccionar sus telas. Solamente que aquel no pretendía engañar a nadie, mientras que el Sr. Koek bis, se presenta con todas las artes de un timador, disfrazado de verdadero artista. Pretende ser “misterioso”, aboceta jeroglíficamente sus figuras y, sin mucho despilfarro de ingenio, intenta burlarse de la crítica que en estos lares cabe calificar de oficial. Este pintor nada lerdo, que aprovecha la sub-tapa del catálogo para hacerle propaganda con su firma a una casa comercial que lo habrá retribuido con sus buenos pesos, fue catalogado entre los pintores “de amargura y pesadilla, creador de un mundo que la vulgaridad de las gentes no se halla en estado de sentir y, por ende, de comprender”...

Y juicio tan definitivo, no fue estampado en *Las brisas del Tandil* como sensatamente pudiera suponerse, sino en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Por supuesto, que el avisado y nada lerdo artista, no perdió tiempo y empapeló la exposición con los juicios de tan impor-

<sup>11</sup> “Cooperativa Artística. Koek Koek”; impreso, sin firma, datado en lápiz negro “21”; 1 página, 247 x 173 mm. Publicado en la sección “Las exposiciones”. *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 17, agosto de 1921, p. 2.



tante diario. Los burros que tanto abundan, leyeron la crítica, miraron los cuadros y no comprendieron nada. Pero estos burros antes de ser rotulados “entre la vulgaridad de la gente”, prefirieron comprender y sentir, lo que no sentían, para no ser vulgares y la exposición del doble Koek, resultó un éxito.

Suponerse lo que habrá reído el autor de esta jugarreta, es algo que se aproxima mucho a la verdad. Porque el mismo Koek es incapaz de tomar en serio sus telas, pintarrajeadas con una arbitrariedad tan chusca, que se las diría transposiciones de un cuento alemán. Estamos seguros que si esos cuadros, esas famosas composiciones de “amargura y pesadilla”, se las cuelga en sentido contrario no pierden en significación y “esos grises betuminosos tan profundamente melancólicos” tampoco pierden, por eso, su melancolía. A la prueba nos remitimos.

Ha sido, en fin, el acontecimiento pictórico más chusco del año. Con él los “literatos” nos han dado la cabal medida de la capacidad que tienen para pervertir el gusto público y endiosar a cualquier mercachifle con aires de innovador.

### Arte alemán<sup>12</sup>

Pocos momentos bastan para darse cuenta que este conjunto, que lo integran unas treinta telas, algunos dibujos y varios bronce, ha sido ordenado con un acierto que merece elogiarse. Entre tantos muestrarios pictóricos, con tendencias al *bric-à-brac*, la que nos ocupa sorprende por el ponderado criterio que primó en ella. Hay equilibrio y selección. Los artistas se presentan con pocas telas de caracteres bien definidos y una tranquila fuerza constructiva que revela la seriedad de los estudios. Hay paisajes bien compuestos, hechos con penetración y sin ese alarde técnico tan propio de aquellos que, poseyendo un oficio a medias, quisieran convencernos de todo lo contrario. No, estos señores saben su oficio, y no se envanecen por ello: son artistas. Citemos el reposado vigor de la *Playa de Anzio* de Gustav Schöenleber y *Nube de verano* de Paul Croder, como podríamos citar a casi todos, pues pocos son los que no interesen en un sentido u otro. Todos o casi todos dijérase que hubieran tenido en cuenta aquel postulado de Leibnitz: “hacer volar la fantasía, pero con alas de plomo”... En cambio, los retratos de Franz von Lenbach, ya no logran seducirnos con la misma intensidad. La factura, indudablemente es sólida, intrépida diríamos, sobre todo en el retrato de Bismarck, pero la figura toda no alcanza a tener esa expresividad aguda y tiránica que quisiéramos y soñáramos para el que fue canciller de hierro. Recordemos, por ejemplo, el *Balzac* de Rodin, esa obra gótica, espiral ascendente de una fuerza innegable y, solamente entonces, comprenderemos lo que falta a este Bismarck en cuya representación se empleó ciencia, pero no genio. Balzac, así como Bismarck, lo fueron y para trasuntar sus figuras, proyectándose hacia el futuro, requirieron artistas de genio. Por otra parte, Lenbach, carece de flexibilidad. Es un artista muy serio, demasiado serio, demasiado serio quizás para nuestros gustos... Pero ¿y Leo Putz? He ahí el impresionismo que ya es un paso hacia el expresionismo, –tendencia artística que había de entronizarse en Alemania y reinar con *Die Action*. Sin embargo, en Leo Putz, las

<sup>12</sup> “Arte alemán” y “Mutualidad”; impreso, firmado “At”, datado en lápiz negro “21”, 1 página, 222 x 170 mm. Publicado en la sección “Las Exposiciones”. *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 17, agosto de 1921, p. 2.

fealdades no se temen. Se va al encuentro de ellas valientemente con grandes golpes de sol. Dibujos nerviosos, esculturas neoclásicas, son una nota más en este conjunto de obras que nos han sido muy agradables entre el aguachirle de tantas exposiciones improvisadas y hechas con un subalterno afán de lucro.

### **Mutualidad**

Esta exposición de jóvenes artistas, aprendices de pintor, nos ha convencido del postulado aquel que dice: "Tened discípulos, porque han de ser el espejo de los defectos de los maestros".

En realidad, viendo estos esbozos, estos dibujos, algunos muy frescos y valientes, hemos podido revistar los defectos, aumentados en unos, reproducidos en otros, de los diferentes maestros que rigieron su educación artística. Para aclarar este concepto, un poco nebuloso, necesitaríamos enfrascarnos en una disquisición muy extensa, que fatigaría inútilmente al lector.

Dejaremos esto así. Poco hay que criticar y poco hay que decir sobre el árbol que, estando cargado de flores, promete una óptima cosecha. Ya lo dijo Benavente, por un fruto cuajado, cien flores mueren heladas. Pero no, nosotros deseamos que todos estos ingenios en flor, resulten frutos jugosos, en miel y en carne...

### **Exposiciones<sup>13</sup>**

**A. Bermúdez Franco.** -La temporada de exhibiciones pictóricas empezó bien, al inaugurarse con la muestra de este joven caricaturista. Y esto, sea dicho con el sincero deseo de alabarle. Fue una nota muy simpática y que despertó verdadero interés. Esos paliques fogosos que, entre gente del oficio, se entabló al margen de algunas interpretaciones jocosas o no, piadosas y plácidas o no de algunos de los personajes que figuraban en la galería, son un índice bastante elocuente de la valía de la obra presentada. Por ejemplo, la interpretación del poeta Soussens, es de un humor piadoso y amable. Nosotros que conocemos a Soussens, desde hace rato, nunca lo vimos sino así: con ese andar agobiado de un Diógenes moderno, muy feliz de vivir en su tonel, -hecho este, que de ser más positivo que metafórico llenaría de triunfante regocijo al poeta helvético, cuyo responso funerario se ha compuesto él mismo con estos versículos en inglés:

*When I die  
Don't bury me at all  
just pickle  
My bones in alcohol.*

Escrito lo que precede se nos ocurre una duda. ¿Aceptaré el autor los calificativos de jocosos, humorísticos, etc., que hemos aplicado a sus trabajos? Tal vez no, si hemos de atenernos a esas declaraciones de una bella ingenuidad que ha hecho en el catálogo de sus obras. Si mal no recordamos -citamos de memoria- hablaba de Bagaría y de Gulbransson -¡buenos maestros supo escoger a fe!- y decía que tanto para él, como para los antenombrados, lo único que les interesaba era la figura humana y en ésta el carácter. He

<sup>13</sup> "Exposiciones. A. Bermudez Franco"; impreso, sin firma, sin datar, 1 página, 247 x 172 mm. Publicado en la sección "Las Exposiciones". *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 3, n. 22, marzo de 1922, p. 3-4.

ahí un excelente punto de mira. ¿Lo alcanza o se acerca en sus ensayos e interpretaciones? Crear caracteres debe ser la legítima ambición de todo verdadero artista, tanto más para un caricaturista, quien de toda cosa debe darnos una síntesis. Houdon con sus bustos creó caracteres; caracteres, arquetipos de humanidad, creó Shakespeare con Hamlet, encarnando la duda, con Shillock, encarnando la avaricia, con Otelo los celos y con Romeo el amor sublime. Por lo enumerado ya se ve que el objetivo tiene alturas inaccesibles para un joven de las fuerzas del señor Bermúdez Franco. Olaf Gulbransson, por ejemplo, sus famosas caricaturas de Gorki, Hauptmann, Tolstoy y otros llegó a caracterizaciones portentosas. Gorki, después de conocer íntimamente a Tolstoy, confiesa que nadie ha logrado dar la impresión profunda del verdadero Tolstoy psíquico del Tolstoy carácter como Gulbransson. El Tolstoy del caricaturista del *Simplissimus*, ya no es simplemente el Tolstoy físico, que todos conocieran en vida, sino el Apóstol, el Pensador, el Profeta, el Bogatyr como muy bien dice Gorki. Se parte del individuo, para ir a la generalización que lo sintetiza todo. ¿Existe, por ejemplo, entre las representaciones de Bermúdez, un tipo, un carácter, así sintetizado y que sea la representación arquetípica de un pensador, un avaro, un hipócrita, un héroe cualquiera, en fin, que define, y reúne todo un escalón zoológico de la Humanidad? Vemos a Lugones, vemos a Bianchi, pero no vemos esa quinta esencia de pasiones, de comunes defectos o de cualidades singulares que forman una línea escueta y limpia de un carácter y que reúne en sí todos los de su clase. Basta, en cambio, recurrir al Hauptmann de Gulbransson, para hallar allí todo un tipo especial de humanidad. Dirá el señor Bermúdez Franco, que él ha hecho a sus personajes como son. No es cierto. No los ha visto y vivido profundamente. Y si acaso no le hubiesen servido, si los hubiese hallado "insuficientes", para expresar una idea, puesto que de eso se trata en una obra de carácter, nada más fácil que desecharlos, que no emplearlos.

¡Se nos hace cuesta arriba imaginarnos a Shakespeare, usando a otro tipo que no fuera Otelo para expresar los celos! De la misma manera como un músico emplea sonidos, un escritor palabras y escoge las que vienen bien para expresar sus ideas, así un caricaturista o un pintor emplea los colores y las figuras humanas que no son más que pretextos para dar curso a sus sentimientos y a sus ideaciones interiores. ¿O creía el señor Bermúdez Franco que el caricaturista no necesita tener ideas? Ahora, si se hablara de particularidades, de simples aspectos exteriores, entonces sí diríamos que varios de sus dibujos están magistralmente particularizados, y hasta con una felicidad expresiva, digna de admiración y elogio. Permítasenos, pues, que digamos que mucho nos temíamos, al leer el prólogo del catálogo, que su autor, no entendiera bien eso del carácter en la figura humana.

Por otra parte, sus pocos años, todo lo disculpan. El simple hecho de haberlo discutido con un poco de encarnizamiento, demuestra que en su obra hay elementos que le llevarían lejos, si se aplica y los depura a fuerza de estudio y meditación.

Por último, declaremos, sin ambages, que es un escándalo que las revistas argentinas que tanto trabajo le dan a los pésimos Málaga Grenet, Alonso, Zavattaro y a toda esa caterva de industriales del lápiz, no se honren publicando de cuando en cuando algunas caricaturas de este adolescente cuya agudeza, vivacidad y seriedad de propósitos le colocan entre los artistas de verdadera valía.

**Salón Costa. F. Panzini.** -Este propósito de hacer una exposición por cada año que transcurre, evidencia en el señor Panzini un temperamento constante y laborioso que, sinceramente, le envidiamos. ¡Quién fuera laborioso y constante! Lo que ya no nos sentimos inclinados a envidiarle es en el sentido en que trabaja. En efecto, en el montón de cuadros que nos presenta este año, se nota, indudablemente, progresos de técnica, pero sigue siendo una anotación a *grosso modo* de la naturaleza en sus aspectos más banales. Son cuadros, en fin, de aprendiz, de pintor que copia lo que ve en todo lo que tiene de externo y de transitorio, sin tener propósitos más elevados que el de una máquina fotográfica. Nosotros le aconsejaríamos que pensase más, que meditase un poco hondamente y pintase menos, puesto que la pintura no es un ejercicio gímnico para desarrollar músculos; ¡pero buenos estamos nosotros para darle consejos a los demás!

Quizás vaya bien por el camino que va. ¿*Chi lo sá?* Y tal vez un día, aunque se haya olvidado la cabeza en casa, pueda pintar un espléndido paisaje.

### **¡No hay maestros!**<sup>14</sup>

¡Ese es el grito que, en el mundo del Arte, se oye por todas partes! ¡No hay maestros! Mejor dicho, aun los más originales, aun los artistas que habían descollado y herido vivamente la atención pública, son los que más ansias sienten de tener una guía o una meta. Hace poco que el pintor Giorgio de Chirico escribía en el *Primato*: "*Nessuno per correggere, nessuno per giudicare, nessuno per consigliare, nessuno per insegnare, per dettare una legge, stabilire un principio*".

Es cierto ¿quién corrige a quién? ¿La crítica? Nada más fútil, desalentadora y supinamente ignara, que la crítica profesional de Arte. Concedamos que hay excepciones rarísimas y honrosas. Es que solo son buenos críticos, los grandes creadores. Aunque, por lo general, son apasionados y a veces unilaterales, siempre sus palabras son fruto de una experiencia que procede de una realidad ya interior –meditación, gestación de concepciones artísticas– o ya exterior –técnica del oficio, etc.–

¿Cómo puede un crítico hablar con fundados conocimientos de un cuadro si no es capaz de pintarlo ni siquiera conceptivamente? No ve la vida con ojos de pintor y mal puede hablar de la pintura que sobre ella se ha hecho. Raros son los literatos, aun los más excelso, que no hayan dicho las mayores barbaridades sobre arte. Se explica el terror que les tenía Renoir, Cézanne, Degas y tantos otros. Hasta ahora las palabras más bellas y luminosas, fueron enunciadas por un Segantini, por un Carrière, un Rodin, por los mismos artistas, en fin. Un creador que escriba, pinte o haga música es el único autorizado para pronunciarse sobre arte. Pero con el industrialismo nos ha venido esa plaga de la crítica profesional que ha rebajado la pintura al rango de la más vil de las artes. Debido a los "escritores de arte", a caza siempre de la nota sensacional, han surgido todos esos "talentos originales", esos "genios" con celebridad de bailarinas o de estrellas de cinematógrafo. Ser "personal", ser "original" a toda costa, es lo que ha dado lugar a esas mil bifurcaciones de escuelas y tendencias, trayendo como consecuencia inevitable, la degeneración del arte, –aunque esta degenera-

<sup>14</sup> "¡No hay maestros!"; impreso, firmado "At", datado en lápiz negro "1/22"; soporte: papel obra liso, 1 página, 247 x 172 mm. Publicado en *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 3, n. 22, marzo de 1922, [p. 3].

ción, en realidad responde en gran parte al estado de podredumbre moral de la sociedad contemporánea—. El fenómeno aparente, es esa ansia de originalidad que apuntamos, pero hay que meditar a qué ideas morales responde ese afán de éxito de los artistas. Por eso, no hay más maestros. Solamente hay individuos, con más o menos habilidad, con más o menos talento, con más o menos empecinamiento y astucia para llegar a la deseada meta, donde abundan los honores, las condecoraciones y los deliciosos muslos de gallinas muy exquisitos y de mujeres no menos exquisitas también. ¡Cuántos esfuerzos, cuántas vigias, cuántos sacrificios para lograr, luego, el hartazgo de todos los apetitos, enconados por una abstinencia forzosa! He aquí la triste finalidad de aquel ser escogido que, en un tiempo fue criatura excelsa, y que según palabras memorables, “su destino entre nosotros es el de renovar su protesta atrevida y bella distrayéndonos de nuestros viles apetitos y cuidados groseros, y a darnos hacia lo divino, lo sublime y lo eterno”.

Pero si una época de profunda religiosidad puede producir un gran arte, ¿qué podía dar de sí misma una época chatamente materialista y de vil, rastroso y bajo egoísmo? Por otra parte, ¿cómo provocar ese estado religioso en nuestros ambientes artísticos? Esa vida fervorosa del sentimiento, de grandes entusiasmos, es la única que procede a las grandes floraciones artísticas. Y, sin ella, no puede haber arte verdadero y profundo. Hoy, la sola religión posible es la fraternidad entre los hombres, el amor prodigado a todo y a todos.

¿De qué modo abrazan este nuevo credo los artistas contemporáneos? Triste es decirlo: por egoísmo, por falta de carácter, por ansia de lucro, pocos son los que en la práctica no repudian esta sublime doctrina que, en teoría, por lo general, aceptan y alaban. Se discute acerca de sectas avanzadas de pintura, de escuelas revolucionarias, que, en realidad, solo lo son en la forma, en lo exterior y en la vestimenta. Nadie va a lo moral, a lo profundo, a lo que es raíz del problema, para luego, con más fuerza, lanzarse hacia lo inaccesible y lo alto. Nadie es ejemplo de nadie, ni en su vida, ni en sus obras. La vieja vulgaridad interior, la chatedad espiritual de todo lo que es común y trillado, se disfraza con mil trajes distintos: de cubismo, de futurismo, de primitivismo, de dadaísmo, de metafísica, de ingenuismo, sin dejar, por eso, de ser vulgar de toda vulgaridad. Es esta la época de la afectación y del falsete en todos los tonos. Nunca, en ningún momento de la historia del arte hubo un frenesí tan grande por ser original, por ser un “yo” único e independiente y nunca hubo menos originalidad. Disfrazarse, “no ser ellos mismos”, es precisamente lo que hacen todos los artistas. Y este discurrir vertiginoso de nuevas escuelas y nuevos temperamentos, se asemeja al desfile grotesco de una comparsa carnavalesca. Todos quisieran ser, pero nadie es. En cambio nadie quiere ser humildemente como es. Se aspira a “componerse” una fisonomía, un temperamento, una personalidad, un estilo, y día a día, mes tras mes, años tras años, bajo la máscara que le fue dada, se aplican otra máscara hasta deformarse. Dijérase que temen ser naturales y cuando del Arte se destierra la naturalidad poco queda. Por eso, hay tantos virtuosos, tantos charlatanes del pincel y un número tan escaso de creadores. Los intrigantes ricos en recursos, abundantes en triquiñuelas y falsos en ideas y sentimientos, pululan como los hongos. ¿Dónde, entonces, encontrar al Maestro, el rudo silencioso, cuyas normas de vida y trabajo sirva de ejemplo y de admonición?

Si no volvemos la mirada hacia otras épocas, hacia otros siglos, nos tememos que perderíamos el tiempo lamentablemente. Es que, en los tiempos en que había maestros, la escuela era

una verdadera familia, se vivía humanamente, como cualquier menestral y se pintaba, por eso mismo, con más calor de humanidad. El maestro amaba a los discípulos, como hijos y como hermanos y sabía que merced a ellos sus fatigas no serían inútiles. En Bolonia, por ejemplo, el Francia, anotaba con estas palabras iluminadas de bondad la partida de un discípulo suyo: *1495 -4 aprile- Partenza del mio caro Timoteo Viti. Che Dio lo colmi de doni é di favori.*

¿Dará esta sencilla cita una idea de lo que era en esos tiempos la vida del Arte y del Artista? Y las dos están unidas indisolublemente. Y es precisamente un resultado de la vida que los artistas hoy hacemos, este arte chato, sin carácter ni aliento. Terriblemente aislados, encastillados en un egoísmo voluntario o involuntario, nadie puede ayudar al vecino, ni nadie sabe pedir ayuda, porque nadie sabe lo que hace ni lo que quiere.

En el próximo número hemos de traducir algo sobre la escuela de pintura entre los antiguos a fin de ilustrar ampliamente los propósitos que tuvimos al perfeccionar este artículo.

### **La inmoralidad de la Academia de Bellas Artes<sup>15</sup>**

Alguien, escandalizado, nos pregunta, en qué fundamos nuestra opinión para decir que las Academias de Bellas Artes son una inmoralidad. No estamos muy seguros de haber lanzado semejante afirmación; pero, medítandolo bien, convenimos que en el fondo, siempre hemos experimentado una sorda, vaga, indefinible repulsión por las instituciones de esa clase. Barruntábamos –y con cuánto acierto!– que todas las academias, tanto de Buenos Aires, como las de Berlín, Pekín y París, eran y son, en efecto, establecimientos para troquelar hombres de una amoralidad profunda. Es más, hubo instantes en que se nos aparecieron a nuestra imaginación, como monstruosas, gigantescas casas de lenocinio. En ellas, los pupilos, se adiestraban en la ejecución de un simulacro de Arte, como las prostitutas lo hacen, con los simulacros de unos amores que fingen y nunca comparten, cuyo único y exclusivo propósito es apoderarse de unos centavos. Sí, para nosotros, toda la relación que pueda haber entre una Academia de pintura y el Arte de la pintura, es la misma que puede existir entre una mancebía y el Amor! Una y otra son la contrafigura, el reverso de la medalla de lo que pretenden representar. Se nos objetará que en este mundo, las cosas pueden examinarse desde varios puntos de vista. De acuerdo, sin embargo, la verdad es una sola. “*To be or not to be*”. En arte el término medio, es lo vulgar, lo manido, lo trillado.

Por otra parte, haciendo a un lado los puntos de vista absolutos ¿cuándo las academias han cultivado siquiera lo relativo que le fue dejado por las circunstancias?

Al contrario de inculcar el “arte de la pintura” ¿no hubiese sido mejor que enseñara el oficio de la pintura, cómo se pinta una puerta, una casa, una ventana?

Quizás, el absurdo sobre el cual descansa todo el sistema, no dejaría de subsistir, pero, por lo menos, los males que se deriven del mismo, podrían ser mitigados. Tendríamos menos artistas –talentos avinagrados por la vanidad de llegar– y, tal vez, tendríamos más obreros, más hombres que, al saber su labor útil, serían más dichosos que los pseudo-artistas egresados de la academia. Y ¿qué otra cosa se puede pretender en una sociedad como la nuestra?

\* \* \*

<sup>15</sup> “La inmoralidad de la Academia de Bellas Artes”; impreso, sin firma, datado, en lápiz negro “-22”; soporte: 2 páginas, 245 x 173 mm. Publicado en *Acción de Arte*.

En esta época de semicultura y profunda barbarie, de acrobacia retórica, de refinamiento de los sentidos y de grosería anímica, la vacuna intelectual, lo es todo. Un título, es un salvoconducto, es una inyección milagrosa que transformará el burro en águila y al cerdo en castor. Antes, los imbéciles, eran imbéciles y eran un producto sano, genuino, sin mezcla ninguna, resultando hasta divertidos y pintorescos. Hoy, adulterados por los libros, por una cultura a medias, son doctores. ¡Calculad la maldición que significa para la vida contemporánea, esta caterva de tontos, que precisamente por creerse "cultos" e "inteligentes", son doblemente tontos e imposibles de soportar! ¿Cuántos idiotas no habéis encontrado que escriben, esculpen y pintan, y, también, que nos gobiernan desde los más altos sitios? Son, en fin, los parásitos sociales, son los que hacen como si hicieran algo, y, en realidad no hacen nada.

Pues bien, las Academias de Bellas Artes también incurrieron en esa manía de expedir títulos y entre los establecimientos de cultura al por mayor, son los que contribuyen con un porcentaje más elevado a esta clase de tontería barnizada y de parasitismo social. Sin apartarnos de nuestro ambiente, tomemos, por ejemplo, un alumno egresado de la Academia. ¿Es un decorador? ¿Es un obrero que puede pintar *vitraux*? ¿Es un ilustrador?

No, es un "profesor de dibujo y pintura". Habrá quizás concurrido al salón y por influencias del "maestro" H. o B. el jurado –del cual forma parte el mismo maestro H. o B.– le habrá adquirido algún contacto de cuadro, huérfano de sentido, carente de orientación, lo que le habrá hecho creer que es un artista. Pero, frente a la vida ¿cuáles son los caminos que se le permite emprender, si es que no ha sido becado, merced a buenos padrinos políticos? Mendigar una cátedra de umbral en umbral, humillándose hasta lo indecible y, si después de todo esto, nada consigue deberá pegarse un tiro o aferrarse al "título" viviendo a expensas de la familia o de la comunidad. No se les enseñó a pintar una puerta, ni saben decorar un muro y están obligados por el título de su profesión a fabricar cuadros, a interpretar la naturaleza y a hacer como si hicieran arte. ¿No es risible esto?

Pero ellos son "artistas con diploma" y por el falso concepto que se les inculcó, creerían deshonorarse si hubieran de ejecutar una faena humilde, propia de un menestral. Productos anfibios del Arte, los años transcurridos en la Academia, les sirven para bien poca cosa. Y, algunos, escasos de talento, pero pletóricos de apetitos, se vuelven decididamente intrigantes, se cuelgan de los faldones de los padres de la patria para obtener becas y canonjías, concluyendo por hacer una vida falsa e hipócrita que no es nunca de las más propicias para desarrollar las virtudes inherentes a un hombre que con sus obras ha de ser ejemplo de hombres. Otros, los más cuerdos, en vista del fracaso, amainan las velas y abandonan la lucha; se hacen almaceneros. Esos se salvan, pero del Arte, de lo que es sublimidad y alegría de la criatura humana, no conservan sino una escondida amargura y un enconado rencor. Creen que la Vida los ha engañado, cuando es la imbecilidad erigida en institución lo que los ha perdido. Pero hay otros todavía, y son los más dignos de simpatía. Nos referimos a los que dotados de algún talento y con verdadera vocación, no cejan, se debaten entre las más horribles dificultades, estudiando e intentando deshacerse de la mala educación recibida. Solamente que en nuestro ambiente los obstáculos son, poco menos que insuperables. Ante todo tienen que conquistarse a ellos mismos, luego, vencer la competencia de los colegas, de los intrigantes, contra cuya desfachatez, sinvergüencería y falta de escrúpulos se estrellan inevitablemente. Y son

vencidos. Mueren jóvenes, son los “malogrados”, que, en dos o tres cuadros o varias manchas, dejan vislumbrar todo lo que habrían podido hacer. ¿Ejemplos? Los hay a granel; no los citaremos porque los nombres permanecen aún frescos en la mente de todos.

\* \* \*

Ahora bien, si el árbol hay que juzgarlo por los frutos y a la Academia por sus efectos ¿a quiénes beneficia esta institución, qué papel preponderante desempeña en la cultura de un pueblo? Vomitar hornadas de seres inútiles sobre la sociedad, no creemos que sea una forma de enriquecerla o vigorizarla. Al contrario, se la empobrece y todo se reduce a que el campesino y el obrero, tenga que trabajar más y comer menos. Sobre los innumerables parásitos que ya existen se agregarán otros que, con el pretexto del “arte”, –para el cual no están dotados– tendrán que vestirse, alimentarse y divertirse, sin producir nada útil, ya considerado desde un alto punto de vista moral y educativo o ya desde un punto de vista del mero placer y la alegría estética necesaria al pueblo como el pan de cada día.

\* \* \*

Se nos dirá que hay excepciones. Las conocemos. Se nos dirá que existe quien, estudiando en la Academia, ha logrado ser también un pintor talentoso y un buen artista. Es posible. No lo negamos. Pero las Academias no se han hecho para las excepciones, sino para el mayor número. Los genios de la pintura de todos los tiempos se han burlado y reído de las Academias, sin burlarse de las *bottegas* y de los maestros que les inculcaron el sagrado amor al oficio y que, con el mismo cariño que molían un color, pintaban una *madonna*. Leonardo, Giotto, Miguel Ángel, Rafael y muchos otros fueron productos de *bottega* y si esta no les dio el genio, por lo menos no dificultó su eclosión, como sucede hoy. Con todo, llegamos a una conclusión muy simple; las academias resultan perjudiciales y dañosas, precisamente, porque han perdido su carácter de *bottega*. En vez de limitarse a formar artesanos que supieran ganarse la vida honradamente, ejerciendo uno de los tantos oficios que ofrecen las artes plásticas, han pretendido fabricar “artistas” y, en algunos casos, hasta “genios” que, aquí, de tan precoces, se echan a perder al poco tiempo, como la fruta cercenada antes de llegar a sazón. ¿Ejemplos? ¿Nombres? Permitase que seamos compasivos con los animales.

\* \* \*

Es que *hacer arte*, no está al alcance de todos, mientras que lograr maestría en un determinado oficio, quizás sí. Los verdaderos creadores no nacen todas las mañanas; y los genios solo aparecen muy espaciados en el discurrir de los siglos. ¿Cuántos pintores que hoy reputamos lumbreras, comparables a los más grandes maestros del Renacimiento, desaparecerán de la memoria de los hombres con el andar del tiempo sin dejar el menor resto de su paso por esta vida? Dante tuvo contemporáneos, fue culminación de un renacimiento literario. ¿Quién los recuerda? Los eruditos recuerdan a Gino Pistoia. Y Cervantes ¿no fue acaso considerado inferior a un Hurtado de Mendoza?

Es que, –repitémoslo una vez más– las academias con sus sistemas actuales, descansan sobre un absurdo, –sobre el absurdo proclamado burlescamente por Baudelaire, quien se jactaba de hacerle escribir versos líricos y épicos a cualquiera, en el corto plazo de 25



lecciones. Y pretendía poseer métodos especiales para otorgarle originalidad al más adocenado, afirmando que el genio, no es más que cuestión de aprendizaje. Esto, dicho para epatar a los tontos, fue creído y tomado en serio por los tontos. Poe, en la *Filosofía de la composición* y en su *Tratado racional del verso*, dijo algo parecido. Dio las reglas y los procedimientos para escribir poemas tan bellos como "El cuervo", pero desgraciadamente, no nos dejó una receta para tener genio. Por lo demás, la vida y el arte no aceptan reglas, ni limitaciones y, el genio, lo es a condición de reconocer esta verdad fundamental.

Porque, con ese criterio, de que cualquier imbécil está capacitado para crear las más grandes cosas, muy bien podría establecerse en la Facultad de Ingeniería un curso, donde se expidieran títulos de inventor que lo serían a muy largo plazo o nunca. Y un artista es un inventor. En Arte la cuestión se plantea idénticamente. Una estatua o un cuadro, creación de un verdadero artista, es una libre invención tan portentosa como la linotipo. La *Gioconda* equivale al descubrimiento o a la invención más maravillosa de todos los siglos. Todavía nadie ha dicho todo lo que significa y es.

### **La decoración del libro**<sup>16</sup>

¿Quién recuerda en nuestro ambiente artístico, el ensayo hecho por Canale con la revista *El Grabado*?

Se debió a un momento de fiebre y entusiasmo; luego, como todas las iniciativas que, en nuestro precario medio surgen con incomparable fuerza en sus comienzos, se replegó sobre sí misma, para caer y nunca más levantarse. Fue como irisada columna de agua lanzada a los aires con extraordinaria fuerza, y destinada a fecundar todos los campos, porque su consecución por la senda emprendida habría servido para ennoblecer casi todas las manifestaciones gráficas ya en el libro, en la revista o en el diario, que aquí en esta tierra no siempre responden a los fines del arte y del buen gusto.

Un grupo de plásticos se habían propuesto ensayar sus fuerzas en el grabado en madera y, entre ellos, se hallaban dibujantes, pintores y escultores, que, por la disciplina técnica del oficio, hubieran podido hacer mucho y bueno. Pero el movimiento careció de un concepto orientador, no tenía una clara conciencia de lo que se proponía hacer, y bien pronto dejó de existir en una lastimosa claudicación.

Es que el primer ímpetu fue provocado por la célebre –entre unos pocos– revista *La Heroica*, que agitó las aguas encantadas de nuestro ambiente artístico. Paralela a la emoción que experimentaban, frente a esos grabados aparentemente rudos pero hondos de acento, surgió la pregunta: ¿Por qué no hacemos nosotros algo lo mismo? Espíritu de imitación, diréis. No, no la mera imitación que calca y roba a mansalva, sino emulación - Nobles son las imitaciones que anhelan el bien: aquellas que despiertan nuestros instintos de belleza y nuestras ambiciones más nobles, las que acucian lo mejor que hay en nosotros, dándole libre vuelo a lo más prócer de nuestras facultades, esas, hay que acogerlas con albricias, porque son siempre los gérmenes sagrados de las más grandes cosas...

<sup>16</sup> "La decoración del libro"; impreso, firmado "At.", datado, en lápiz negro "24"; e impreso en recorte pegado "Septiembre de 1924"; soporte: papel obra liso; 2 páginas, 245 x 173 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 3, n. 138, lunes 8 de septiembre de 1924, p. 4-5.

Sin embargo, esta revista *El Grabado* poco o nada dejó tras sí. Los ensayos hechos no tuvieron mayor valor. No hubo profundidad de propósitos y de conceptos, ni hubo esa obstinación heroica que, aun cuando todos nos gritan nuestro fracaso –y nos dicen, con deliciosa amabilidad, que somos unos bestias, nos hace proseguir por la ruta empinada y no cejar hasta conseguir algún resultado por ínfimo que este sea.

Por eso, la influencia que dicha publicación pudo ejercer en nuestro medio artístico, en el sentido de orientar la decoración y ornato de libros y revistas, fue casi nula. Dejó, eso sí, la chispa prendida, la brasa oculta, en algunos muchachos, quienes con más tiempo y serenidad, se aplicaron luego a aprender el duro a, b, c, de la técnica del grabado y del aguafuerte, alcanzando resultados halagüeños, que no acusan, empero, sino en raros casos, ni un fuerte predominio ni una marcada predisposición hacia este género de manifestaciones plásticas, tan jugosas por el sabor mismo que les presta la materia.

Y, sin embargo, ¿habrá propósito más bello y de más aliento que el de ennoblecer y realzar la obra escrita?

Hay quien supone entre nosotros que es oficio subalterno, menester de poca monta, este de ilustrar libros.

Y, en algún afán de someter a un escalafón jerárquico todas las tareas, humillando y vilipendiando unas y exaltando y ensalzando otras, se incurre, sin querer, en un monstruoso absurdo. Entre nuestros artistas existen algunos que, siendo mediocres o malos pintores, podrían –aplicándose– exceder en la ilustración y ser eximios decoradores de libros. Claro está que, para llegar a estos resultados no deberían considerar la decoración y el ornato como un “arte menor”, sino como un arte mayor y de los mayores. Para el que tiene una vocación y ama un determinado arte, no existe otra manifestación artística más grande, más bella y más inconmensurable que la suya. Y así debe ser.

Leonardo da Vinci, por su parte, incurría en la plausible y disculpable exageración de manifestar un abierto desdén por todo lo que no fuera su arte. A propósito de la escultura, decía que era un arte inferior por lo que tenía de sucio y manual, mientras proclamaba la pintura como el *summum* de las artes, como algo aristocrático y casi divino. No cabe duda que dentro de lo proteico de la naturaleza de Leonardo, era esencialmente pintor, como lo demostró con la *Gioconda*. De ahí sus preferencias; aunque no está de más recordar que algunas esculturas que llevara a término, según las noticias llegadas hasta nosotros, nada tenían que envidiarle a las mejores de todos los tiempos.

Solamente así, con ese amor unilateral y esa fe, es como se puede descollar en cualquier cosa que uno se ponga. Será entonces ridículo afirmar que la música es superior a las demás artes, pero el músico nato no podrá, por idiosincrasia y especial conformación fisiológica, decir y afirmar otra cosa. Lo mismo sucederá con un pintor, un escultor o un caricaturista: su arte es y debe ser la primera.

Juzgado luego este asunto con diferente criterio, todos sabemos muy bien que, entre las diferentes manifestaciones artísticas, no hay superioridad ninguna de una sobre otras, llegando todas al mismo resultado: la emoción estética. Un Beethoven pinta esculpe y escribe, filosofa, ama y odia, sin dejar de ser esencialmente un músico. Nunca invade el dominio de las demás artes. Y este ejemplo lo hallaremos en todos los demás grandes genios, desde Shakespeare hasta Tolstoy. Pero por prejuicios y vanidades extrañas, hay seres que se traicionan

a ellos mismos en lo que tienen de más íntimo: su vocación. Desprecian en ellos lo que es accesible y fácil, para aspirar a lo inaccesible y vedado. ¡Eterno desequilibrio humano!

Para reforzar nuestro aserto, citaremos el ejemplo de un amigo, discreto pintor, pero mucho más original como caricaturista y viñetista.

Pues bien, nuestro amigo no solo rehuye, esquivo y hasta amordaza su vocación sino que se niega a dar la menor muestra de sus especiales talentos, por temor que se diga de él –lo que es cierto e irrefutable– que es mejor caricaturista o ilustrador que pintor. Y vegeta en la mediocridad más desesperante, trabajando de “manera”, desorientado, sin saber qué hacer, simplemente por no entregarse a lo que, en él, es fácil y natural.

Este prejuicio puede parecer inverosímilmente estúpido; sin embargo, no siempre somos los mejores jueces de nuestras facultades.

También es cierto que el público es absurdamente rutinario. Cuando alguien se presenta ante él como caricaturista, lo es para toda la vida. Uno de los casos más típicos fue el de Daumier. Célebre como dibujante y como caricaturista, el gran público, los grandes críticos y etc., nunca quisieron reconocerle sus excepcionales dotes de pintor, no obstante que todos los días las estaban admirando en sus aguatinas, en sus litografías y en sus dibujos. Más hoy, ¿quién le disputa uno de los primeros puestos entre los pintores? Es el artista más profundamente plástico y también el más profundamente humano. Todo el arte moderno francés arranca de Daumier. En él encontraremos a Carrière con su visión democrática del arte y sus juegos sombríos de luz; encontraremos a Degas con sus escenas amargas de la farándula; encontraremos a Renoir con sus cuadros de multitudes domingueras y por último, hallaremos también a Cézanne con su preocupación de los volúmenes y de la plasticidad. Y todo esto es la obra de un ilustrador, de un caricaturista que dibujaba en un *Charivari* cualquiera.

Debemos pues, pensar que no hay tarea ruin, ni pequeña, ni desmedrada, cuando se la ejecuta con amor y pujanza. Por infinidad de caminos se va a la meca del arte y este, el de la decoración del libro, de la revista o del periódico, no es de los menores. Talentos menores serán los que lo ejercen hoy, profesionalmente, ya que todos los aspectos de la actividad humana son susceptibles de lograr la sublimidad.

Estos mismos grabados que se publican en esta página, dan una ligera idea de lo que puede llegar a ser la decoración del libro.

Esto es una ligera demostración de lo que se está haciendo en el extranjero, principalmente en Francia, donde la *gravure sur bois originale* ha adquirido una gran boga, llegando a la plenitud del desarrollo.

¿Estaría mal decir que mucho nos alegraríamos verlo imitado por nuestros artistas?

Pero no recurriendo al facsímil, con dibujos a tinta o a lápiz, sino practicándolo seriamente como una gran arte en la cual no caben los diletantismos.

Reconozcamos que en este sentido ya se ha empezado a manifestar algo, que merece todo nuestro respeto y admiración. Pero son casos esporádicos y aislados.

La segunda exhibición organizada por la “Société de la Gravure sur bois originale” en el Museo de las Artes decorativas en París, fue extraordinariamente interesante. En los trabajos presentados se tenía en cuenta todos los aspectos que ofrece el grabado: la técnica, la concepción decorativa, la plasticidad de la materia y ese acento de enérgica rusticidad que es uno de sus mayores encantos.

Uno de los expositores que más se distinguieron por su copiosa contribución, fue M. León Pichon “*imprimeur, éditeur, et graveur*”, títulos a los cuales tiene perfectos derechos, pues M. Pichon domina todas las técnicas de esas artes con una maestría rara en estos tiempos de “practicones”.

“Por otra parte –dice *The Studio*– si hay un reproche que no se le puede hacer a las producciones de M. Pichon, es el de que hayan sido confeccionadas con apresuramiento, con descuido, o con los defectos propios de toda improvisación. Hasta en el más infimo detalle de esos libros de arte se evidencia el mismo cuidado escrupuloso por la lógica y la más inaccesible perfección”.

Inaccesible perfección! ¡Cómo este concepto y esta aspiración puede divinizar la existencia más oscura de un artista, engolfado en la más humilde de las tareas!

Orar y trabajar –cuando se ama el trabajo– es la misma cosa. Procuremos, entonces, que todos los momentos de nuestra vida sean una continua plegaria colectiva y fecunda para los demás hombres. No hay ideal más alto que el de aspirar a ser nobles y bellos por el mero placer de serlo, y esforzarse desinteresadamente en tornar nobles y bellas todas las cosas que nos rodean.

Y es lástima que aquí no haya imprentas, ni editores, ni artistas, ni escritores, ni público que anhelan ardientemente esta dignificación del ornato del libro.

¡Si siquiera a nuestros ganaderos les diese por hacer decorar artísticamente los álbumes de sus campeones Shorton, Aberdeen Angus y Durham que envían al extranjero! Pero el gusto de nuestros ganaderos, en materia de estética, no es el más recomendable. Nuestra burguesía está tan lejos, dista tanto de la burguesía de los Médicis que no cabe pensar sino en el pueblo con todas nuestras fuerzas.

Damos aquí una lista de todas las obras editadas por M. Pichon, por si alguien, más afortunado que nosotros, puede adquirirlas: *Dafnis y Cloe*, *Odes en son honneur*, de Verlaine; *Les plus jolies roses de la Antologie grecque*, ilustrado por Carlègle; *Les folies françaises*, decoradas por Dethomas; *Balade Gaule de Reading*, Oscar Wilde, decorada por D'Aragnes.

### **Marginalia sobre Pablo Picasso**<sup>17</sup>

Por cierto, en el mundillo del arte, pocas son las personalidades artísticas que hayan sido más discutidas, que este malagueño doblado de catalán, inventor de los más variados ismos y, sobre todo, de la teoría cubista, inquietante e inquietadora para algunos. Pero si ahora afirmamos que se halla con la cara vuelta a los clásicos, comprenderán la desesperación de los primeros neófitos que le siguieron por la senda del cubismo, con la correspondiente secuela de *marchands* y abribocas extasiados. No vayan a figurarse que Picasso se ha convertido, rindiendo pleitesía a la Academia. No. Lo clásico salido de sus pinceles se espolvorea todavía con resabios cubistas y con rezagos de un primitivo retorcido, apto para asombrar al dandismo inverterado de los parisienses...

<sup>17</sup> “Marginalia sobre Pablo Picasso”; impreso, firmado “At.”, datado “Septiembre de 1924”; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 247 x 173 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 3, n. 139, lunes 15 de septiembre de 1924, p. 4.

Para la feria y la fauna de los *snob* y de los *smart*, estas volteretas de Pablo Picasso son de un repentinismo desconcertador. No saben con quién quedarse: si con el cubista de los primeros tiempos, o con el "ingenuista" de los modernos tiempos.

¿Cuándo fue sincero? ¿Antes, en su juventud, o ahora, en su madurez? Quizás nunca lo fue genuina y lealmente, con el abandono total del que se entrega, retratándose hondamente en su obra, como un Cristo redivivo en el niveo lino de la Verónica.

Ya en los principios, y cuando el período febriciente de los cubistas era más álgido, empañando el cristal de su espíritu con la bruma de la pasión y del entusiasmo, Picasso gustaba deslumbrar a su "público" con su erudición, adoptando las más diferentes y diversas posturas artísticas. Libaba en todos los cálices y bebía en todas las fuentes. Desde los primitivos italianos hasta los renacentistas, pasando a través de los egipcios y de la plástica negra, hasta derivar en la moderna pintura francesa con Cézanne como abanderado, en su obra existían todos los aspectos, vistiéndose con los reflejos más peregrinos y diversos.

En sus exposiciones de cuadros y dibujos, a veces predominaba la factura cubista, conjuntamente con mujeres concebidas y dibujadas por un Lautrec; mientras que en otros, en cambio, acordaban en ritmos y matices con las más disparatadas escuelas francesas, donde la construcción y los volúmenes eran un mito y el equilibrio y los valores de la composición eran una leyenda.

Pero de todos modos, sus especialísimos admiradores no dejaban de encontrarlo *interesante*... Palabreja esta, que por querer abarcarlo todo, calificar lo incalificable y determinar lo indeterminado, ha llegado a desvalorizarse tanto que ya no expresa nada, pretendiendo decir mucho...

Claro que para una escuela tan aleatoria, para una modalidad estética tan tornadiza y trepidante de inquietud, aquel terminucho le calzaba como un guante. Se prestaba admirablemente para definir una emoción, que precisamente no era emoción, sino un sentimiento confuso que ondulaba entre el asombro y un vago asomo admirativo provocado por el aspecto formal y esotérico de la obra.

Es que para esa pintura undivaga de tendencias prolíferas, el término "interesante" se imponía como una ley de necesidad perentoria. Además, no comprometía en lo más mínimo a quien la profería, disimulando, asimismo, la incomprensión y también la inercia anímica del veedor...

Lo que sí creemos firmemente es que nadie acusará a la pintura de Picasso de ser monótona y uniforme en el aspecto. En lo aparente, en la superficie, en el cambio y en la media vuelta es evidente y es percibida por *M. Tout-le-Monde*, pero en lo intrínseco, es harina de otra costal...

Esto nos recuerda a la personalidad del poeta inglés Meredith, a quien F. Harris, crítico y panegirista de su obra, reconocía, sin embargo, que su poesía, siendo rica en matices verbales y armonía, pecaba de monótona por lo abstracta y lo rarificado de su soplo vital.

Y esta es la falla fundamental del temperamento artístico de Picasso que trae como consecuencia fatal y lógica, su inestabilidad de tendencia y modalidades, conjuntamente con la desenvoltura y la agilidad para asimilarse, y realizar cualquier estilo plástico por más antiético que este pueda ser.

Muchos hay que tergiversando esta actividad proteica de hombre-orquesta, la confunden con la inquietud espiritual que casi siempre es rectilínea, como la flecha que es disparada en

una dirección dada, a un blanco cualquiera. La inquietud que se multiplica bifurcándose, desperdigando su poder de orientación, persiguiendo múltiples facetas, deja de ser un valor moral para convertirse en una agitación veleidosa y baladí.

Es el torrente de la fábula de Leonardo da Vinci, el cual, por su turbulencia y agitación, trajo tantas piedras a su lecho que hubo de mudar de sitio para tornarse en un miserable arroyuelo...

Ramiro de Maeztu, al ser preguntado qué opinión abrigaba respecto a la pintura del malagueño, contestó con estas o parecidas palabras: "Platón, en su *República*, al ver que los artistas copiaban las formas de la naturaleza, los arrojó de ella. Consideraba que las formas de la naturaleza eran copias de ideas: entonces aquellos artistas hacían copias de copias. En cambio a Picasso le hubiera abierto las puertas, porque él, al pintar, inventaba su verdad: en una palabra, creaba". También Leonardo dijo, hace quinientos años, que la pintura *é cosa mentale*, pero, ¿en qué proporción cabe en la obra de arte lo mental y lo emocional?

Para Cézanne, lo emocional de los cuadros de Carrière era solamente una parte bastante escasa del fenómeno de la creación artística. Y subentendía, naturalmente, que un artista incapaz de encenderse ante la naturaleza y en el momento misterioso de la concepción, aunque poseyese una técnica maravillosa nunca realizaría la más ínfima obra creadora.

Convenimos con todas estas verdades que, de tan repetidas, se han hecho triviales. Y si hacemos algún hincapié en ellas, es para distinguir y discernir entre lo meramente intelectual y razonado y lo mental que elabora y destila su filosofía teniendo por causa una emoción cualquiera o cualquier choque con la realidad.

Y en la obra de Picasso prima, y adolece del defecto más característico de nuestra civilización y nuestra época: el intelectualismo quintaesenciado y desinfectado. Por eso, por más que cambie de modalidad, de estilo y de aspecto, por más que pugne por salir del círculo vicioso en que lo retiene su especial temperamento, en el fondo, en lo subjetivo, es siempre lo mismo.

Es como el águila que cita un filósofo, que describe círculos sobre círculos, remontándose a la inmensidad, luchando por zafarse de la atmósfera que la aprisiona, sin conseguirlo.

Por cierto que este continuo esfuerzo por buscar algo que Picasso definitivamente no ha podido encontrar, lo dignifica y lo singulariza de la pintura corriente y moliente.

Si el genio es una larga paciencia, según Cuvier, posiblemente Picasso algún día llegará a tener genio, —genio para deslumbrarnos con esa verdad artística afacetada y poliédrica, de la cual pueda desprenderse la armonía perfecta, que es música recóndita y que mueve las esferas en el firmamento.

Pero ahora tenemos que contentarnos con las precarias obras del *chercheur* que malogra sus más preciosas fuerzas en una búsqueda epidérmica.

Una exposición de doce composiciones y treinta dibujos que inauguró hace poco en la "rue Béotie", "chez Rosemberg". A esta exhibición de la última "manera" de Picasso, concurrió el París mundano y alegre... El éxito artístico y pecuniario fue "monstruoso", según las palabras de Roger-Marx.

Lo que se desprende de la crítica, es que la obra picassiana gustó como un bonito juguete.

Uno de los críticos que muchas veces tuvo elogios calurosos para Picasso, juzga con estas palabras la comentada exposición:

“Un ligero *frottis* de color realza estos retratos que el autor denomina composiciones... Los contornos trazados con tinta china se transparentan con tal nitidez, que a duras penas se pueden considerar estos cuadros, aplicándoles el nombre de pinturas.

A despecho del equilibrio encantador del que se hace alarde, a pesar de la ciencia incontestable de las proporciones y de sus gracias convencionales que las adornan, estas composiciones son frías e inanimadas como las primeras composiciones cubistas. Han sido realizadas como un juego. Nada pasa detrás de esas fisonomías que a duras penas se diferencian y son casi menos expresivas que aquellas que fueron pintadas en una época rosa o verde. Figurantes de teatro, disfrazadas según la fantasía del director de escena, no tienen más que sentimientos simulados, habiendo visitado los más suntuosos museos del mundo, aprendiendo como Ida Rubinstein el secreto de las bellas actitudes”.

Ya se ve que no bastó que el otrora jefe del cubismo cambiase de continente para cambiar de contenido...

### **Exposición de pintores argentinos<sup>18</sup>**

Para que el poeta bengalí Rabindranath Tagore supiera que en la Argentina no escasean las manifestaciones artísticas de toda índole, “Los malos amigos del arte”, se propusieron organizar una exhibición de obras de pintores nacionales.

El criterio que privó, en la selección de los autores y de las telas que debían exponerse, ya lo adivinará el lector si agregamos que el comité o la comisión que se encarga de estas cosas es decididamente reaccionaria, ñoña y particularmente exclusivista.

La consecuencia inmediata de lo dicho, es que no valdría la pena de hablar, si las obras que se exhiben no ofrecen algún interés.

Sin embargo, todos los pretextos son buenos cuando se trata de dilucidar incidencias que atañen directa o indirectamente al arte.

No sabemos qué criterio posee Tagore acerca de las artes plásticas. Sabemos, sí, que su hermano pinta y se dedica a la decoración, lo que nos induciría a creer que el poeta es posible que se haya familiarizado con los problemas pictóricos.

Si esto resultara cierto, el “arte nacional” no saldría muy bien de esta prueba de fuego a que lo sometieron estos burgueses –que lo son, no por su condición social, sino porque piensan bajamente–, quienes nos demostraron hasta el cansancio poseer un gusto estrecho, atrabiliario y de una memez extraordinaria.

En esta exposición figuran el infalible Figari, Centurión, Botti, Guillermo Butler, Victorica y cuatro o cinco pintores más, que sentimos no recordar; en escultura, Riganelli, Rovatti, Sforza, Gargiullo con la cabeza *Humildad*, y algún otro que tampoco recordamos.

Creemos que con este conjunto ni se da la impresión de todo lo mejor, ni de todo lo peor que existe como manifestación plástica, aquí.

Los propósitos que estos Mecenas caricaturescos tuvieron en cuenta al realizar dicha exposición, son algo insólito, misterioso y confuso, muy difícil, para nosotros, de descubrir o descifrar.

<sup>18</sup> “Exposición del pintores argentinos”; impreso, firmado “At.”, datado “Diciembre de 1924” y en lápiz negro “24”; soporte: papel blanco, rayado, 1 página, 220 x 172 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 3, n. 152, lunes 15 de diciembre de 1924, p. 4.

Es que así como la suprema inteligencia posee el insondable misterio que aturde, la tontera, cuando es auténtica también es turbia y enigmática, y nos confunde.

Examinadas las tendencias que priman y se destacan en nuestro medio artístico, no están representadas tampoco aquí las más singulares y características.

Es una síntesis muy pálida y muy pobre. Figari, cuyas telas conocíamos, tiene dos cuadros que posiblemente serán los mejores, ya que se trataba de un certamen único en su género y en su modalidad. Habíamos leído, respecto a este artista, un número variado de críticas donde no se le discutía, y se lo alababa, tomando prestada toda la jardinería de la retórica, comparándolo a los más grandes genios, entre ellos a Goya. Con eso, poco favor le hacían sus admiradores, porque así su personalidad fue anulada por el silencio y el vacío científico de una campana neumática que mata todo lo que encierra dentro de ella, ya que la diatriba desmedida, como el elogio exagerado, significa la misma pereza mental que trata de pasar por alto el fruto que envuelve el desprecio por el árbol.

Por otra parte, las portentosas cualidades pictóricas que muchos pretenden adjudicarle a Figari, no asoman en los lienzos que hemos contemplado largamente a fin de darnos cabal cuenta de quiénes tenían razón loándolo o quiénes criticándolo.

La falla fundamental de su composición es la evidente impotencia constructiva: es como un rostro cuyas facciones no acaban de precisar una fisonomía. Todo es vagamente infantil y, no obstante, agradable de color. Ahora, esta infantilidad, que pudiera ser ingenua en un muchacho de dieciocho o veinte años, en Figari es senilidad que, a medida que pasan los años va acentuándose. De modo que esta impotencia constructiva, para él es irremediable. Sobre este argumento de la arquitectura de la composición, que hay quienes consideran que es la mejor cualidad de Figari, recordemos el famoso pleito de Ruskin con Whistler. Burne-Jones, citado a declarar como testigo del filósofo de Brantwood, dijo que la producción artística de Whistler había consistido en "*sketches* más o menos ingeniosos, algunas veces estúpidos, pero casi siempre esquices". Y agregaba que la dificultad de la pintura estribaba en concluir el cuadro sin que perdiera el vigor y frescura primitivos de lo sustancial que pudo haber en el boceto hecho ante el natural. Y concluía arguyendo que eran muy pocos los artistas que ignoraban que muchos *amateurs* pueden abocetar con más soltura, con más gracia, y hasta con más color que los profesionales de la pintura.

Si esto no se aplica enteramente a Whistler le calza como un guante a Figari, porque su pintura posee todos los rasgos, sobresalientes del diletante que no pinta *pour s'amuser*, como Renoir, sino que pretende que esas cosas las hace con toda seriedad y para que los demás las tomen también en serio.

Botti, Butler y otros... sería ocioso hablar de sus obras después de lo que hemos dicho de ellas.

En cambio, de Victorica, de quién ignorábamos la producción artística, el retrato que presenta resalta en la sala como un diamante auténtico entre muchos falsos. Es un lienzo bien compuesto, de una simplicidad suma y de factura sobria, que denota la madurez grávida de reflexiones que se ha puesto en la labor continua de creación. Es un cuadro silencioso, denso de sugerencias, donde el carácter de la figura surge magnificado en la máscara mordida por los ácidos del tiempo y de la vida. Es una visión inquietante, que se nos apareció repentinamente modulada por esa tonalidad cálida de su materia de matices ambarinos que se de-



gradan con sonoridades sordas, desde las más graves hasta las luces tiernamente doradas. Nada conocemos de este pintor; solamente sabemos algo por vagas referencias de conversaciones escuchadas al azar. No sabemos si es joven o viejo, si hace muchos años que pinta o recién empieza, lo que poco nos importa. Lo único que nos interesa es la gama noble de que está compuesto el espíritu, lo irreductible de la personalidad humana que nunca se modifica ni se pierde y es como la llama que solamente se apaga cuando deja de vivir.

### **Las artes plásticas en el extranjero. Louis Lozowick, pintor de ciudades**<sup>19</sup>

I

Uno de los modernos pensadores chinos de la tendencia europeizante, después de una permanencia de varios años en los Estados Unidos, publicó un estudio sobre lo que él denominaba *La civilización bárbara de Norte América*. Los juicios que le merecían los problemas más importantes y vitales desarrollados y resueltos con el peculiar espíritu de esta raza en la que abundan los Calibanes y los Shylocks, eran rotundamente terminantes. Decía que si, por cualquier fenómeno telúrico, las ciudades y los treinta y pico Estados de ese continente se hundieran en las regiones plutónicas del mar, de lo que fue la civilización mecánica, nada quedaría como recuerdo para las generaciones venideras.

Nada quedaría, según él, a excepción del inmortal poema *Annabelly* de Poe y las melodías nostálgicas de los negros de Virginia. Y hablaba de este modo, con la autoridad otorgada por una raza milenaria, que en su mismo seno vio nacer y fenecer muchas civilizaciones, con su inmensa cohorte de artistas, de sabios, filósofos y profetas, que fueron de un valor incalculable y, no obstante, perdidos en el misterio de una noche insondable. Y citaba como ejemplo la civilización helénica, antípoda a la norteamericana, de cuyos recuerdos fragmentarios se alimenta todavía la decrepita Europa, la que sin embargo produjo una multitud de genios, cuyas obras vivirán perennemente. El pensador asiático enumeraba Shakespeare, Cervantes y etc., llegando a la conclusión que Estados Unidos nunca tuvo más que mediocridades en las variadas manifestaciones de su vida intelectual y artística. Pasaba revista a los hombres del pasado y del presente que descollaron en un orden u otro. Los argumentos aducidos eran por demás sensatos, ingeniosos y plenamente convincentes. No siendo nuestro propósito seguir el dédalo de la argumentación del publicista chino, confesaremos que nos hallamos completamente de acuerdo con la negación en bloque de la civilización actual yanquista y yanquisante...

Presentemente, la barbarie civilizada, con barnices literarios, artísticos y científicos, se ha refugiado en Yanquilandia y las Porcópolis que la pueblan. Por noticias de Ana Berry, escritora anglo-española, que publicó un libro definitivo sobre Bernard Shaw, supimos que un grupo solitario de artistas pugnaba fuertemente para quedarse a flote sobre la oleada de grosería que intentaba ahogarlos.

Imposible es que una civilización en sus peores momentos de decadencia espiritual y de auge materialista no posea un núcleo de seres escogidos que sea el sagrario donde se oculta toda la idealidad de la raza. Son la levadura que hará sabroso el pan ácido y sin sal...

<sup>19</sup> "Las artes plásticas en el extranjero. Louis Lozowick, pintor de ciudades"; impreso, firmado "At.", datado "Diciembre de 1924"; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 246 x 173 cm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 3, n. 154, lunes 29 de diciembre de 1924, p. 4-5.

Y en Estados Unidos no podía ser la excepción. El tiempo que necesitará esa colmena silenciosa para preponderar e influir en los destinos de su nación, es lo que hay que interrogarle a la esfinge o a ese compatriota de Confucio.

## II

Particularizando este tema a las artes plásticas, la tierra ubérrima de la Unión todavía no tuvo un pintor, un escultor equivalente a un Walt Whitman y a Poe, en poesía. El ambiente comercializante asola a los talentos que quisieran independizarse de su esclavitud para actuar en la esfera del arte puro. El éxito resonante de un Sorolla y de un ejército de mediocridades europeas es el detalle revelador del gusto general. Existen numerosos ilustradores buenos, regulares y pésimos, pero asimismo el conjunto no puede rivalizar con los grupos más destacados de Europa. Es cierto, hay un Powhany, que es inglés y no norteamericano.

Entrando más en detalles, la pintura y la cultura norteamericanas no marcan rumbos ni se zafaron de la influencia occidental.

A decir lo contrario, escribe el crítico de *The New York Herald*, presentando al pintor urbano, según él, épico, Lozowick, cuya inspiración y cualidades plásticas enaltece, presentándolo como un revolucionario y un caso único que inicia un ciclo estético en su país.

Veamos. La urbanización de la vida alcanzó un auge mayor y pleno con el moderno progreso social. Se hizo inevitable merced al advenimiento de la revolución mecánica y la ilimitada capacidad de usar sus productos. En la Unión, este desarrollo fue más vertiginoso debido a las facilidades técnicas y por el numeroso florecimiento de empresas comerciales e industriales.

Las ciudades americanas en este sentido, con su ciclópea arquitectura, sus rascacielos, sus monumentales bloques de casas, sus gigantescos puentes, los mástiles de sus chimeneas, su red de cables superpuestos y sus calles inundadas por un incesante torrente humano, con toda suerte y clase de vehículos, son el símbolo del esfuerzo titánico de una raza que, en su brutalidad, tiene también su acento épico. Y estas ciudades surgidas por el poderío de su maquinaria –el dinamismo mecánico añadido al dinamismo espiritual– deben poseer su romanticismo y su soplo poético, para aquellos capaces de desentrañarlo. Si Raffaëlli, con los barrios leprosos de París compuso poemas de color, también los rascacielos, para un soñador, pueden ser confundidos con las catedrales góticas. En arte todos los pretextos son buenos. Basta sentirlos profundamente e infundirles nuestra voluntad de vivir, para que vivan eternamente. Y esa alma de América, tosca, comercializada, aventurera, rapaz, pero siempre generosa para derrochar energías en empresas en las que pueda asombrarse, se revela en la anatomía de sus ciudades. No es el aspecto compósito de nuestra metrópoli, donde se codean todos los estilos y todos los órdenes arquitectónicos más disparatados se acumulan en un fárrago grotesco, sino que en ellas su homogénea fealdad guarda un carácter único, como un monstruo de la naturaleza, cuyas partes armonizan en una idea central. A nadie se le ocurrirá decir que un lagarto es feo. Nada le sobra ni le falta; en su unidad guarda un mismo estilo. Adornad al lagarto con una pluma de pavo real, y será un contrasentido, un adefesio. Y en Buenos Aires, arquitectónicamente hablando, existe el metafórico lagarto, adornado con la pluma de pavo real, símbolo de la vanidad y, por ende, de mal gusto.

Ese afán de los norteamericanos de devorar la vida, así como esa embriaguez de la acción, atestiguase en el bloque de sus construcciones, cuyas moles ciclópeas proclaman el triunfo efímero de una raza que quiere vencer la gloria y la inmortalidad aplastándola. Y en esta tragedia del esfuerzo desmesurado e inútil, debe haber también su poesía.

### III

¿Ha conseguido Louis Lozowick infundir a sus composiciones ese aliento poderoso y épico que estremece las *Briznas de yerba* del vate cívico Walt Whitman? Las metrópolis que este artista pinta no son reproducciones de ciertos fragmentos característicos, interpretados por un sentido verista, sino una síntesis de todos los principales elementos que las constituyen, verbigracia: elevadores, rascacielos, puentes, chimeneas, etcétera. Del modo que emplea estos elementos y los subordina a un fin dado es como surgirá la visión familiar de la ciudad, es decir, su alma, o lo que abstractamente entendemos por ella. No pinta lo que se presenta a sus ojos, sino lo que afecta a la mente y a la imaginación. Por eso en su visionaria verdad y en su fantástica consistencia, existe una cierta manera de alquitrana y concentrada, la esencia de una realidad. En esta vida de la metrópoli no hay el torrente de la multitud despeñándose por la bifurcación de las avenidas, nada del caótico tráfico urbano. Todo está reducido a los prosaicos elementos que se hallan en todas las ciudades; sin embargo, en la coordinación del ritmo de la composición, en sus torres, en la multiplicación de las masas de los edificios, con sus innumerables oficinas, el abismo de sus calles y de sus viaductos, nos sugiere cuáles fueron las fuerzas tenebrosas que concurren a su construcción.

En su técnica, Lozowick alterna los métodos. Aprovecha los descubrimientos de varias de las clásicas y modernas escuelas, sin adherirse a ninguna ciegamente. Diremos que tiene cierto aire de cubismo hecho apto para los filisteos y particularmente para los yanquis. Tanto recurre a los tradicionalistas como a los modernismos. Dibujo, composición, distribución geométrica, disociación de los movimientos, perspectiva invertida, así como el motivo lógico de la estructura dominante y el juego de los contrastes, de todo se vale para su total expresión.

No será esta particularidad que le rehusaremos al artista, y ya que le hemos reconocido múltiples cualidades, pongámosle algunos reparos: y es la falla fundamental de la escuela cubista. A pesar de que el cubismo de Lozowick es ordenado y con cierta lógica en su conjunto.

Diremos en qué consiste esta falla. De primera intención, cuando se ve una composición que observa los cánones de la escuela, nos inspira cierta confianza en la solidez de los volúmenes y los planos plásticos, pero observándola detenidamente, como se debe observar cualquier cuadro, nos da la sensación de que está construida con cubos y latas vacías que al golpearlas resonarían como un bombo. Juramos que somos completamente sinceros e interpretamos una sensación real que hemos experimentado. Dejaremos de lado la patraña de la emoción, de la cual nosotros mismos hicimos bastante gasto, y de la humanidad que debe existir en toda obra de arte, y considerando la escuela cubista estrictamente desde el punto de vista plástico, como quieren ellos, confesaremos que es la pintura menos plástica que hubo desde los griegos acá. Sabemos que con una sencilla línea se puede dar la sensación de plasticidad. Pero esa línea es difícil que aparezca en sus telas. Repetiremos lo que hemos dicho muchas veces, que los cubos y las figuras geométricas existen en cualquier composi-

ción clásica, aunque no se vean, porque se hallan interiormente, no exteriormente, como en los cubistas corrientes y molientes. Es la anatomía de todo cuadro bien vertebrado, que sigue un ritmo sin concluirlo nunca.

Es el símbolo de la sonrisa de la *Gioconda*, que perennemente sonríe. Es la *Victoria de Samotracia*, que nunca cesa en su vuelo raudo, y las pirámides de Egipto, síntesis del dinamismo estático. Desafiamos a algunos de los secuaces de los futuristas a que infundan en sus cuadros una impresión tan dinámica como la que circula por los sillares de ese monumento a los faraones. Esto se consigue solamente con la construcción o valorización que un equilibrio perfecto, como el fiel de la balanza en continua titilación. Y ellos suplantaron el impresionismo del color, remediando un defecto lírico que culminó en Monet, para incurrir en otro más grosero, que es el impresionismo de los volúmenes caleidoscópicos.

Por eso los cuadros de Louis Lozowick se resienten en la superficialidad del procedimiento y de la materia plástica que emplea, aunque la mayoría del público, por lo legible de su composición, los prefiera a los estrictamente cubistas.

### **Diorama artístico. Momias de trance en ultrafuturismo<sup>20</sup>**

Hace ya un tiempo que *La Nación*, en un editorial campanudo, sonoro y kilométrico, protestaba porque un geógrafo francés –cuyo nombre no recordamos– había descrito nuestro país como una gran selva interrumpida de trecho en trecho por ciudades semibárbaras y habitadas por poblaciones naturalmente semiprimitivas, donde no escaseaban los gauchos con lazo y los indios que se adornaban con plumas de colores abigarrados y taparrabos vistosos.

Las razones que alegaba el cotidiano de la calle San Martín, de un orden meramente objetivo, nos parecieron superficialmente abrumadoras y, por ende, poco convincentes. Fue la habitual sonata del organillo de Berbería. Después de desfogarse histérica y furiosamente, ese desdichado redactor se plañía enumerando todas las ventajas de índole material, alcanzadas desde la época de la proclamación de la independencia.

Una sospecha picuda y aviesa se enganchó de una de nuestras células cerebrales arrastrándonos a la conclusión que el oceanógrafo, astrónomo o cartógrafo francés –*come a voi vi pare*– hubo de haber descrito la patria de Mitre, Belgrano y etc., a través de los prismáticos eutrapélicos de la chunga y del simbolismo.

Simbólica y metafóricamente, no consideró que el taparrabo era la prenda más en boga en este país, pero intelectual y artísticamente nos creía en el estado semisalvaje de los pueblos bárbaros, en que las plumas pintorescas, los tatuajes y las baratijas de cuentas de cristal son las únicas prendas estéticas merecedoras de nuestro mal gusto, casi siempre ñoño, zafio o grosero.

<sup>20</sup> "Diorama artístico. Momias de trance en ultrafuturismo"; impreso, sin firma, datado en lápiz negro "24" [noviembre-diciembre de 1924]; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 246 x 173 mm. Publicado en *La Protesta. Suplemento semanal*. En p. 2 Nota de Carlos Giambiagi: "A propósito de una exposición "futurista" realizada como burla después de la primera muestra en nuestro país de Pettoruti. Los realizadores de esta vergonzosa hazaña fueron artistas allegados a la Academia de B. A."

Nosotros, conocedores a fondo de nuestro medio, no pudimos hacer a menos de concordar con la opinión expresada por nuestro colega en ciencias acuáticas, tanto más cuando hubimos de contemplar en lo de Van Riel, los innumerables mamarrachos, amasados trabajosamente y sudando a mares por la flor y nata de los "jóvenes maestros"... en el arte rampante de la adulonería, ya pintando, escribiendo o chismorreando.

Y eran las momias galvanizadas por envidia y por rencor surgiendo de las subterráneas criptas para vestir el traje cascabelero de los bufones viles y serviles a fin de disfrazar la vejez milenaria de sus espíritus. Se trataba de proporcionarle comida a la fiera, al público incomprendido e ignaro, a la caterva de idiotas, a los tilingos, a las damiselas góticas y a las damas adiposas y obtusas. Toda la plebe social y artística podía reírse hasta reventar.

Y fue como si las ideas, las emociones, las ansias, la angustia y toda la urdimbre sensorial, que integra la personalidad del artista, se hallase, allí, en el redondel de la arena cual una virgen desnuda y temblorosa para ser devorada por las hienas y chacales, entre la gritería y el pataleo, a fin de satisfacer el goce sádico de una muchedumbre embrutecida.

Es que la historia se repite como el volante que vertiginosamente gira sobre su eje. La plebe de la antigua Roma había cambiado de atavío, pero sus bajas pasiones eran las mismas.

Y el público se reía, se reía con risa forzada, como haciendo cumplidos, desconcertado bajo esa lluvia de sal gruesa de cocina y ese derroche de ingenio gastronómico de las porteras, reaccionando de cuando en cuando, temiendo de no parecer inteligente y de no haber entendido el humorismo seboso de los expositores.

Y se sonreían con regocijo interior y disimulado los "maestros consagrados" y fosilizados, ellos, los criminales natos, ellos, los asesinos de toda emoción plástica y del buen sentido, como si aplaudieran la adulonería de sus hijos espirituales, verdaderos abortos del arte.

Se sonreían los que fueron rodando de fracaso en fracaso, los impotentes, los andróginos, todos los lisiados intelectual y artísticamente, tomando la ansiada revancha, el ansiado desquite contra la audacia, la inquietud, la virilidad y la valentía, lo que, en resumen, integra la belleza viviente que anda sin detenerse nunca jamás.

Y lo peor es que a fuer de chapuceros y chambones, demostraron una cobardía ilimitada. Todos tiraron la piedra y escondieron la mano, según su tradicional costumbre. Y hasta hubo un San José, o más bien un San Pedro, que, interpelado, negó a Cristo diez veces, disculpándose y llorando como un chico, que él no tenía nada que ver, resultando después ser uno de los principales organizadores de esa broma sebácea y sin una pizca de sal.

No tener el valor ni ser capaces de hacerse responsables de sus propias acciones, malas o buenas, es una confesión tácita de su nulidad en la vida y en el arte.

¿Cómo podrá esta gente interpretar el alma de su pueblo o del paisaje humano o inanimado que lo rodea, si no posee respeto, dignidad por su propia vida? ¿Cómo podrán retratar y pintar los héroes de la existencia, cuando ellos no se han esforzado por serlo nunca? Solamente los que vivieron heroicamente podrán afrontar esa tarea. Carlyle pudo magnificar los héroes que él compuso, porque su vida se eslabonó incesantemente de heroísmos.

Pero hablar en serio de estos señoritingos y decirles ciertas graves verdades es cosa peregrina, que solamente se les ocurre a los que están maduros para el manicomio. ¡Qué vivan tranquilos y felices es lo peor que les podemos desear!

### **Diorama artístico. Las diez herejías de la arquitectura moderna<sup>21</sup>**

Parece que los arquitectos ingleses, –por no decir los arquitectos de todas partes y hasta los de aquí,– hallaron, por fin, quien, con su ingenio endiablado y con una visión clara de lo que debiera ser la arquitectura moderna, les ha dicho cuanto se merecen, escogiendo, con sabrosa salacidad, los epítetos que mejor cuadran para calificar los innumerables adesivos que jiban las urbes finiseculares que, –nos homúnculos– habitamos.

El ataque fue llevado a cabo en toda regla, con saña e intenciones de largos alcances, en los propios cuarteles generales del enemigo, es decir, en el Royal Institute of British Architects de Londres.

El conferenciante lo fue el pintor Roger Fry, quien empezó su disertación con el siguiente apólogo de una humildad compungida y cuyo tono de confesión plenaria no pudo, sin embargo, engañar a nadie. Helo aquí en sustancia:

“Ante todo, señores, es necesario que os advierta que, a pesar de hallarme en mis cabales, vengo a meterme en las fauces del lobo. Ya habréis sospechado que el cordero soy yo; y ustedes, las fieras, mi cara de víctima, por otra parte, ya os lo habrá dicho. Sé que, antes que el sacrificio sea consumado, por una hora o quizás más, se me permitirá balar, –cosa que procuraré hacer lo más armoniosamente posible; pero también sé que estos balidos nada significan y solo son una de las tantas partes decorativas del ritual que, apenas, si servirán para retardar, por muy poco tiempo el instante en que seré descuartizado con cruel alegría y devorado sin compasión: Para eso vine... Que así sea... Amén. Señores, permitidme entonces, que siga balando...”

Dicho esto, el conferenciante, con valor y una arremetida más leonina que corderil, procedió a propinarles un concienzudo vapuleo a sus colegas... Y tan concienzudo fue, que según *The Spectator*, “*such a trouncing as was surely never before heard within the sheltering walls of its very citadel*”. Condenó sin remisión al moderno arquitecto y a todas sus obras. Indicó sus errores más nefastos y sugirió en qué forma podrían remediarse.

Sus puntos de vista están, en cierto modo, compendiados en este decálogo que nosotros titulamos “Las diez herejías de la arquitectura moderna”.

Herejía 1.a - Hemos sustituido el noble arte de la arquitectura por el arte banal de erigir edificios emperifollados de acuerdo con la moda del momento.

Herejía 2.a - Este fenómeno, por desgracia es inherente a todos los países que se dicen civilizados. Pero todavía en la falsa arquitectura de la moderna Europa, los ingleses se distinguen por carecer del sentido de las proporciones.

Herejía 3.a - A veces se distinguen también por su “buen gusto”; pero este buen gusto es necesario interpretarlo en un sentido social antes que como virtud estética.

Herejía 4.a - Es que hay dos clases de belleza en un edificio: 1.a, la que se puede llamar belleza natural, que siendo la belleza de una locomotora o de una pantera, es el resultado de la clara expresión de sus funciones; 2.a, belleza estética, que es el resultado de la clara expres-

<sup>21</sup> “Diorama artístico. Las diez herejías de la arquitectura moderna”; impreso, firmado “At.”, 1 página, 390 x 290 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 4, n. 156, lunes 12 de enero de 1925, p. 5. Este texto fue dado a conocer por primera vez en *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 20, noviembre y diciembre de 1920.

sión de una idea. Nosotros supimos darnos tanta maña, arreglarnos de tal modo, que ninguna de estas dos bellezas se encuentra en nuestros edificios, por más que se las busque.

Herejía 5.a - La belleza estética de un edificio es esencialmente la misma que la de una escultura. Y es el resultado natural de la clara y elocuente expresión de una idea plástica. Casi nunca hubo aquí una arquitectura estética, así como nunca hubo en Inglaterra una verdadera escultura.

Herejía 6.a - Nuestra arquitectura parece que no tiene por misión expresar ideas prácticas, sino ideas histórico sociales.

Herejía 7.a - Ideas basadas sobre los médanos fangosos de un *snobismo* social.

Herejía 8.a - Por otra parte, los vicios de la moderna arquitectura inglesa, son las gibas tradicionales de la arquitectura de Inglaterra de todos los tiempos. Las condiciones modernas solo provocaron su erupción. Hoy esas gibas están a plena luz.

Herejía 9.a - Las condiciones modernas y la ciencia de nuestros días pusieron en manos de los arquitectos una de las más grandes oportunidades que haya registrado la historia del mundo. Pero los arquitectos las desdijeron o no las desdijeron, pero no supieron aprovecharlas, que es lo mismo.

Herejía 10.a - Esto, en gran parte lo fue por culpa exclusiva de ellos. Sea dicho en honor a la verdad.

Más adelante, puntualizando las fallas de los ingleses como arquitectos, dijo estas palabras:

"Respecto a la carencia de un sentido de las proporciones, Ruskin ya una vez dijo que los ingleses siempre construyeron casas más bien para topos y ratones que para hombres. Parece que en arquitectura somos incapaces de un gesto libre, independiente o generoso. Somos mansos, tímidos y meticulosos. Nos ensañamos finiquitando los detalles con visión de miopes. Nos empequeñecemos, nos escatimamos y nos retorremos para escamotearnos. Pero hemos inventado la manera de quitarle los cantos a las esquinas, *–the cosy corner–* y los rincones agradables y amables son las características de nuestros edificios. En el reino esplendoroso de las formas imaginativas nosotros, la gran raza imperialista y aventurera, aparecemos como una raza que vive de prestado, furtiva y sin relieve".

Luego, el disertante, emitió su opinión sobre la arquitectura de los franceses.

Dijo:

"Por otra parte, ellos, han logrado desarrollar lo que yo llamaría la cruel eficiencia, llevando a su último límite ese grácil e implacable chic de la *École des Beaux-Arts*: un instrumento que se adapta perfectamente para reemplazar la inspiración y la sensibilidad y que únicamente propicia el advenimiento de una mediocridad brillante, llena de suficiencia".

El señor Roger Fry termina de balar o rugir su conferencia con palabras que no son todo lo pesimistas que era de esperarse por el introito. Como artista de raza, tiene fe en el porvenir y en el autocriticismo de nuestra época. Opina que concentrando los esfuerzos de nuestra voluntad en aquellos defectos que, por haberlos heredado con las costumbres se han hecho no solo tradicionales, sino instintivos, quizás podamos desembarazarnos de ellos cambiando nuestro carácter. Solamente que cabe recordarle a Roger Fry que ya alguien dijo que un tigre puede librarse de la jaula, pero no de su piel manchada. Roger Fry, por otra parte, confiesa también que se sabe víctima de una fe quizás absurda, vesánica para los demás

hombres: fe que consiste en creer que la depuración estética es tan importante para el género humano, como lo puede ser la búsqueda incesante de la verdad.

En cuanto a nosotros, no le pediremos a los argentinos que crean en ese ideal de depuración estética, porque sería tan inconcebible como pedirles que creyesen en el vuelo de los elefantes.

### **Maxwell Armfield, pintor de fábricas<sup>22</sup>**

Carlo Carrà, el exegeta enamorado de Giotto, esa perla del primitivismo, al discurrir sobre la eclosión de una “nueva arquitectura”, sugería que los elementos vitales y estéticos, al huir de los edificios modernos, había que buscarlos en la producción industrial de los talleres mecánicos, en los automóviles, en los transatlánticos y en los aeroplanos. Y agregaba: “Un Alfa Romeo, un Fiat, un Caproni, son de una belleza arquitectónica sorprendente y de una armonía de volúmenes verdaderamente clásica”.

En un tiempo esta belleza arquitectónica triunfaba en las catedrales, en las fábricas patricias, y eran los arquitectos quienes creaban esos ensueños, esas plegarias hechas de granito esculpido, o piedra berroqueña labrada. Ahora es posible que sean los ingenieros los que se lleven la palma de la victoria con la belleza natural de la locomotora, que según Roger Fry –el arquitecto inglés y autor de *Heresie's Architecture of a Painter*– la equiparaba a la pantera “porque su arquitectura es el resultado de la clara expresión de sus funciones”.

Carrà también reconoce que para alcanzar esa perfección estética de los puentes, enarzándose sobre la linfa cristalina de los ríos, y para lograr ese equilibrio de valores geométricos de las oficinas, muchas generaciones de artesanos se fatigaron para dar el paso que media entre la simple construcción y la ordenación armoniosa arquitectural. No se debe olvidar que la arquitectura, como un fenómeno de origen óptico, no es menos misterioso que el auditivo que obedece a la música, ni tampoco que es una relación, un número, un orden matemático, que se cristaliza en masas, líneas, volúmenes y dimensiones.

Realizar la unidad de formas significa hacer visible lo invisible, actuar sobre la ley del espíritu plástico universal determinando en suma, un conjunto de volúmenes y de planos orgánicos. Y ellos serán entonces, al decir de Fry, la clara expresión de una idea que resume la belleza estética, diferenciándose de la locomotora y de la pantera: belleza natural, derivada exclusivamente de sus funciones orgánicas.

No son precisamente los artistas los culpables de que los edificios públicos que son, consciente e inconscientemente, imitaciones de los estilos clásicos, aparezcan como la fealdad y vulgaridad reconcentradas. ¿Qué delito se les puede imputar a ellos si, a la par de Lozowick, de Carrà y de este mismo Armfield, consideran que lo construido sin tener en cuenta los cánones preestablecidos resulta de una armonía y belleza superior a aquellos otros?

¿Cuál arquitecto es el que piensa en volúmenes, en peso, elasticidad, y siente el número, el orden, la medida y armoniza este todo, subordinándolo al ritmo de su espíritu, ajustándose a la ley de la materia? Aquí, por ejemplo, ninguno. En Europa, si no son la excepción, no se cuentan entre la mayoría.

<sup>22</sup> “Maxwell Armfield, pintor de fábricas”; impreso, firmado “At.”, datado en lápiz negro “25”; soporte: papel obra liso, 1 página, 245 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 4, n. 161, lunes 16 de febrero de 1925, p. 4-5.



A la altura y al grado que llegó la civilización mecánica, negarle cabida a sus principales productos en la fórmula del arte, es sencillamente tozudez y empecinamiento, acompañado de la peor ceguera.

Observar tal conducta es querer tropezar con el mismísimo error cometido por los académicos, eternos opositores del pasado y del presente, empeñados en combatir la renovación de las escuelas artísticas portadoras de pequeñísimas verdades que al ser extraídas de la realidad cotidiana, fecundaban y enriquecían el arte. Los *pompieri* contemporáneos de David se indignaban por la introducción del paisaje como una composición *per se*. Del mismo modo se encolerizaban los betunistas con la escuela del *plein-air*. Como sus discípulos demostrarían luego su oposición a los cubistas, y a su vez estos la hacen contra los neoclásicos que se hallan actualmente en vigor.

El hecho de la proliferación de las tendencias plásticas es casi siempre el síntoma que anuncia el preludio de la decadencia, que engendra una vida nueva. El arte se asemeja al ave fénix: siempre resurge de las cenizas. Convencidos de esta humilde verdad, aceptamos todas las novedades, ensayos e innovaciones en las que se puso un poco de sinceridad y talento y mucho estudio.

El pintor Maxwell Armfield simplifica con sus cuadros la teoría que desea introducir los factores mecánicos y económicos de la energía moderna, encerrados en el marco de las leyes plásticas.

La mayoría de los bloques estandarizados de las oficinas comerciales norteamericanas construidas sin la menor preocupación de lo estético y de lo bello, alcanzan sin embargo una belleza natural que están muy lejos de poseer los edificios de las escuelas, colegios, universidades, bibliotecas, museos y capitolios, que imitan heteróclitamente los estilos clásicos. Volvemos a la cuestión del desempeño de las funciones orgánicas. Estas obedecen a una ley estricta de necesidad, mientras que aquellos a un capricho frívolo de decoración y lujo. Luchan, en estas dos concepciones, lo superfluo y lo necesario. Los arquitectos Corbusier, Sagnier, Locheur y Bonneway, y aquí Presbich, marchan por esa nueva senda, discutible si se quiere, pero en la que hay un firme propósito renovador.

Así como un animalista interpreta un tigre, un león, un caballo, creemos que Armfield pinta y traspone a la tela una fábrica de hielo, un elevador de carbón, un grupo de fábricas.

Estas construcciones macizas que se destacan en el ocre del cielo encendido por el crepúsculo, delineándose como un bloque fantasmagórico, tienen la calidad primitiva del arte, *que un material adecuado y mínimo produce el máximo de resultados*. Sobre estos preceptos y leyes de economía están hechas las bases de donde emerge toda construcción natural como el buque, las usinas, y fue antiguamente desarrollado por los artistas egipcios y griegos con un equilibrio de proporciones que todavía da mucho que pensar al vulgo ilustrado de los arquitectos y demás turba de estetizantes.

Maxwell inicia una modalidad novedosa a la que posiblemente escasos fueron los que le dedicaran una detenida atención. Ese *Elevador de carbón* de Nueva York, recientemente pintado, destaca el vívido escarlata de su armazón de hierro sobre la turquesa pura de un cielo primaveral y surgiendo de la base de pálido y opalescente concreto, se parece más a una flor, a un lirio de un nuevo mundo que a un ascensor destinado a cargar y descargar bolsas de carbón. Tiene toda la exquisita simetría de la flor, adaptada a las más extrañas exigencias.

*Elevador de granos*, Kansas: Armfield escogió su motivo, invisible a muchos ojos, e hizo de él una composición interesante, revelándosela al común de la gente, mediante el estudio y el análisis de la atmósfera, valorizando la calidad de los diferentes materiales, llegó a adquirir su cuadro una riqueza y una armonía de tonalidades que distingue la obra de arte de lo que quiere y no puede.

Esto nos induce a repetir una vez más que la belleza se la puede hallar en el desierto, en los pintorescos cerros de Córdoba, en los negros y sucios barrios industriales poblados de mástiles de las inmensas chimeneas, así como en las campiñas embriagadas de sol y de azul o en las peñas empinadas y nevadas de los Andes.

La misión del artista y su privilegio consiste en descubrir esta belleza, interpretarla para los ojos de todo el mundo, haciendo desfilar las múltiples manifestaciones y modalidades de la naturaleza inanimada y anímica donde las halle y las encuentre. De este modo, poco a poco su semejante, la entidad humana, procediendo por comparaciones, avivará sus sentimientos y su inteligencia y al entrar al antro de la naturaleza, penetrará en el antro de sí mismo, conducido por un redivivo Virgilio.

### **Renacimiento del arte urbano**<sup>23</sup>

I

La reacción arquitectónica iniciada hace algunos años en Europa, en este periodo de post-guerra, repercutió muy débilmente en estas playas. Se trataba y se trata de un verdadero renacimiento de la arquitectura en trance de crear un estilo que, adaptándose a las necesidades modernas, ritmase armoniosamente con el plano anímico y mental de nuestra época un poco abstracta, un poco espiritual y casi siempre cerebralista. Este movimiento no se produjo ayer ni hace unos años, como algunos desean creer. Tampoco se improvisó. Desde muy lejos venía. Así como toda enfermedad tiene sus prodromos, también los florecimientos estéticos poseen sus lejanos prolegómenos que los preanuncian. El impresionismo se remonta mucho más allá que a la aparición de sus epígonos, en quienes hizo solamente crisis. Tuvo quizás su origen, indirectamente, en las teorías positivas y en el cientificismo, y sus descubrimientos, que hacían furor, entusiasmando a la gente, hastiada de chapotear en "la sala romántica", tanto que llegaron hasta preferir las vajillas y enseres domésticos manufacturados mecánicamente, a los que antes eran ejecutados por la mano del hombre. Posiblemente, los prefirieron por su baratura, pero también porque estaban de acuerdo con sus gustos de personas positivas y prácticas.

Paralelamente crecía y se desarrollaba una literatura realista, experimental y con sus atisbos de orden científico. Zola, creyendo ser un disector, un cirujano que estudiaba la anatomía sobre el cuerpo social, operando en un anfiteatro imaginario, no fue otra cosa que un poeta épico y cívico pese a su herbario de naturalista. Los Manet, Monet, Pissarro y los demás contemporáneos del autor de los *Rougon Macquart*, partiendo de ciertos descubrimientos técnicos, olvidados por los betunistas y confirmados por el cientificismo al uso, los

<sup>23</sup> "Renacimiento del arte urbano"; impreso, firmado "At.", datado, en lápiz negro "25"; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 245 x 173 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 4, n. 167, lunes 30 de marzo de 1925, p. 4-5.

sobrepasaron y su impulso lírico, particularmente en Monet, prepara el advenimiento del simbolismo y de las tendencias místicas en la literatura y en la música. Dan fe de ello Debussy y Verlaine, para citar dos casos representativos. El compositor de la sonata *Après midi d'un Faune*, también fue una transición del impresionismo al simbolismo y luego pasó a la penumbra mítica con la *Princesa Maleine*.

El hartazgo del subjetivismo y hasta del muy mentado barroco, puesto de moda en la preguerra con el Greco, Dostoievsky y Stendhal, hizo que el alma contemporánea reaccionara bruscamente, evolucionando hacia la claridad, lo frívolo, la sencillez, el ordenamiento lógico y principalmente a lo objetivo, no el de Zola, por ejemplo, sino un objetivo cerebral, representación geométrica de la vida.

Esta vez, el nuevo movimiento artístico provocado por el imperio absorbente de las industrias, de la mecánica y de la electricidad, fecundó todos los campos simultáneamente. Invadió esta corriente de innovación –renovadora en la superficie y no en la profundidad– la literatura, la música, la pintura y la escultura. Desde el primitivismo cubista –considerado así por Wodkine, pintor ruso, profesor de la Academia de Petrogrado– de los Picasso, los Braque, Derain y etc., las tendencias especialmente en el orden plástico, se han proliferado de tal modo, que su enumeración nos sería enojosa.

La arquitectura fue la última en reflejar y hacer suyas estas premisas estéticas de las modernas escuelas del cubismo, en los principios, y del neoclasicismo después. En Alemania, frente a la carestía de la habitación, se percibieron los primeros síntomas de ese anhelo de novedad, con las casas en series, proyectadas apenas se firmara el armisticio. Eran todavía ensayos tímidos, intencionados humildes y confusas para zafarse del estilo heteróclito del barroquismo alemán, tendiendo a dar más unidad a las barridas que se construirían al día siguiente de la catástrofe.

Por una revista de arquitectura alemana –*Sturm*– pudimos colegir que los proyectos de los arquitectos teutones no eran más que el *bungalow* y los chalets comunes, un poco modernizados, a los que habíanles redondeado los cantos, haciéndoles más amables y gratos a la vista y presentándolos como algo nuevo. No, esto no significaba una reacción radical hacia la luz y la alegría. Aún había en ellos un si es o no es hosco y sombrío que, a pesar de todos los esfuerzos realizados por sus autores para disimularlo, resaltaba con clara evidencia.

Aunque no tan profundamente informados como quisiéramos estarlo al respecto al país donde este conato de nueva arquitectura, surgió, barruntamos que fue en Francia, en la que, por la gran carestía de habitación y las construcciones de las ciudades devastadas, se hubo de adoptar medidas drásticas a fin que con el mínimo de material se obtuviera el mayor provecho. Lo que queremos enunciar con toda claridad es que este movimiento obedeció a una ineludible, imperiosa necesidad y a ese brodequin de hierro de una forzosa economía, para que con el menor costo cumplierse con los preceptos de la higiene moderna, satisficiera las exigencias de la estrechez de la vida actual, y además no dejase de lado las imprescindibles reglas de la estética y las del armonioso equilibrio. En esto consistía el problema, presentado al arquitecto francés a fin de que lo resolviera de acuerdo con nuestra actitud de vivir, interpretada en el sentido de sencillez árida, esencialmente individualista y utilitaria.

Si pudo salir airoso de los obstáculos inherentes a tan ingente tarea, es lo que intentaremos informar a nuestros lectores.

Tanto las grandes reformas como las pequeñas, son preparadas por el ambiente, que las incuba largamente y desde el pretérito lleva en su seno el germen fecundador. Así como los innovadores son el resultado de muchos esfuerzos, de numerosas y fragmentarias investigaciones y búsquedas, que ellos reunirán en una o varias obras orgánicas. No surgen aislados e inopinadamente; y al parecerse a la flor del aire, suspendida en el espacio, que a sí misma se alimenta con los jugos nutricios proporcionados por las plantas vecinas, es el genio, transubstanciación de millares de otros genios menores y anónimos.

La arquitectura francesa, tal como se halla ahora, fue conducida progresivamente por toda una pléyade de profesionales que se habían fijado en una orientación definida, con el inquebrantable propósito de emprender una obra que congeniase con su época y fuese contra el abigarramiento de los estilos exóticos, heterogéneos y macarrónicos, exhibidos en fachadas y casas. Las razones aducidas por ellos eran de una lógica incontrovertible.

Primero de todo querían volver a la pristinidad de las formas puras del cubo, del cono, de la esfera, del cilindro, del prisma, para que la construcción moderna fuese simplemente luz, sombras, líneas y colores.

Librar esas líneas, desnudarlas de toda ornamentación, casi siempre superflua, y buscar solamente la belleza de los perfiles, era concordar con todo lo que nos rodea: buques, automóviles, aviones, fábricas y etc. Ridícula sería la testarudez de conservar, maridando un estilo pomposo del pasado con el vértigo de la vida moderna simbolizada por la antena radiográfica y el "torpedo" de carrera.

Pero esto no constituía el principal elemento provocador de su reacción. La nueva arquitectura perseguía otros fines. La vida de las ciudades había cambiado vertiginosamente, después de la guerra. Varios factores debíanse tomar en cuenta. Verbigracia: la distribución sabia y parsimoniosa de los espacios; la disposición de los aposentos para que contuvieran los muebles necesarios con el menor desperdicio del lugar ocupado; la economía del material de construcción por su costo exorbitante; la prolongación de la luz natural, en desmedro de la artificial, la calefacción central, etc.

Las repetidas lecciones, pagadas a muy duro precio por la generación que nos precediera, habitando la inmensa mayoría inmundas pocilgas; la experiencia retrotraída de las grandes casas de inquilinato, verdaderos cuarteles, armarios gigantescos donde la luz y el aire; el sol y el cielo eran cernidos, medidos y reticulados, fue ampliamente utilizada en sus planes por los adalides de la renovación de la estética edilicia.

Uno de ellos –Francis Fourdain, decorador– confesaba: "Es evidente que el arte moderno posee un tinte de adustez. Es que nuestras armonías son relaciones de volúmenes que no halagan la vista, habituada a los follajes y la floración ornamental, sin duda exquisita, del pasado clásico. Pero esta afición a lo parco, este gusto de las elipses, conviene a nuestra época. Son severos nuestros vestidos, y no llevamos puntillas ni cintas. Además nuestros ademanes son rápidos, y, atravesando una verdadera crisis en todos los órdenes, hemos adoptado la simplicidad, tanto por necesidad como por gusto. Esta reacción era indispensable. Se desecharon errores elementales de fines del siglo pasado, y nos hemos vuelto a poner en contacto con la tradición clásica. Es posible afirmar que la construcción, cuando sean hombres de gusto quienes eleven edificios conforme a las necesidades modernas, el público comprenderá por sí mismo cómo debe amueblar sus habitaciones de acuerdo al pensa-

miento que guió la distribución y la disposición de las estancias. No tenemos sitio para desperdiciar y, para comodidad de nuestros movimientos y economía, debemos colocar los muebles en forma del camarote de un buque. No podremos pensar más en la imponencia del armario que en las habitaciones impediría pasar entre él y el lecho. Hasta el espacio de una puerta deberá calcularse. Solicitaremos viviendas que como las de los castillos románticos, nos pongan a la vista cofres y escondrijos con solo apretar un botón".

## II

Hubimos de ser algo extensos en esta cita a fin de que se percibiera claramente los motivos que informan este nuevo movimiento, y por los cuales son guiados los arquitectos, los decoradores y ebanistas europeos en sus afanes de renovación.

Hasta qué punto estas dos arquitecturas, nacidas de la guerra, la utilitaria, de las casas por series, y la plástica, que adapta el cubo para hacerlo habitable, construyendo casas para los artistas y burgueses solitarios, alcanzó el objetivo propuesto, es lo que se puede decir solamente a medias. Siendo un estilo en completa ebullición, que comienza a revulsionar el alhajado, la edificación y el decorado, habrá que esperar que se serene y cuaje en fórmulas definitivas y cabalmente armoniosas. Lo indudable es que existe un gran anhelo constructivo, una verdadera fiebre creadora para afirmar un pensamiento, una idea que se halle en consonancia con todas las invenciones, verdades y premisas descubiertas por la ciencia y la filosofía moderna. Parece que a las potencias maléficas de la destrucción, subentra un periodo de honda elaboración. El hombre se esfuerza en reconstruir lo que otros hombres destruyeron con tanta desaprensión. Por doquiera sopla el aliento que lleva en sí el anhelo de la claridad, de la alegría, sintetizada en la casa que no sea el conventillo promiscuo ni el departamento estrecho, asfixiante, semillero de hongos, ni la casona infecta, atiborrada de antiguallas.

Pero si muchos son los que quisieran salir de un pasado del cual reniegan, la mayoría no se decide a seguir a los predicadores de la buena nueva, temiendo habérsela con fumistas, burladores del mal gusto vigente, en el cual aquella se halla espantada hasta las orejas.

No hablaremos de lo que sucede aquí, porque pasarán muchos años antes que veamos reaccionar a nuestros arquitectos y constructores, relegando al olvido eterno los cornisones, las cariátides y toda esa jerga de estilos cuyas múltiples raíces, para encontrarlas, habríamos de remontarnos no tan lejos como se cree. Bastaría que diéramos un paseito por Florida, visitáramos unas cuantas librerías, hojeáramos otras tantas revistas, para encontrarnos con la fuente de sus cotidianas inspiraciones. Nada sería si calcasen o imitasen lo bueno; lo alarmante es que sacan la espuma de todo lo que es peor y más chabacano en la arquitectura mundial. Habrá excepciones, que son precisamente las que confirman la regla. Para contarlas nos sobrarían cuatro dedos de una mano.

Las maquetas de las construcciones más en boga actualmente en Francia, publicadas aquí, ilustran y complementan las divagaciones que hiciéramos acerca de un posible renacimiento del arte urbano en Europa. Los arquitectos que toman parte de este movimiento ya son legión. Citarlos a todos nos llevaría mucho espacio y tiempo. Entre los más destacados se halla Le Corbusier, Pierre Jeanneret, André Lurcat, Ch. Moreaux, Charles Abella, de Chiavina y otros que, como dijimos, son muchos.

Si algunos reparos debiéramos hacerles a estos admirables artesanos, no es precisamente a ellos, sino a los que intentarían imitarlos, especialmente aquí, no teniendo en cuenta las particularidades atmosféricas, las condiciones del suelo, el paisaje, las construcciones circunstanciales, todos detalles que contribuyen a convertir el fenómeno de adaptación en adecuado o disparatado. Es que se halla tan desequilibrado el espíritu imitativo, en estos lares, que se es capaz de aplicar ciertas verdades y determinados postulados estéticos con tanta propiedad como los salvajes se colocan puños planchados en los tobillos, creyéndolos un adorno más.

Por cierto, poca culpa tendrían de ello los arquitectos franceses si algún discípulo mal aprovechado hiciera la caricatura de sus cosas. Es que por lo general los discípulos son las caricaturas de sus maestros. Aquellos, al repetir, agrandan, deforman y despolarizan las obras maestras.

### **XVIII Exposición de Pintura Española<sup>24</sup>**

Por los cuadros exhibidos en la presente muestra, pareciera que nos hallamos todavía en la era artística del abalorio, de la bisutería y del artículo de bazar. No incurriremos en la candoridad ni en la injusticia de considerar este conjunto como si fuese toda la pintura española, o el sustrato esencial de ella. No. Es imposible que se haya pintado, que se pinte y se siga pintando tan mal y bisoñamente en la tierra de Velázquez y Goya. No negaremos que se incluyen en el catálogo varios nombres respetados y famosos. Lo que no obstaría que a pesar del máximo talento y la bondad irrefragable de la mayoría de sus producciones se hallan, allí, muy pálida y pobremente representados.

Sobre todo pesa, como plomo, el mercachiflismo que informó la selección, reunida premeditadamente a fin de socaliñar la mayor cantidad posible de dinero, a su clientela, con un gasto mínimo. Las telas típicas de bazar y casi insultantes, son las de Mongrell Muñoz. Todos los adjetivos en el sentido peyorativo, que se pueden arrojar contra ellas, no podrían dar una imagen aproximada de su descaro, desvergüenza y pretenciosa banalidad chillona. Parecen hechas a propósito para martirizarle y escarolarle la piel a la gente, víctima inerme de un maniático pintamonas. Al verlas, creeríamos oír una comadre o un papagallo de una charla descosida y tropical. Pero su primo – sencillamente un Mongrell José, – siendo un poco mejorcito, se resiente de la misma superficialidad. Es una pintura de sumaria emoción y de mucha materia. No existe en ella ni una de las cualidades que ennoblecen al hombre, cuando ese hombre sabe sentir como un artista. Enumeraremos: voluntad energética para construir; cierta dosis de meditación para absorber la realidad, transformándola en sujeto de arte, y un poquito de lirismo, si se le posee o se le tiene a mano, a fin de aljofarar y acentuar esa labor creadora. Mongrell, en cambio, emplea un método infalible en tornar el inherente dinamismo de la vida y de la naturaleza en algo de una pasividad flácida. Su paleta, aunque limpia, peca de vulgarota y pedestre. Es la totalidad peculiar de los malos pintores catalanes, cuya lógica cuadratura espiritual – propia de una raza práctica – les hace caer, a veces, en un objetivismo

<sup>24</sup> "XVIII Exposición de Pintura Española"; impreso, sin firma, impreso "Abril de 1925"; soporte: papel blanco rayado, 1 página, 220 x 170 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 4, n. 175, lunes 1 de junio de 1925, p. 5.

grosero. No sabemos qué secreto parentesco existe entre la pintura catalana y la teutónica, refiriéndonos siempre a la producción común y mediocre. En pocas palabras, es un artesano mediocre, que piensa mediocrementemente, al transfundir la realidad en lenguaje pictórico, como podría hacerlo un gacetillero sin sintaxis ni inspiración.

Sin embargo debe haberse considerado el *clou* de esa exposición, para que uno de sus cuadros ocupara un lugar prominente.

Luego, se decora –siempre refiriéndonos al catálogo– de los nombres de Sorolla, de Nieto, de López Mezquita, Romero de Torres, Pradilla, Madrazo, Nestor y etc.

De Sorolla, había una de las habituales marinas de la playa de Valencia, que participaba de todos los defectos y cualidades del que un tiempo fuera proclamado maestro. A pesar de todo, nos place más esta composición que el cuadro que se halla colgado en el Museo Nacional.

Telas de Romero de Torres, figuran varias. Son innegables sus facultades pictóricas, que de no haber derivado a un arte tan afanosamente anecdótico, truculento y de vaho lujurioso, habría dado mucho de sí. Es la crónica del hecho pasional con consecuencias policiales, elevada al rango de un arte plástico, poco accesible a tales explosiones folletinescas. ¿Cuál es la verdadera Andalucía, la de los Quinteros o la del pintor? ¿Quién acierta, los que emplean la pluma o el del pincel? Creemos que, hallándose en la raza andaluza los dos aspectos, lo sobrio, lo abúlico y lo alegre, ninguno sondó profundamente para expresar de manera cósmica lo esencial de ella. Es el defecto de tomar lo particular por lo general.

Nieto, por su parte, tiene un desnudo correcto, que por la modestia de sus pretensiones resulta agradable. Es una armonía placentera la de esos beiges, realizados con sombras cálidas. Pero de ahí a los ditirambos de los críticos españoles y valleinclanescos, llegando a compararlo a Leonardo, media un grandísimo trecho. Apenas si es un pintor excelente, cuya virtud máxima estriba en hallarse un poco encima de la mediocracia pictórica de su país. Por lo demás, esas sola tela no es lo más representativo que pudimos ver de él.

No nos detendremos mucho en Nestor, gran decorador según unos, y torturador del cuerpo humano según nosotros. Ni por los chillidos del color ni por el arabesco del dibujo, puede alabarse. Al contrario, es un sentimiento de repugnancia lo que experimentamos al contemplar esa estilización de revista de modas.

Bilbao, López Mezquita, son de una mediocridad quizás diferente y que no marcha perfectamente a la par, aunque la finalidad del trozo de pintura, mejor o peor ejecutado los une. Son los ejemplos típicos del profesionalismo, que luego será coronado por la Academia.

Roberto Domingo quizás sea el pintor más pintor de esta muestra, de una honestidad de proceder a toda prueba. Sus *gouaches*, un poco frías y negras, a pesar de ello demuestran cabalmente que es un estudioso ferviente de la naturaleza y que ama el oficio y la materia por sí misma, sin desbordarse en preciosismos. Ramón Carazo también merece citarse, por cierta plasticidad rica y jugosa.

Para una exposición cuya finalidad es eminentemente mercantilista, se hubiese merecido algo peor.

Se engañaría quien pretendiese juzgar la pintura española contemporánea por el presente muestrario de adhesivos. Hay que declarar, pues, que esas obras son los deshechos recogidos en todos los estudios de España, traídos expresamente con la firme creencia de que Buenos Aires es un mercado fácil, con una clientela de los más variados gustos. Desgracia-

damente no fue tan desacertado este juicio que le merecimos al chamarilero organizador de este conjunto, ya que su mercancía tuvo salida.

En suma, sabiendo todos los motivos que se escondían tras el pomposo rótulo de las "diezochava exposición de pintura española", al principio quisimos guardar silencio, después no nos pudimos contener y hablamos; hablamos más de lo debido.

Ahora quedan los otros, que si no forman el montón anónimo y si se pudiera destacar algunos nombres, sus producciones no incitan al comentario. Los otros, con quienes perdiéramos el tiempo glosándolos, lo hicimos porque era importante establecer ciertos valores en su justo lugar.

### **Armando Spadini<sup>25</sup>**

*Ha muerto Armando Spadini. En sus exequias hubo una manifestación unánime de afectuoso sentimiento, como pocas veces pudo darse. Alrededor de su féretro, puede decirse muy bien que se encontraron todos los artistas así como los hombres de cultura y los estudiosos de Roma.*

*Murió pobre, cuando todavía en su corazón poseía tanta riqueza emotiva. (Jacopo) Le Arti Plastiche.*

La existencia de este artista no fue ciertamente decorada por guirnaldas de flores, ni amenizada por el gorjear de los ruseñores. Con esta torcida perifrasis deseamos expresar eufemísticamente, que a la par de aquellos dedicados con exclusiva e inusitada vehemencia a la consecución de un único anhelo –el ensueño del arte– tuvo sus largas horas de angustia. Todo creador es, en mayor o menor intensidad, un Cristo psíquico. Y Spadini lo fue. Prez del arte italiano, por ser poseedor, en alto grado, de cualidades de sinceridad y franqueza, propias de su raza, –cualidades que se reflejaron admirablemente en su pintura– hubo de soportar los combates violentos y ásperos del conservatismo académico y, simultáneamente, el reproche de "pasatista", lanzado por los *fauves* o la *menagerie* de las escuelas avanzadas.

Spadini nació en Florencia de una familia de artesanos. Jamás frecuentó academia alguna, y solo asistió a los cursos de una escuela de arte industrial, donde pudo aprender el oficio de litógrafo.

Unos años después se empleaba como decorador de una fábrica de cerámica. Empezando lo mismo que Renoir, pronto sus dones innatos de colorista y de plástico se manifestaron, descubriéndose ante él un nuevo y radioso horizonte. Fueron los años de fiebre y de entusiasmo; llegaron las jornadas de incansable trabajo, y la ascensión, imantado por un nuevo ideal, parpadeante como un faro entre las tinieblas.

El resultado de este corto período de aprendizaje fue la realización de un estudio de desnudo, por el cual se le agraciara con el premio de "Pensionato Nazionale".

De esa temporada de búsqueda, de orientación y de sondeo, el acontecimiento más importante que debía ejercer una influencia bienhechora a todo lo largo de su vida, fue su matrimonio, y luego los hijos. Ello se realizó en 1908, y los nuevos desposados, algún tiempo

<sup>25</sup> "Armando Spadini"; impreso, sin firma, datado en lápiz negro "25"; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 247 x 172 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 4, n. 177, lunes 15 de junio de 1925, p. 4-5.



después, se establecen definitivamente en Roma. Esas fueron las largas horas de angustia, el desfallecimiento, la desesperanza y también los momentos fugaces de alegrías y pequeñas satisfacciones otorgadas por la labor, cuando podía obtener resultados felices. Acosado por una miseria extrema, ferozmente explotado por usureros disfrazados de protectores y de *marchands d'art*, quienes le vaciaban el taller a cambio de unos cuantos tubos de color, necesarios para proseguir la tarea, pudo sucumbir, de no mediar su voluntad férrea y su talento, que cada día se hacía más robusto, hablando un lenguaje pictórico sencillo y poderoso. La producción de esa época de afianzamiento, expuesta en varias pinacotecas de Roma, fue suficiente para atraer la atención de algunas personas, las que pudieron apercibirse de la rica fecundia del color, de la sólida y desembarazada plasticidad de su construcción y de la fresca vena emotiva, con la cual bañábase la realidad transfigurada. En una palabra, se dio el raro acontecimiento que unas más raras criaturas, desdeñadoras de los díceres de una crítica, por lo general ignara y mal informada, supieran discernir por su propia cuenta y riesgo. Ellas tuvieron la intuición y la sospecha de hallarse ante un pintor de definida personalidad, y de un artesano plástico de primer orden. Es más: ante un artista completo, aunando las facultades de los verdaderos creadores, quienes podrán desenvolverse dentro de una esfera más amplia o más reducida, podrán serlo en grados más o menos intensos, pero son los que siempre algo dejan tras de sí.

Tras un breve suelto tímidamente laudatorio, inserto en *Le Arti Plastiche*, había una brevísimas noticia, en la cual, bajo la firma de Jacopo, emitíase la opinión de que el desaparecido *lasció framenti importanti, ma poche opere*. Ello, después de anunciarse su muerte. Nos pareció que era un juicio apresurado, demasiado apresurado y prematuro. Claro, si se juzga desde el punto de vista y con el criterio de ciertas escuelas, cultivadoras de la "pintura pura", teorizadores, quienes pierden el contenido por el continente, podriase tener un adarme de razón. Pensando de otro modo, con un lente menos objetivo y empequeñecedor, entonces sí, la razón, y la más grande, se halla de parte de Spadini. Porque su obra total supera en mucho lo rudimentario del formalismo técnico y de la gramática artística. Nos parece que su intensa energía espiritual no se servía de la pintura como un fin de limitada extensión, sino como un simple medio para expresar sus múltiples reacciones ante el espectáculo de la naturaleza y del cotidiano vivir. En cambio, y en revancha de quienes hacen pintura literaria sin saberlo, como el personaje de Molière, que hablaba en prosa y lo ignoraba, el artista italiano pensaba por *imágenes*, como los pintores del medioevo. Pensar por imágenes, es extraer la realidad plástica de todo lo que desfila ante nuestros ojos. Sus lienzos no se hallan imbuidos de la menor influencia intelectualoide en boga o de las tendencias comunísimas en Francia. En suma, es posible que después de Mancini la pintura italiana no haya tenido un representante más genuino que Spadini.

Los que tuvieron ocasión de contemplar sus telas, se hallan acordes en reconocerle un color de cambiante transparencia, el vigor y la seguridad del modelado, eminentemente expresivo, y la naturalidad con que supo traducir la gracia infantil y la ternura maternal. Si por el parecido de su sensibilidad moral se acerca a Carrière, no existe nada de común entre uno y otro en sus procedimientos técnicos. Su temperamento era demasiado italiano para renunciar a los artificios bengalescos del color. Este se halla en todas sus obras y se adivina hasta en sus dibujos. Si se quisiese compararlo con algunos maestros franceses, sería Renoir.

En cambio otros, al ver sus retratos, manifestaron que ellos les hacían pensar en Goya, por la frescura de las carnaciones, la transparencia, y la fluidez de la materia. Por ejemplo, en una de sus composiciones –*Mujer adormecida*– algunos críticos nombraron a Manet, por esa sinfonía de blancos y grises en que presenta a una mujer dormida a través del lecho entre el desorden de las almohadas y del ropaje. Es decir, que su obra trae a la memoria los mejores recuerdos. En esa época era cuando expuso *La madre y el niño*, *Los bañistas* y *Moisés salvado de las aguas* que todavía no buscaba las tintas vivaces, la luz brillante, complaciéndose en los juegos de claroscuro, usando las gamas grises y azules. Sus obras valían entonces solo por la armonía de los valores, la seguridad en el dibujo y por la vida intensa que desprendíase de ellas. En ese tiempo es cuando el niño reinaría absoluto como dueño y señor en todos sus cuadros. Demostrando una gran pasión por los pequeñuelos, supo representarlos con suma delicadeza y en toda la grácil gracia de sus gestos y en el esplendor de sus carnes rosadas. Esas obras datan desde 1910 y 1912. Su obra maestra parece ser ese infante balanceándose en un caballito de madera. La carnación, los vestidos claros, y el caballo blanco, iluminados por la reverberación del sol, detonan en un fondo de verdura de coloración intensa con un relieve extraordinario. Desde esa tela luminosa comienza la influencia impresionista, que luego dominará, abarcando con sus obras posteriores. Y este fenómeno no acaece sin la consiguiente inquietud del artista, quien no se resuelve sin escrúpulos a dejar que los cuerpos se disuelvan en la luz. La composición *La familia del artista*, que expusiera en 1918 en Pincio, es la pieza característica de esta crisis moral pictórica. Los personajes se hallan envueltos en una polvareda de luz coloreada, perdiéndose los perfiles y los volúmenes. Sin embargo, ahí mismo existen trozos de primer orden; mas el desaliento ganó al artista, y el cuadro quedó inconcluso.

A este período siguió la guerra, la vida de las trincheras, la enfermedad, el hospital y después, durante mucho tiempo, también la enfermedad. Al volver al trabajo el artista se esforzaba para alcanzar un ideal clásico en su construcción. Nada de empastes, ni tampoco amplias pinceladas como en las obras pasadas. El lienzo permanece desnudo, apenas desflorado por el pincel, que iba depositando pequeñas parcelas de color. Mirándolo de cerca se nota un cierto parecido con los cartones tratados al pastel, pero alejándose a la necesaria distancia el efecto es sorprendente. El aire y la luz circula entre la hojarasca y las masas de las verduras se destacan con un relieve casi escultural.

En Spadini se amalgama la destreza manual, o sea el virtuosismo técnico, con la más ingenua sinceridad. Por eso su posición fue la del artista independiente que permaneció extraño a las escuelas, a las herméticas capillas y sus dogmas. No quiso enseñarle a nadie, y solo reclamó el derecho de presentar el mundo y su realidad como lo vio con sus ojos de artista, sensibles a las secretas correspondencias de las superficies coloreadas, y no en géometra atento a la relación de los volúmenes.

Así como los maestros del pasado y de todos los tiempos, que en raras excepciones se mostraran indiferentes por los asuntos y sujetos que escogían y se aplicaron a explicar, expresándolos, los caracteres de todas las cosas, Spadini se halla penetrado por la intuición de los seres y de la naturaleza inanimada. No es un psicólogo frío, sino un lírico. Sus cuadros no solamente son dignos de admiración por la maestría de la forma y de la armonía de los colores, sino por el mundo de emociones y sensaciones que encierran.

En suma, fue un pintor maravillosamente dotado, a menudo desigual, pero siempre buscando un camino con obstinación; no anhelando dejarse atrapar por ninguna fórmula; guiándose menos por su cerebro que por su sensibilidad privilegiada, equivocándose algunas veces, creó de todos modos una obra pletórica de vitalidad desbordante, de una fuerza sana y alegre. Un cuadro de Spadini, un simple dibujo, es sol, alegría y valor también.

Valor para vestir con gaya sonrisa el inenarrable dolor de crear.

### **Rodríguez Lozano y Julio Castellanos<sup>26</sup>**

Extraña pintura debe haberles parecido a quienes visitaron la exposición de estos artistas mejicanos. El primitivismo avejentado y traducido a la jerga parisién de los Chagall y otros fantasistas, no inficcionó aún nuestros posimpresionistas y veristas trasnochados. Los que se hallan al día sobre el ingenioso *ingenuismo*, en plena boga en las salas de París –el de las *tulleries*– han de constatar que la obra de los artistas aztecas no es muy ajena a esa influencia ultramodernista.

En la conferencia pronunciada por Julio Castellanos –*Las artes plásticas en Méjico*– hubo de vertirse conceptos justos, al tratarse de generalizaciones sobre el arte. Pero cuando se refiere al impresionismo y confiesa que “su influencia ha sido importantísima” y agrega otras cosas más en detrimento de esa escuela, nos da la impresión de que se incurre en parcialidades no del todo sensatas y razonables. Citaremos el párrafo entero, para no traicionar lo que quiso enunciar su autor, acerca de ese movimiento. Dice así:

“Sin embargo, y a pesar de que hubo grandes pintores impresionistas que se sobrepusieron a las limitaciones en que los encerraba su teoría, la base teórica de aquel movimiento era errónea. El arte no era “impresión”, sino “expresión”; no somos cámaras fotográficas para recibir impresiones; la perspectiva, por ejemplo, no tiene la importancia que se le quiere atribuir (ni siquiera trasladada la idea de perspectiva a otros órdenes, como el de la historia, según hace Ortega y Gasset): la perspectiva pictórica “viene de adentro”, no del punto de vista en que estamos colocados materialmente, sino de la situación que nuestra emoción da a las cosas. Los artistas son como dioses: disponen de las cosas a su antojo, dándoles la dimensión y el valor que ellos desean; no toman lo que tienen delante de sí meramente porque “allí está”: escogen solo aquello que sea “expresión”, lo que exprese su emoción.”

Al afirmar que el arte no es “impresión”, sino “expresión”, que “el artista no es una cámara fotográfica”, no siendo muy novedosa la definición, se fabrica una receta y una fórmula más. Así como el argumento más fundamental que sirve de eje a la novísima estética, declarando que la perspectiva pictórica *viene de adentro*, no del punto de vista en que estamos colocados materialmente, sino de la situación que nuestra emoción da a las cosas, es algo que todos los artistas practicaron en mayor o menor grado desde los primitivos hasta nuestros días. Sí, la exageración, a veces es ridícula, casi siempre lleva el germen de muerte de la doctrina que pretende representar de tan caprichosa manera. El arte es limitación. Para ser revolucionario, no basta no cuidarse de leyes, ni de límites, sino saberse de memoria esas

<sup>26</sup> “Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”; impreso, firmado “At”, datado impreso “2 de junio de 1925”; soporte, papel obra liso, 247 x 173 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 4, n. 178, lunes 22 de junio de 1925, p. 4 y 5.

leyes que responden a una armonía íntima e infinita. ¿Qué comentario merecería el artista que deseando interpretar a su antojo una jirafa le pintase un cuello corto? Al ingresar voluntariamente en el campo de lo caótico y de lo arbitrario, se retorna otra vez a ese impresionismo tan despreciable, –según los pintores mejicanos– el cual informa toda la tendencia cubista que es solo impresión fugaz de planos y volúmenes. Esto ha de notarse quizás más en la pintura que en la escultura y en la arquitectura.

En arte, ni en ninguna disciplina ideológica, somos reaccionarios ni comulgamos con el ultramodernismo académico, pero no vemos bien, que se ponga la misma cosa, en lugar de otra, o sea un idéntico error, en el puesto de otro. Exageró la escuela impresionista, como ahora la flamante, del “expresionismo” o “ingenuismo”. Y es natural que así suceda. Un genio que traiga en sí el germen de la innovación, reacciona violentamente ante una fórmula caduca, exagerando lo que él cree su verdad. No es la tendencia, ni la teoría que vale para la eternidad del arte, sino el temperamento más o menos pletórico de dones primordiales para crear. Un pintor malo, empleando cualquier técnica, practicando las más portentosas teorías, será siempre malo o peor, si todavía mezcla la metafísica a la pintura.

Jean Moreas al vate armonioso y ático, en trance de desaparecer, llamó a su cabezal a un íntimo amigo suyo, con quien riñera por triquiñuelas de escuela y le dijo:

–Reconozco ahora que fueron todas ridiculeces, las mías y las tuyas. No hay clásicos, románticos parnasianos, simbolistas, ni modernistas; existe solo la eterna poesía de aliento soberano que hubo en todos los tiempos.

En una palabra; reconocemos las múltiples beneficiosas influencias de las reacciones innovadoras con tal que no afirmen que su verdad es única, inconcusa e irrefutable.

\* \* \*

Brevemente nos extenderemos sobre la obra simpática de ambos artistas mejicanos. Diremos por qué nos fueron atrayentes y dignos de una cordial simpatía los cuadros expuestos en los “Tilingos del Arte”. Para ello, nos asiste una poderosa razón. Vemos en sus composiciones, arbitrarias de color y perspectiva, un afán de búsqueda y renovación desconocido en la mayoría de nuestros artistas. En Méjico el academismo era considerado *pompier* solo por hallarse en los prolegómenos de los impresionistas; aquí, los que alardean de avanzados y casi revolucionarios, son los zagueros de un impresionismo empalagoso y edulcorado. Fenómeno que nos haría creer que nos hallamos atrasados en muchos años de aquel país, suposición un poco difícil de comprobar. Por lo pronto, hay una inquietud innegable en estos muchachos, quienes puede que sean un mero reflejo del ambiente en el cual vivieran.

Ya abocados a examinar su pintura, es fuerza declarar que aún carecen de medios de expresión, siempre juzgados desde el punto de vista en que ellos se colocaron y transformarla en materia de arte, para ver la vida.

Los personajes son rígidos, las tonalidades cloróticas y empobrecidas, dando a entender que apenas pueden dominar la paleta. Además revelan una impotencia manifiesta para modelar. De los dos, preferimos a Julio Castellanos; se expresa con más franqueza y realiza lo que se propone. Se puede no estar de acuerdo con su especial modalidad; pero debe reconocérsele dotes relevantes para el ejercicio de la pintura.

En cambio no tenemos más que palabras de elogio para los trabajos de los niños. Existen algunos –un interior de cocina– de una verdadera ingenuidad y frescura, que sin desmedro puede compararse con los mejores cuadros de sus mismos maestros.

Por otra parte, creemos que en la transposición del arte autóctono, Gramajo Gutiérrez es infinitamente superior, y en la misma tendencia ultramodernista Gómez Cornet en la exposición que realizara en lo de Chandler, les llevaba una gran ventaja a los mejicanos por la honda y casi religiosa visión que aparecía en sus dibujos y cuadros.

Lo que nos merece los más calurosos plácemes es la metodología del dibujo que las escuelas mejicanas adoptaron. En todo coinciden con Malharro; y en el libro que él publicara se hallan numerosos ejemplos, asemejándose sus dibujos tanto a los expuestos, por la espontaneidad y la independencia, que asombra la identidad de los resultados. También Malharro pregonaba que en vez de la disciplina árida de la copia del modelo hecho, debíase despertar en el niño sus facultades creadoras. También él quiso tratar al infante como un hombre primitivo, aceptándole todas las deformaciones, para conservar intacta la personalidad, poca o mucha que poseyera.

Lo malo es que ahora todas esas enseñanzas se aplican débilmente, o no se aplican, olvidándose; y luego, a la gente le parecerá una flamante novedad lo del “dibujo mejicano”, con el cual los niños llegan a lograr una obra, inimitable para el mismo maestro que le educara.

### **Piedras al jardín. ¿Arte argentino?**<sup>27</sup>

El arte argentino tendrá un pabellón en Venecia.

Es una pregunta que puede dirigirse a la opinión ilustrada de este país, si esto de la opinión no fuese un mito, como lo es el cuco para los niños...

Primera noticia que tenemos acerca de este arte argentino, que no es arte, ni es tampoco argentino, por no diferenciarse del que prima en toda Europa.

Es nada más que un socorrido pretexto para que alguno de los apollados burócratas encuentren colocación; también para dilapidar algunos dineros, que servirían para costearles los estudios a muchachos de innegables condiciones, y, al mismo tiempo, halagar la vanidad de los coterráneos y las pasioncillas nacionalistas con el fin de ilusionarlos con el celeste dragón del arte argentino.

### **Arte plástico y anexo. Concurso de afiches, exposición comunal y etc.**<sup>28</sup>

Para anunciar la próxima exposición comunal de artes aplicadas e industriales, se llamó a concurso para la presentación de afiches. Si no nos equivocamos, el jurado que debía realizar la labor seleccionadora y discernir los premios, se hallaba compuesto de las mismas momias de siempre y los zoólogos de costumbre.

<sup>27</sup> “Miscelánea de Expositores y Salones”; impreso, sin firma, sin datar; 1 página, 22 x 158 mm. Publicado en *La Campana de Palo*. Buenos Aires, a. 1, n. 4, 2 de agosto de 1925, p. 19-20. El recorte no recoge completa la sección que se inicia en la página anterior y no presenta indicación o marca alguna. Se trata de la nota que cierra esa página “Piedras al jardín. ¿Arte argentino?” en relación con el Pabellón argentino en Venecia.

<sup>28</sup> “Arte plástico y anexo. Concurso de afiches, Exposición Comunal y etc.”; impreso, sin firma, datado en lápiz negro “25”, 1 página, 231 x 160 mm. Publicado en *La Campana de Palo*, a. 1, n. 5, 19 de agosto de 1925, p. 19-20.

Con lo dicho, ya lo hemos nombrado. Pero para abundar detalles, comunicaremos que fueron: el ministro Gallo, el concejal Zacagnini, el corruptor de la juventud artística, Pío Collivadino, y la Cárcova, el epiceno, y Martín Noel. El único que faltaba en este jurado híbrido y de heterogeneidad pintoresca, era algún asno, que a veces toca la flauta por azar. Ese pollino no pudo serlo el que nombraran los artistas.

Los metódicos de publicidad desde Matusalem acá, han podido variar, la técnica que se adapte a ese género especial, que es el afiche, hubo de cambiar totalmente, pero quienes no mudan ni evolucionan son los profesionales del jurado. ¿Con qué autoridad podrán emitir opiniones ni sancionar sobre lo bueno, lo mejor o lo malo, si ellos viven con la testa dada vuelta hacia un pasado remotísimo?

Además, no siempre se debe a la capacidad o incapacidad de los jurados, sino mucho también a la mala fe y a un favoritismo irritante y desconcertador, por la preferencia demostrada a lo baladí de ciertas pavadas en colores.

En el Salón del Retiro, donde se exhibían los trabajos durante un horario completamente exiguo e incómodo –desde las 14 a las 18– pudimos comprobar cómo se confunde un diploma de escuela primaria, una marca de fábrica, una etiqueta para botellones, con lo que debería ser un afiche y de la misión que ha de desempeñar.

Entre los que se destacan por su noñez inefable y de asunto banal, conseguido con un dibujo blando y de composición confusa, es el que lleva este lema: *Coronación*. Siguen en orden peorativo, *Recompensa* y luego *Medusa*, arquetipo de diploma para juegos florales...

Raros son los que encaran el cartel de propaganda con estos tres conceptos: el dinamismo en las líneas de la composición; la máxima claridad para lo que desea expresar, se abarque en un solo golpe de vista y lo eminentemente llamativo, dada la originalidad de la idea. Capiello, con medios sumarisimos, conseguía efectos extraordinarios. Y bien, nadie, entendiéndose, nadie, logró ni remotamente este resultado. Unos, por un minucioso realismo; otros por sobrecargar la ornamentación, y todos por la completa carencia de ingenio y de originalidad, no llegaron a ser expresivos ni eficaces.

Uno de los que nos pareció se acercaba algo a la concepción particular del afiche, está tratado en planos geométricos, y dividido en zonas de colores, ajustadas vivazmente por el juego de los complementarios. Si algún reparo hubiéramos de oponer a este trabajo, es que por mucha efusión de color, no unifique la atención del veedor hacia la masa esencial. En cambio, como se halla compuesto, demuestra inventiva y rara personalidad.

Este trabajo lleva por lema *Forjadores*.

Imposible que este envío fuese visto y notado por los mostrencos que componen la corte celestial de ese tribunal... artístico. Gallo, Zacagnini, el bombero Collivadino, en vez de llamar a concurso y realizar esa desvergonzada comedieta, deberían regalarle a un discípulo, a un amigo, los dos mil pesos que la comuna otorga para esos carteles de reclame.

Sería más honesto, y le harían ahorrar a esos pobres muchachos tiempo, colores trabajo y la desilusión consiguiente.

### **Por los salones. Nicolás Rémisoff (Salón Enemigos del Arte)<sup>29</sup>**

En el catálogo se puede leer una brevísima biografía de este intencionado pintor y decorador de gran vuelo. En mérito a la brevedad hemos de transcribirla. Hela ahí:

"Nicolás Rémisoff nació en Petrogrado en 1887. Su prestigio comenzó con la dirección de la revista *Satirikon*, en la que colaboraron pintores y escritores notorios. Difundiéndose su nombre con el auge adquirido por los teatros de arte, y especialmente con el éxito del Chauve-Souri de Balieff, para el cual pintó un telón que se ha hecho célebre, y proyectó numerosas decoraciones y trajes. Merece citar en particular sus escenarios para los *Soldaditos de madera*, y para *Paisanas en el balancín*. Recientemente ha ejecutado el telón, decorados y trajes del *Adolph Bolm. Ballet intime* y también compuso numerosos frescos murales en viviendas particulares."

Sus cuadros figuran en varios museos de Europa y América del Norte. Solo el Chicago Fine [Arts] Institute, posee seis de sus telas.

Por supuesto, esta exposición fue organizada por su camarada en arte, Adolfo Bolm, el portentoso rey Dodon, el *Le coq d'or* de N. Rimsky Korsakov.

\* \* \*

Permítasenos un pequeño introito.

El renacimiento plástico ruso que se está produciendo como un desatado torrente salvaje, necesitaría dedicársele un espacio que por ahora no disponemos, ni ganas nos dan de usarlo.

Donde la renovación se ha producido con más intensidad y extensión, es en la enseñanza de las Escuelas de Bellas Artes. El concepto de la antigua *bottega* del renacimiento, ha sido adecuadamente transplantado al país ruso. A todos los aprendices de pintores, se les imparte una enseñanza manual y se les obliga a ejercer un oficio dentro del radio de arte, ya sea litografías, grabados y artes aplicadas en general. Para los educandos existe la más libérrima independencia para manifestarse. Así se construye con bases sólidas, conservando incólume la personalidad, a fin de que los cimientos de la educación artística del supuesto pintor, escultor y etc. resista el peso de las creaciones futuras.

Petrow Wodkine es uno de los directores de esas escuelas, y de quien hemos de hablar algún día informando sobre los métodos modernos que van más allá de todas las tendencias de vanguardia existentes en Europa.

Pero hablemos de Rémisoff, de quien algunas decoraciones vistas en el Colón y contempladas con la profunda alegría de nuestros sentidos, nos bastan para otorgarle nuestra fervorosa admiración. Son solo diez obras las que se exhiben allí, y sin embargo nos revelan una multitud de bellas e insinuantes sugerencias, en la exuberante fantasía decorativa, en la estilización intencionada y en esa punta de sonriente y maliciosa ironía.

*Cochero*, *Gatos en la noche*, las mismas *Paisanas en el balancín*, son de esa calidad. *Las grandes puertas* (Chauve-Souri), *Carnaval*, es la rica, cálida y detonante flora ornamental de un asiatismo hecho ruso.

<sup>29</sup> "Por los salones. Nicolás Rémisoff (Salón Enemigos del Arte)"; impreso, sin firma, datado en lápiz negro "25"; soporte: papel obra liso, 1 página, 247 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 4, n. 187, lunes 21 de agosto de 1925, p. 5.

En esa exposición, decorada con carpetas, cortinas, tejidos y tapetes, hermosos productos de la industria regional rusa, había también, esparcidas sobre las mesas, varias revistas. Nos pusimos a hojearlas –ya que no podíamos leerlas– deducimos que un poderoso movimiento novador se está incubando en Rusia. Especialmente en lo decorativo. Más, el arte interpretativo de una originalidad punzante de un Grigorieff, y de muchos otros, que con sus dibujos y cuadros se hallan al mismo nivel, nos preanuncian que si en estos tiempos ha de surgir un renacimiento de las artes plásticas en sus manifestaciones individuales, ese inmenso país –Rusia– está más preparado que los demás.

Es indudable que un nuevo estado de espíritu se ha formulado ya entre las poblaciones rusas. Una nueva forma de vida se está elaborando en ese inmenso crisol.

### **Exposición Gili Roig (Witcomb)<sup>30</sup>**

En arte, y máxime en las artes plásticas, el artista, quizás con más evidencia que en otras disciplinas, hará propender en su labor la cualidad cardinal de su temperamento. En quienes la voluntad se tiende cual arco en un contenido esfuerzo reflexivo para disparar el pensamiento hecho acción, la obra, la naturalmente auxiliada por otros elementos secundarios será excesivamente dinámica y particularmente voluntariosa, ceñuda, hermética, como lo son ciertas cabezas significativas de Buonarroti, de Mestrovich y del mismo Gauguin cuando talla la madera y también en su anhelo de profundizar la naturaleza hasta llegar al estilo. Y sabiendo desde ya incurriremos en el grave riesgo de encerrar nuestro sentir en una fórmula demasiado estrecha y sumaria, diremos que el Greco, esencialmente místico, infundirá llamas místicas en todos sus personajes; así como Van Gogh, llevando en sí un alma abrumadoramente triste, trágica y sangrante convertirá en tristes y trágicos a los campesinos del Brabante holandés que, según el pedante y tonto Augusto Coquiot, malhadado biógrafo de Vicente, que será convencernos que, al contrario, eran rozagantes y felices en su vida de parias, no exenta de frecuentes y ruidosas alegrías. Este aparente contrasentido es lo que equipara el temperamento artístico a un divino quijotismo.

El verdadero artista, pues, dará a la naturaleza humana o inanimada lo que rebasa de sí, cuando posee esa exuberancia, imprimiendo su fisonomía, ya simpática, si este es su mayor don, o austera si le sucede lo mismo. Siendo esta la somera ley general, se dan por descontadas las excepciones. Y estas las constituyen los pertenecientes al rebaño común artístico, los *cuerdos*, los demasiado cuerdos para ser poseedores de un feliz desequilibrio, o mejor dicho de una jerarquía directriz en sus facultades, que devela el rasgo característico de una personalidad definida.

Hay otros todavía. No distinguiéndose por una originalidad tan poderosa, sin embargo, de vez en vez, nos comunican *que algo tienen que decir*. Son los que sensibles a las formas exteriores, surgió en ellos un enjambre de reflexiones insospechadas, un confuso clamor de sensaciones, sugeridas por el espectáculo de la vida, al contacto de una criatura humana, o al contemplar un paisaje. Entonces podrá acontecer que en aquella escultura o en esta pintura veréis ese mismo espectáculo, el paisaje, la figura, percibiendo en ella algo nuevo o des-

<sup>30</sup> "Exposición Gili Roig (Witcomb)"; impreso, firmado "AT", datado en lápiz negro "25", impreso "e Agosto de 1925"; soporte: papel blanco, rayado, 1 página, 220 x 170 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*.



conocido, que os conmoverá o asombrará y os llenará de alegría. El artista vio con sus ojos la realidad recóndita que nunca podrían atraer los vuestros.

El pintor Gili Roig en sus lienzos de más calidad y valía, nos da a entender que algo puede comunicarles a los demás, sentimiento extraído en el silencio de la naturaleza; y, sincero consigo mismo, lo expresa buenamente con ojillos de mosca, ojos de múltiples facetas, que multiplican los detalles como a través de un topacio tallado, –reproche lanzado a Zola por Anatole France, con cierta injusticia.

Estamos frente a un pintor *realista*, que se vale de ciertos procedimientos impresionistas.

\* \* \*

Se ha calumniado tanto este término, realismo, que no se sabe a qué atenerse. Por cierto, en esto la etiqueta no corresponde siempre al contenido. Existen tantas clases de realismo como hay temperamentos que lo practican. El que selecciona, colocando cada cosa en su justo lugar, en vista de tal o cual precepto conceptivo, podrá hacer una composición de líneas decorativas, no dejando de ser realismo. Otros con pretextos subjetivos, idealizarán el paisaje, y también se llamarán realistas.

No es por la técnica ni por el procedimiento que afirmará su valor de artista. Hay y hubo académicos, tanto en las escuelas que se tiñen de los ismos más rabiosos, trátense de cubistas o de dadaístas, como en las otras, consideradas restos de un pasado remoto.

Después de todo, debemos confesar que nos parece mucho más meritoria la labor de los que buscan un camino de renovación y se niegan a imitar al impresionismo, a circunscribirse al mero afán de retratar la luz; rehusando también la reproducción fiel de objetos existentes, como lo puede hacer un trasnochado realismo, y reivindicar en cambio el derecho de la libre ideación con fines exclusivamente plásticos y decorativos, exentos de todo elemento extraño. Pero quienes caminan por sendas recorridas por infinidad de generaciones anteriores y no aportan una mayor intensidad expresiva y anímica, no teniendo más fines que hacer exposiciones, nos merecen solo un discreto silencio y un supino olvido.

Gili Roig no se halla entre estos últimos. Le salvan la honestidad, la ausencia de triquiñuelas pictóricas y la sinceridad desembarazada con que pinta, en un lenguaje claro y comprensible. Colocándonos dentro de su visión de un realismo casi fotográfico, se ve la buena fe que le lleva a anotar los detalles del paisaje en un afán de aproximarse a la fidelidad material de las cosas. Son lienzos correctos, que a veces llegan a dar una expresión de frialdad. Además, se abusa un poco de la paciencia del veedor, distraída y cansada de examinar un aglomeramiento de elementos dispares que se le da la misma importancia en la composición. Es en lo que adolece el proceso imitativo, que rehuye la síntesis, la caracterización ponderada que puede hacerle cobrar una magnificación imprevista al sujeto principal cuando se trata de destacarlo como una *dramatis persona*. Pintados con el mero deseo de hacer el cuadro, algunos paisajes solo nos distraen los ojos con la feria de sus colores. Indudablemente Gili Roig se propone un problema pictórico, y, resolviéndolo con cierta destreza, no procura perder mucho su compostura ni el tono despacioso que nada sobresalta ni apasiona demasiado.

Así es como lo que tiene, o tendría que decir, se diluye entre la cantidad de detalles accesorios, que ahoga ese sentimiento o sea la sensibilidad pictórica, algo que es recóndito y fuera de todo retoricismo.

Buena explicación, a esto que afirmamos, fue la entrevista publicada en *La Nación*. Habiendo el pintor español visitado el Museo, y dentro de él, la sala de los argentinos, lo que más le llamara la atención hubo de ser “un paisaje con caballos, pintado con mucha pasta, muy enérgico”. Ese cuadro es de Fader.

En esa misma sala existe una tela de Martín Malharro, *—Las parvas—*, y, ante los ojos de Gili Roig, no encontró ningún favor. Pasó completamente desapercibida. Sin embargo ese lienzo vibrante —no tampoco lo mejor del pintor argentino— tiene algo que quizás le falte al admirado y al admirador: un soplo de lirismo, un anhelo de sublimidad, en fin de la materia pictórica se desprende un hálito de robusta y sana poesía.

Cada uno busca su semejante. Su simil, que le servirá de espejo para verse de cuerpo entero. Sea dicho sin desdoro, ni para el pintor de aquí ni para el que nos visita. Nadie está obligado a dar lo que no posee.

\* \* \*

Por otra parte, nos admiran las críticas que se adjuntan en el catálogo. El que las lea y no vea los cuadros de Gili Roig, no sabrá a qué atenerse. Si algo entiende de pintura, experimentará un hondo desencanto. No obstante las firmen los críticos y discurridores de arte más famosos de la península ibérica, no vemos en ellas más que un alarde de literatura; un pretexto para no decir nada más que elogios, sin que se nos explique la razón, el fundamento de todos ellos.

Hay, sí, bellísimas descripciones, frases eurítmicas. ¿Y eso qué importa si uno quisiera saber el método, la calidad de la técnica, y siquiera nos informara el proceso de creación, a qué móviles obedecen? Aquí se estila lo mismo. Todos huyen del estudio serio, ponderado, que nos dé la fisonomía aproximada del artista que está comentando.

Y claro, habrá quien, sabiendo que todas las cualidades que le atribuyen son.

### **Mario Bacchelli (Van Riel)<sup>31</sup>**

No sabemos si este pintor italiano es joven o de madura edad. A simple vista, su pintura parece ser el resumen y la derivación de los modernos maestros de su país, exclusión hecha en las escuelas de extrema avanzada. Es ya un síntoma de juventud.

Sin la carnosa calidad ni el espíritu generoso de Spadini, algunas de sus telas están tocadas de un ligerísimo parecido, en relación de sus asuntos familiares y el modo de tratarlos, y remedan en cierto modo, las obras características de la segunda época de este maravilloso continuador de una robusta tradición pictórica de Italia.

Los paisajes y las naturalezas muertas, en cambio, recibieron plenamente la influencia de los artistas franceses, semidioses de la hora y triunfadores del momento. Es por eso que en la faz del color prefiere las gamas en sordina y someramente empastadas. Su estada en París es evidente, con la consiguiente frecuentación de Utrillo y otros pintores similares, que se codean en sus mutuas tendencias.

<sup>31</sup> “Mario Bacchelli (Van Riel)”; impreso, sin firma, datado en lápiz negro “Oct./25”; soporte: papel obra liso, 1 página, 247 x 175 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 4, n. 195, lunes 19 de octubre de 1925, p. 4-5.

No vemos mal en que cada pintor escoja, para estudiar, al maestro y al colega que se le avenga a satisfacer las ansias y ensueños que el neófito se hiciera del arte de pintar. En todas las artes, los ejemplos siempre se dieron con abundancia. Baudelaire, fuertemente prendado intelectualmente de Poe, transcurre una buena parte de su trabajosa existencia en la fatigosísima tarea de verter la obra completa del genio de Baltimore; Cézanne, realizando sus diarias sesiones en el Louvre, da también ejemplo de humildad y de buen sentido a las generaciones presentes.

Se ha difundido mucho la superstición de una originalidad facticia, con absoluto perjuicio a la necesaria base cultural y los fundados conocimientos pictóricos, de que ha de estar impregnado el pintor, antes de emprender obras de largo aliento, casi siempre superiores a lo rudimentario de su saber y de su poder constructivo.

Son catervas los jovencitos, quienes rehúsan a informarse, a leer e inclinarse hacia el estudio de los artistas que les precedieron y cuyas grandes realizaciones, además del talento o del genio, resumen la ciencia y la sabiduría de que estos se hallaban poseídos. Temen aquellos profanar una hipotética virginidad espiritual, y se entregan al instinto y a un empirismo confuso y de endeblez notoria.

Mario Bacchelli no adolece de estos defectos groseros, que consisten en una furiosa singularidad, ni desdeña tampoco las enseñanzas de quienes han llegado y están a la moda. Y al contrario, se apresura a asimilarse los procedimientos y las formalidades de una pintura en boga en Europa y, por supuesto, precariamente conocida en los dominios de nuestro vivero artístico.

Es por eso que sus telas principales al calor de tantas inspiraciones, pierden en sustancialidad efectiva, y, por decirlo, creadora. Son hábilmente pintadas, aunque de un cuadro a otro haya un salto brusco, de modo que no nos explicaremos cómo quién pintó tal o cual paisaje o esta u otra figura, pudo ejecutar composiciones de una frivolidad aterradora.

Si este pintor es joven, comprenderemos mejor su inquietud y su inestabilidad; y entonces interpretaremos esta asimilación ficticia, que no penetra en lo hondo de esos distintos estilos, y solo se contenta con el aspecto epidérmico de todos ellos, como una manera de buscarse a sí mismo en los demás.

### **Exposición de *affiches*. Arquímedes Vitali<sup>32</sup>**

Patrocinada por el señor Luis Tirasso –posible expendedor de vinos con humos de Mecenas– este hacedor de cartelones de propaganda exhibe al público unas cuantas cosas suyas que quisieran pasar por *affiches*.

Dibujados zurdamente, sin novedad en su asunto, presentado con realismo de prosaico pendolista; colocando parches de colores rudimentariamente complementarios, nos asombra –mal dicho, no nos asombra– que se diga, en el prólogo que Arquímedes Vitali es “un pintor y artista consagrado”. ¿Dónde y en virtud de qué? ¿De cuáles fundamentos se vale para afirmarlo? No será por la calidad de su labor, indudablemente.

<sup>32</sup> “Exposición de *affiches*. Arquímedes Vitali”; impreso, sin firma, datado en lápiz negro “Oct./25”; soporte, papel obra liso, 1 página, 245 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 4, n. 195, lunes 19 de octubre de 1925, p. 4.

Las varias razones, para el prologuista, son algunas recompensas adjudicadas a este mal calígrafo. "Dos medallas obtenidas en Palermo, Sicilia y Peruggia; la de plata en la exposición *Marchigiana*, y en la exposición de artes e industria de la Municipalidad de esta capital". Ahí están sus meritorias condecoraciones.

No siempre las distinciones oficiales sugieren la bondad del arte de un pintor o de un afichista. Muy al contrario, en la mayoría de los casos, cuanto más pésimamente dibuja y concibe y más chabacanamente realiza, tanto más será favorecido el candidato... al establo académico. El caso de Vitali, es un caso clavado de ineptitud conceptiva. Cualquier letrerista hábil o un pintor de anuncios para cinemas locales hará cosas parecidas y puede que le aventajen.

Causa indignación que un burgués vinero, intoxicador del pueblo, un explotador que quiere ejercer de Mecenas, a buen precio, nos descubra como un grande y raro hallazgo uno de los más mediocres artesanos extranjeros venidos aquí. Es la clara efigie de lo peor de los gustos de su clase. Nuestra aversión no se manifiesta tanto hacia el expositor, y sí contra ese vinatero, zafio enriquecido, y el prologuista, quien, no conociendo lo elemental de la técnica del afiche estampa sus dislates con insolencia y frescura. Oigámoslo:

"El desenvolvimiento de las industrias y del comercio, en la época moderna, ha hecho surgir la necesidad imprescindible del anuncio, y éste encontró su mejor auxiliar en la nueva rama del arte pictórico: el *affiche*". Y añadirá: "este género difícil, es digno de los mejores pinceles y el éxito no está al alcance de todos... etc.

Esta gente se halla atrasada en cien años respecto a la propaganda en las calles, mediante el cartel llamativo, en colores. Cappiello, Sem, Cambellotti, escultor, cincelador y ocasionalmente confeccionador de buenos y equilibrados carteles, de un dibujo firme e interpretativo, y el mismo Metlecowich, que trabajó en la metrópoli, son los continuadores de un arte por la excelencia es el arte multitudinario y en evolución continua hacia un incesante perfeccionamiento, llevado ya a un buen punto.

Ahora bien: ¿no es un insulto que un señor Tirasso, retratado en la tapa del catálogo con un chambergo a la *ventitre*, y la pipa en la boca, nos denuncie su horroroso gusto en cuestiones artísticas y nos exhiba como un dechado de maestría a un media cuchara?

Sí, era necesario este brulote. Y todavía hemos sido benignos con semejante animal que pretende adornarse como un grajo, con plumas muy deslucidas, por cierto.

### **Exposición de Estilizaciones, de Salguero de la Hanty (Enemigos del arte)<sup>33</sup>**

La denominación estrambótica y un tanto pretenciosa, es lo que lo ha de defraudar al espectador, quien se llamará a engaño al no encontrar nada de extraordinario en los 57 trabajos expuestos por este incipiente artista. Que lo es, hemos de probarlo.

Profusamente loado por críticos, amigos y prensa en general, este hecho por demás común nos induciría en la creencia que nos hallamos, sino ante un maestro, por lo menos ante un dibujante o caricaturista consumado y ducho. Nada de eso hay tampoco. Apenas si se descubre dibujo en sus grafías retorcidas, y de cómico, de tono irónico no hay ni asomo.

<sup>33</sup>Exposición de Estilizaciones, de Salguero de la Hanty (Enemigos del Arte); impreso, sin firma, datado "11/25"; soporte: papel obra liso, 1 página, 240 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*.

Se tuvo el buen cuidado de advertirnos que son solamente retratos estilizados. Quizás algunos lo sean, en la medida que se sigue la configuración exterior de un rostro, de una testa o de una silueta; y en otros ni a eso llega. Es decir, ni la función del retrato cumple pasablemente. Además esto del parecido formal, nada absolutamente cuenta al referirse a una figuración caricaturesca. No hemos conocido personalmente los monstruos de Leonardo de Vinci, pero se podría contar su historia por los factores psicológicos que un trazo genial puso en evidencia. Tampoco todos los personajes de Olaf Gulbransson nos son familiares, y asimismo podríamos formarnos una idea aproximada de sus caracteres. El artista tuvo su concepto de lo sustancial de ese ser y pudo expresarlo vigorosamente. El medio correspondió a su idea.

Examinemos las mejores realizaciones de este excelente muchacho, y nos infundirá la sensación desagradable de algo inerte y trunco. Horras de dinamismo, sus líneas no logran encerrar una dimensión plástica, aunque recurra al artificio de la coloración. Tomemos a Girondo, al mismo Riganelli. En Girondo vemos indudablemente el calco de su máscara. ¿Pero qué es lo que nos sugiere? ¿Por cuál sentimiento está o gestos está vitalizada? Todo es en él epidérmico y exterioridad. La línea, el arabesco del trazo, sus pretendidas síntesis, todo obedece a una ley de superficialidad meramente externa. La causa fundamental de ello la hallamos en la indecisión conceptiva del artista. No se inclinó por un género, ni por otro que fuese francamente definido. O más bien, sin una finalidad clara y sin la lúcida conciencia que le guiara se quedó en ese término medio de lo inofensivo, de lo inocuo, que ni está bien, ni está mal. A esos trabajos, para ser verdaderos retratos, les faltan las cualidades que solo se consiguen por el análisis y una valoración ajustada de una fisonomía. Para ser caricaturas, carecen de la idea total, que transustancia una criatura por un sutilísimo proceso ideológico y le clava con un rasgo en el ridículo vituperante, en el horror, en la repulsión, o provoca una irresistible hilaridad.

Sabemos demasiado que este excelente muchacho ni quiso ofender a nadie ni quiso hacer reír, ni se empeñó seriamente en retratar tampoco a ente alguno. Deseó, solo, expansionarse, dar salida a su espíritu chacotón, y posiblemente halagar a quienes hacía blanco de su lápiz.

Cuando se menta, en son de apología, su novísima originalidad –las hay también requetepasadas de moda–, se olvida que Arnó, con sus formas geométricas, realizaba una portentosa labor de sátira social; que Cao, el inolvidable también confeccionaba con la ágil punta de su pluma de cubos y conos, infundiéndoles una vida hilarante, y solo era una *boutade* para él. Y también se olvida que en todo el tiempo el arte de la caricatura tuvo la libertad de adoptar los más enrevesados medios para exteriorizar sus elementos.

En la técnica de De la Hanty no hay más que un afán de destreza manual, una demostración de variadas habilidades que a menudo deja de lado la construcción interior. Y esta solo se consigue cuando la línea cobra un relieve plástico por la justeza de las proporciones del objeto que se intenta representar.

Pero él en su alarde de virtuoso parece decirnos:

–Ya ven ustedes: con cualquier intrincado jeroglífico, con el menor trazo, con la máxima economía lineal puedo presentar el parecido de la primera fisonomía que volando cruce a mi paso.

Se es difuso con poquísimas líneas y se es sintético con muchas.

¿No hizo furor quien con letras y monogramas combinaba animales y cabezas humanas, que para distinguirlas habíamos de rompernos los ojos? El gusto vulgar, o sea el corriente, se pirra por lo que signifique elaborada complicación, y se presta a la admiración de toda materialidad en las artes, huyendo en cambio velozmente ante lo complejo y lo que es profunda sencillez.

Y no crea a pies juntos a los que le gritan al oído que usted es un finísimo psicólogo y posee "una sutil aptitud introspectiva". Y disculpe la ruda franqueza camarada.

"La verdad duele pero limpia"... a veces.

### **Un pintor representante de un arte popular<sup>(1) 34</sup>**

Hemos poseído durante algunos días el gran libro de Enrique Rousseau, llamado el aduanero. Se podían ver cuentas como las siguientes:

*Vendido M. Mi retrato por 300 francos; vendido a Mr. una caza al oso por 150 francos; vendido a M. Un bello paisaje de Méjico con monitos por 100 francos.*

El gran libro de Rousseau, empleado para su contaduría, era un carnet para anotar la ropa que entregaba a la lavandera. Hacia el 1914, las telas del aduanero se vendían a 1.500 francos. En 1921 se pagó por uno de sus cuadros 27.000 francos. El último año el museo de Praga adquirió el retrato del pintor por 140.000 francos.

Enrique Rousseau murió en el hospital de Necker a la edad de 66 años. En la época de su muerte, Vollard era el solo mercante de arte que poseyese telas suyas. Y todavía no se las ha hecho ver a nadie. La mayor parte de sus obras se hallaban entre los escritores y los pintores: Gustavo Kahn, Courteline –que las compró en son de burla–; Arsène Alexandre, Guillermo Apollinaire y los pintores Charles Guerin, Roberto Delaunay, Soffici, Serge Ferat y etc.

¿Quién reveló a Rousseau? –Los pintores. ¿Quién aprovechó los altos precios de sus cuadros? No son seguro los mercaderes del arte. La pintura moderna, a pesar de las revistas, los diarios y los escritores que hacen la crítica artística, se desenvuelve en un medio muy reducido, mantenida por un núcleo más reducido aún. Cuarenta mil pintores viven y trabajan en París. Se puede destacar de esta multitud los que cuentan, y reuniremos una centena. La pintura de Rousseau no estaba hecha para el gran público de entonces, cuando él vivía. ¡Courteline se mofaba! Se puede ser un gran escritor y no *sentir* la pintura.

En ciertos círculos se escribió mucho sobre el aduanero: Remy de Gourmont, Soffici, Jarry, Uhde, Apollinaire, Salmon, Roch Grey comentaron abundantemente su obra.

¿Genio o pintor mediocre? En plena búsqueda formal, en plena crisis cubista, los jóvenes pintores pudieron notar toda la ayuda que les reportaba esa obra, muy pura, toda naturaleza, esta pintura de la *chusma* y de la aldea, del exvoto y del letrero de las posadas y cantinas, remontándose a una tradición popular, que a los simbolistas les interesa mas bien por sus viejas canciones.

Este pintor que quería para sí la maestría del oficio, que reunía amigos en su casa para ofrecerles veladas musicales; que vivió mucho más cerca de los pequeños artesanos de la

<sup>34</sup> "Un pintor representante de un arte popular" [Henri Rousseau]; impreso, sin firma, datado en lápiz negro "1/26"; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 245 x 173 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 209, lunes 25 de enero de 1926, p. 4.

calle que de los críticos de arte; ese pintor, quien soñaba crear animales extraños, pájaros y aves sorprendentes, y colocaba desnudeces entre un paisaje fantástico, hay que imaginarlo creando todo ese mundo de fantasía en el siglo XVI. Es en esa época como nos parecerá completamente natural.

Pero he ahí que Rousseau nació en 1848 en Leval. Aquellos que le conocieron, se asombran de que en los tiempos de los autos, los aviones de los hermanos Wilbur Wright y del Metropolitano, pudiese sobrevivir tal virginidad de espíritu. Se ha dicho que su padre fue hojalatero y su madre fue tan piadosa que gastaba todas sus economías comprando golosinas para obsequiárselas a los eclesiásticos golosos. ¡Es un bello y ridículo espectáculo imaginarse a estos señor y señora y al pequeño Enrique, rodeados de abates regordetes embadurnados de crema!

Si es dudoso que haya tomado parte de la guerra de Méjico –Roch Grey ve en sus paisajes exóticos y en sus palmeras un recuerdo del jardín botánico, lo que nos parece muy juicioso– por lo menos se sabe que hizo la guerra de 1870 y que tomó parte en el sitio de Chateaudun. Por lo demás, toda su vida tiene mucho de *una imagen a lo Epinal*. En París, empleado en la oficina de gabelas, pinta en horas de asueto. En sus principios fue un pintor dominguero. Ha sido casi imposible conocer si tuvo verdaderas ansias de componer y escoger sus tonos. ¿Poseyó jamás semejante inquietud? Sus comienzos pictóricos se produjeron solo a los cuarenta años. Se cuenta que Gastón Jarry, su coprovinciano, fue quien lo indujo; otros afirman que Gauguin le determinó a pintar.

Hemos visto una fotografía a la edad de cuarenta años. Nada tiene de mediocre ni tampoco de soñador. Su mirada es clara, el ojo es inteligente y su semblante es el de un hombre perfectamente capaz de escoger la pintura como una distracción agradable. No esperaba que su arte subviniese a sus necesidades. Su vida está asegurada por lo pronto por su salario de empleado, dando lecciones de violín y de pintura, y si en sus últimos años la pintura le aporta algún subsidio, queda siempre como una distracción superior de hombre sobrio o mejor de hombre inteligente, que quiere crear, que comprende el sentido de las cosas y desea expresarlas a su modo.

Como poeta es pueril. ¿Pero cuáles son sus contactos con el mundo? Vive en su estudio de la calle Perrin; la muerte de un amigo, la adquisición de un gato por un niño, el regalo de unas flores a una vecina bastan para conmoverlo. Puede ser que ejercieran mucha más influencia los recuerdos de los folletones novelescos que las acciones que nunca realizó.

Rousseau es el retorno de lo angelical en el arte. Pueril, ciertamente, pueril como el Shakespeare de *As you like it*, o como Brueghel. Es la poesía en su fuente primitiva, que al principio fluyó de los bosques para los pastores, antes de correr por los llanos a ir a la ciudad. Muy pronto los teóricos hablan de composición de los cuadros de Rousseau. Solamente los poetas le comprendieron hasta ahora, y, más que todos Apollinaire:

*Un tout petit oiseau  
Sur l'épaule d'un ange  
Ils chantent la louange  
Du gentil Rousseau* <sup>(2)</sup>

Lo que veía Rousseau era a la vez terrible y cautivador: tigres para cajas de juguetes; caballos de calesitas, plantas y florecillas al ras del suelo; ensayos de ciervos voladores sobre las fortificaciones, fiestas en el barrio del 14 de julio; he ahí los elementos de su composición, pero esos temas los sabía sublimizar: el tigre devoraba un caballo, el caballo arrastraba la carretela de M. Juinet; los ciervos volantes se convertían en aviones, y el baile del barrio Plaisance en la gran recepción de los representantes de las potencias extranjeras llegando a saludar la república en señal de paz. He aquí la fantasía en pleno juego.

¿Pero, el pintor? Posee en grado sumo el amor por una brizna de hierba que ve de muy cerca, en la que descubre tonos insospechados. Otro en su lugar se serviría de algún color convencional; él no, vuelve a componer pacientemente, como asimismo descompone y compone un tono blanco o negro... Y, dirigiéndonos exclusivamente a los pintores, ¿existirá un negro más bello que el de Rousseau? Pudo obtenerlo en cualquier comercio de colores y hecho de una materia vulgar, mas puesto al lado de los otros tonos adquiere un valor desconocido hasta ahora. Pintaba con un cuidado meticuloso y extremo, con una paleta limpia; amaba la pintura por sobre todas las cosas, como si cada cuadro debía quedársele para siempre, como si cada tela estuviese destinada a adornar su habitación, encima de la chimenea. Si alguien se asombraba de verle convivir rodeado de sus pinturas, replicaba:

–Tú comprenderás: cuando despierto puedo pasar revista a todas mis telas.

Lo que esta pintura debía traerle a los artistas, es los sentimientos de la inmarcesible frescura que una obra simple e ingenua puede todavía conmover en nuestra época. Por eso era necesario que sorprendiese por una virtuosidad colorista y por un sentido innato de la composición. Sin embargo, su color es lo que menos sorprende. Obtiene raros refinamientos, tonos de coral cerca de los azules claros; anaranjados vívidos cerca de los verdes sombríos; los mismos tonos de los figones, de los letreros y de la calle.

¿Su alma se aproxima a los primitivos? Es para él, como para los pintores del siglo XIII, el libro, más a menudo el libro popular, que a Rousseau le sugiere el sujeto. A los antiguos las biblias miniadas, a él los romances populares.

No se tiene razón de avecindarlo con la manera de los primitivos. *Ellos todo lo conocían.* Rousseau, sin maestro, era autodidacta que no conocía todo lo que se puede adquirir por la experiencia. Ello quizás lo salvó del academismo, y su instinto supo encontrar leyes que no parecían más regir la pintura de nuestra época. Por eso jamás podrá ser un buen maestro; se dio todo en su obra, se explicó enteramente, por así decirlo, se agotó y se definió. Aquellos que se inspiran en sus composiciones, –los salones están llenos de reminiscencias, remedando su *manera*,– no podrán volver a encontrar ese candor, que no existe en sus composiciones ni reside en sus colores, pero realiza este ideal: expresar una cosa del modo más claro y más absoluto y lo más simple posible.

El caso del aduanero no es excepcional. Conocemos las obras, cuyos nombres nos son desconocidos, como ese deslumbrante *imaginista* de Narbona, Juan Bautista Guiraud, quien es colocado en seguida de Rousseau en la historia de la pintura popular. Pues el caso suyo es un retorno a la pintura popular. Los que quieren ver en él un ente grotesco, niegan al arte de aquellos que crearon los calvarios bretones, o de los que crearon el *Pitágoras* y *Los pastores* de la catedral de Chartres. Es, en efecto, el verdadero arte del pueblo, guardando la espontaneidad, la melancolía y la sentimentalidad. Por eso suena a derrota contra los realis-



tas y los técnicos, como lo son un Clemente Vautel y Carlos Chassé, quienes para *amar* una obra quieren comprenderla en seguida, y cuando se la ama tan subitamente... se concluye por no comprender nada. Ellos niegan el genio y la intuición. ¿Estarán en su derecho al preferir el sabio al poeta?

Los precios que ahora alcanzan sus cuadros, ¿disminuirán acaso su valor?

(1) Damos este artículo como tácita réplica a una correspondencia publicada en los suplementos dominicales de *La Nación*, abonada por la firma de Camilo Mauclair, famoso crítico de música, pintura y etc., quien en ocasión de celebrarse una exposición del uruguayo Figari, en París, y de una donación de algunas telas de Rousseau al Louvre, denigraba veladamente al aduanero, para adular a las repúblicas del Plata –Argentina y Uruguay– en la persona del autor de un arte pictórico decrepitamente infantil, con marcadas miras a una arqueología patrioterica.

(2) Un pequeño pájaro –posado sobre la espalda de un ángel – ambos cantan las loas – del gentil Rousseau.\*

### Félix Valloton, pintor y grabador en madera<sup>35</sup>

Una escueta noticia de escasas líneas ahogada entre el maremagnum de los cablegramas de la prensa cotidiana, nos anuncia la muerte de Félix Valloton, insigne grabador en madera, uno de los más grandes ilustradores de libros de Francia. Perteneció a la pléyade batalladora de los impresionistas franceses, y cuyo grupo de grabadores intentaron con toda felicidad reaccionar contra el adocenamiento de y el industrialismo mercantilizado de los grabadores de su época.

No hubo un solo diario, una sola revista de esta metrópoli, que se comidiera a informar al público quién fue Valloton, y cuál rol desempeñó en el arte francés en las postrimerías del siglo pasado y lo que va del presente. Los críticos de arte, los grandes sacerdotes del periodismo agro-ganadero, dejaron descansar sus plumas en sus correspondientes espeteras. Se trataba de un artista que tuvo sus *desvíos* sociales y casi anarquistas. En efecto, ya en 1909 el proletariado argentino pudo conocer el arte austero, rudo y simpático de Valloton. *Ideas y Figuras*, la revista de Alberto Ghirardo, exornaba las páginas de un número entero con los grabados del artista suizo de nacimiento, pero francés por aclimatación definitiva. Se titulaba *Crímenes y Castigos*, y era una buida sátira y un amargo reproche al régimen imperante y que sigue siéndolo. Eran *La educación cristiana*, donde el cura suministra una azotaina al párvulo, reacio al catecismo; *Protegiendo el pudor*, en el cual dos polizontes llevan preso a un hombre astroso, para que no muestre lo que no debe a las señoras; *El nuevo himno*, donde una turba de policías persigue posiblemente a un anarquista o a un revolucionario; *Los disciplinados*, cuyo dibujo representa a una niña bajo las ruedas de un automóvil, mientras dos guardias saludan, primero y ante todo, por ser el auto del jefe; *Defensores de la propiedad*, donde puede verse un propietario, con cartuchera y fusil, y solamente los botines de un probable difunto; el bicornio de un carabiniere, mientras el propietario, presunto asesino, exclama:

–Sí. Está muerto. ¡Entendido! Pero, ¿estaba o no dentro de mi terreno?

Una de las últimas *charges*, o sea caricaturas, es un empleado que llega tarde, y su principal lo intima:

\* Esta nota fue levantada directamente del ejemplar del *Suplemento* conservado en la Biblioteca Nacional dado que no figura en el recorte conservado por Atalaya.

<sup>35</sup> "Félix Valloton, pintor y grabador en madera"; impreso, sin firma, 1 página, 390 x 290 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 216, lunes 15 de marzo de 1926, p. 5.

–La una y diez. Queda despedido.

Otro. *La libertad de pensamiento*. Un rimero de libros, un joven en actitud de leer, el comisario y dos polizontes que exclama:

–Libros de Kropotkin y Reclus ¡eh! Está usted dentro del Código penal, como subversivo y por conspirar contra el régimen vigente. En marcha...

Y así son todas sus concepciones transcritas a una rica y noble materia de arte, expresiva, severa, y en su centro vital, en su esencia, palpita una idea, una intención –*castigat ridendo mores*– siempre el agror corrosivo de una sátira. Continúa la gran línea de los grabadores imbuídos de preocupaciones sociales, y cuyo epígono, entre otros, es Daumier. Es indudable el parentazgo artístico y sociológico con este maestro, amigo de los pintores de la escuela de 1830, quienes también traían un soplo innovador a la pintura y al paisaje franceses, agotada por tanto yerto clasicismo, convertido en las manos de los repetidores en banalidad elegante.

He aquí unos someros datos biográficos, los únicos en nuestra posesión. Félix Valloton nació en Lucerna el 25 de diciembre de 1865, trasladándose a los 17 años a París, con el deliberado propósito de perfeccionarse en la pintura, por la cual se sentía atraído desde niño. Durante tres años trabajó en los estudios de Lefebvre y Boulanger, mediocres pintores, pero por fortuna la influencia de ambos académicos fue absolutamente nula, dejando intacto su robusto temperamento.

Un vigoroso retrato de viejo fue el comienzo de una labor honesta, reflexiva, que debía acrecentarse en belleza viril hasta la vejez. Esta primera obra, estuvo expuesta en el salón de 1885; no solamente no pasó desapercibida, sino que le fue discernida una mención honorífica. Otros retratos de colorido un tanto acre y violento, de dibujo rudo y de grandes líneas, se subsiguieron en los salones de 1886, 1887 y 1889. Pero, obligado por la imperiosa mano de la necesidad, hubo de entregarse a la vorágine de la tarea mal remunerada y casi anónima, trabajando para periódicos y revistas. En esa obra dispersa, atenta solo a las pulsaciones de una realidad ingravida, insustancial en la mayoría de las veces, publicó numerosas litografías, y entre las cuales hubo algunas de grato interés, de verdadera valía. Ello, no obstante el apremio y la inadaptabilidad de los métodos empleados, en una técnica que no correspondía a su índole temperamental ni a su visión artística.

Es en 1891 que empezará a ejercitarse en el grabado sobre madera, comprendiendo inmediatamente que al fin había dado con el camino vocacional que haría vibrar al unísono sus facultades. El retrato de Verlaine inauguró una serie magnífica de máscaras, ilustrando un libro de Remy de Gourmont, titulado *Les masques*, colección de estudios de los poetas del movimiento simbolista. Poco a poco, mediante su tesón, su inteligencia, su amplia percepción de la vida contemporánea, se le fue colocando entre los artistas de vanguardia y de los de más valor. Sigue un período de fervorosa labor, de producción cerrada que, comprendiendo doce o trece años, se resuelve en varios cuadros, algunos carteles, numerosos dibujos a pluma de gracioso carácter xilográfico, y no menos de trescientos grabados sobre madera.

De la total cantidad de su obra no se posee cifra exacta aunque se puede aseverar que ha de competir con las de los más fecundos artistas de su época.

Ya los lectores del *Suplemento* hubieron de conocer a Valloton por un estudio que apareció en el año 1922. Era un trabajo meditado, escrito por quien poseía una vasta penetración del tema a dilucidar.

Firmaba Zero, seudónimo del camarada Giambiagi, pintor y grabador. Por ser del oficio, y por ende creyéndole más autorizado que nosotros, hemos de cederle la palabra, reproduciendo algunas opiniones emitidas en aquel entonces.

Después de historiar sucintamente y eficazmente la evolución del grabado sobre madera, dice:

“Su aguda observación y penetrante psicología se revelan en una serie de máscaras. Son caracterizaciones sintéticas de amplia y ruda armonía plástica; inquietante esta de Poe, el fantástico poeta del Norte; en cambio bonachona y sonriente la del fino y sutil disecador de almas que se llamó Stendhal.

Difícilmente con elementos tan reducidos podrá darse una sensación más vehemente y profunda de un tipo.

Pero esta manera de encarar el asunto, con un simple contraste de blanco y negro y pocas líneas escuetas, ha producido toda una recua de imitadores anodinos que confunden la síntesis con la nada, y la simplicidad, difícil, con la simpleza.

Donde a mi ver Valloton afirma sus cualidades de pintor y de notable grabador, es en *Ejecución*. Hay en esta estampa simplicidad de medios: ¡pero qué riqueza de tonos, qué negros profundos, qué luminosas medias tintas!, y esto sin salirse del carácter especialísimo del grabado en madera, sin hacer la menor concesión a su destreza en el oficio. Es sobrio y alcanza un máximo de eficacia. Su escena espeluznante es trágicamente grotesca. El hombre no quiere morir y mira la horca con una cara idiotizada por el terror, mientras las manos rudas, toscas de los verdugos lo empujan. Detrás, una hilera de gendarmes a caballo. El dibujo es preciso y elocuente. Espléndido como sabia distribución de masas y como expresión, es la macabra y humorística visión del *Paso difícil*.

Observemos la composición: ese féretro, contrastando con los negros aterciopelados de los levitones, constátase cómo los hace degradar en las medias tintas de los muros. Rico en color rico de expresión, es una prueba elocuente de los vigorosos resultados que puede dar un simple cortaplumas en la mano de un artista compenetrado de los secretos de su arte.

El arte del grabado en madera está hecho de renunciaciones: renunciación sobre todo a lo superfluo, a lo no esencial, a la elegancia amanerada, —ahí Valloton es maestro. Ha sabido adoptar, con claro talento, su visión moderna de multitudes turbulentas, de sentimientos complejos y actividades febriles, de pleno aire y de ambiente caliginoso, no desprovisto de cierto sentimiento penetrante de lo grotesco, al molde austero y alegre, simple y sintético del grabado primitivo.

En el tronco del árbol secular ha hecho retoñar una rama, donde florece una nueva primavera; que tal es su obra de grabador, y ciertamente una de las pocas manifestaciones del grabado sobre madera de los tiempos actuales”.

### **Pablo Picasso**<sup>36</sup>

Haciéndole un flaco favor a Picasso, sus corifeos, literatos y poetas, les están aplicando adjetivos que le quedan un poco grandes al maestro indubitable de la pintura contemporánea

<sup>36</sup> “Pablo Picasso”; impreso, firmado “At.”, datado en lápiz negro “26”; impreso “Lunes 5 de Abril de 1926”; soporte: papel obra liso, 1 página, 247 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 219, lunes 5 de abril de 1926, p. 4.

en su faceta más rabiosamente moderna. André Salmon empieza por decirle: "*Quel artiste, parmi les grandes authentiquement de se siècle, plus salubre apportant le redoutable trésor du Cubisme?*" (¿Qué artista, entre los grandes auténticamente de este siglo, fue más saludable, trayendo el tesoro del Cubismo?) Otros más arriesgados y quizás más neófitos, se abalanzan a tildarle de genio. No discutiremos por ahora la personalidad plástica del ingenioso inventor del cubismo. Ya una vez lo hicimos; aunque no se hallara fuera de lugar ajustar la calidad de los valores que le corresponden por derecho propio. Ello, siempre deteniéndose alrededor de la sectaria definición de sus partidarios voluntariamente enceguecidos.

Primero de todo, Picasso surgió al ejercicio del arte marcado por el don de la oportunidad, en la confluencia de todas las más propicias condiciones. Algo así como el fenómeno napoleónico, en quien se maridan tanto las circunstancias terrenales como las potenciales virtudes de su temperamento, que parece realizarse el milagro de la fatalidad para enarlo en la grupa de la fama mundial. También algo así como Rafael, que llega a tiempo para cumplir, cerrar un ciclo de arte, favorecido extraordinariamente por su versátil temperamento y las experiencias de sus predecesores; mientras que Picasso, igualmente afortunado y favorecido, arriba a tiempo, estando destinado a abrir, a iniciar una reacción, debido a ciertos factores de la evolución pictórica. A todas estas personalidades no se puede despojarlas de la ayuda que les presta la suerte, sin verlas palidecer.

Ciertamente, por esas condiciones de versatilidad y evolución, resultó ser un gran receptor acogiendo el fluido de las ideas que circulaban, impregnando el ambiente parisino literario y artístico. Mas si Picasso pudo ser el padre del cubismo, el verdadero abuelo, sin pensarlo ni saberlo, fue Cézanne, quien confesaba ver las formas más puras de la naturaleza bajo el desnudo aspecto de cubos, conos y esferas. Esa simple *trouvaille*, o mejor constatación de uno de los más grandes trabajadores de la pintura moderna, no había más que exasperarla con la teoría plástica y la metafísica para que resultara una tendencia novadora.

Pero el maestro de Aix todavía estaba empachado con el sentimentalismo del color, embebido por los vericuetos del arte pictórico, debía desembarazarse de esta grave impedimenta sometiendo la composición a la disciplina del ingenio, del oficio fríamente ejecutado: así todas las paradojas plásticas eran posibles y nacieron de los metafisiqueos estéticos. Nadie más apto que Picasso para este funambulismo malabar. Y si Picasso en ese tiempo fue el Dios máximo de las teorías cubistas, Apollinaire –el autor de *El poeta asesinado*– se hizo su profeta. De este modo, *côté a côté*, surgía una escuela literaria para auxilio mutuo.

Otro hombre ingenioso de vasta cultura personal, –Ramiro de Maeztu– invocó las palabras de Platón cuando pone de patitas en la calle y fuera de su ideal república a los pintores, diciéndoles:

"Tú, pintor, me muestras una realidad de tercer orden: porque la primera es la realidad inteligible –la esencia de las cosas: la idea; el objeto sensible es ya la copia de la idea: una realidad de segundo orden; tú me das la copia de la copia, la sombra de la sombra, una larva de otra larva, –es decir una realidad de tercer orden. Por lo tanto, propagador de las sombras, dos veces mendaz, te destierro de mi República."

Con esto que Maeztu escribió a raíz de un artículo sobre Picasso, se quería justificar con testimonios antiquísimos el cubismo. Era un menester innecesario. La tendencia cubista tuvo mejores defensores; y asimismo se justifica sola, por ser un síntoma de una época emi-

nementemente deportiva en todos los órdenes de las actividades humanas. Lo que nunca se le ocurrió a Don Ramiro es que, a la par que Platón echaba a los pintores, también quería recluir a los poetas en una isla de clima delicioso, expuesta a algún cataclismo para que los vates perecieran siquiera en belleza. El filósofo griego detestaba las dos ramas por igual, y tal vez entendiera los versos –o más bien sentiría tanto la pintura y la poesía como muchos de nuestros filósofos, quienes intentan poner en retortas sus sensaciones estéticas.

¿Qué mejor se podría compenetrar con el espíritu deportivo y burgués de la época que este dinamismo impresionista de volúmenes y planos? A Picasso le cabe siempre la felicidad del hallazgo. Si no hubiese sido él, otro le habría descubierto, el torbellino del ambiente lo exigía. Ahora que el cubismo ha absorbido en la medida de lo más útil y ha invadido la arquitectura y las artes decorativas aplicadas, no hay por qué discutirlo ni apasionarse, quedará lo bueno que tenga, y basta. Y ahora que su autor pinta cubisticamente en ratos de expansión, y se ejercita durante todo el año en un neoclasicismo derivado de Ingres, –quien se inspiraba en Rafael– se puede decidir serenamente si no primó en su vasta labor de ingenio, un ingenio endiablado, fortificado por una gran erudición de museos, o si verdaderamente en ella fue un creador con rasgos geniales.

Ardua cuestión. Terminemos con este epíteto, aplicado al dilecto Picasso por Salmon: *Artiste Neronien*. Nada más, ni menos.

### **Por los salones (Witcomb). Ariel Morcillo. Gastón Latouche. Tableaux Modernes (Escuelas Belgas y Francesas)**<sup>37</sup>

Henos aquí ante uno de los peores ejemplos de un volatinero del pincel. Alabado profusamente por la crítica oficial; y como por la vistosidad de su cocina pictórica son muchos los que pueden dejarse ilusionar, importa hablar. No es el primer año que vemos cuadros de este pintor granadino, que críticos ignaros e incautos desean colocarlo como “uno de los pocos hombres nuevos dignos de citarse junto a los maestros representativos del moderno arte español.”

Se necesita una desviación de la sesera y una insensibilidad absoluta para no experimentar una sensación de asco frente a esa pintura grosera y gorda lustrada a muñeca. Ni como asunto, ni como corte de composición cambió nunca. Son los mismos desnudos andróginos, de un orientalismo de pega y propio de alcoba burguesa. Todo es convencional, en el sentido más burdo del amaneramiento. Ácida a fuerza de brillantez, es la mala pintura por la mala pintura, que se cierra en el círculo vicioso de su inutilidad. Hay diestros artesanos que no van más allá de la materia, pero son honestos, sin pretensiones y en su observación sincera a veces logran realizar trozos felices de factura que, además del deleite que provocan, algo pueden enseñarle al estudioso, al artista o al veedor inteligente. Con Morcillo, ni eso sucede. Porque todo está hecho con trucos, recetas y trampas. Su extrema habilidad consiste en combinar todos esos trucos, recetas y trampas. Y hacer algo presentable para engañar al público que no profundiza sus sensaciones y a los críticos miopes e ignaros, quienes toman estos simulacros de un virtuosismo banal, como una manifestación de arte. Estos cuadros ni

<sup>37</sup> “Por los Salones (Witcomb). Ariel Morcillo. Gastón Latouche. Tableaux Modernes (Escuelas Belgas y Francesas)”; impreso, firmado “At.”, datado en lápiz negro “26”; soporte: papel obra liso, 1 página, 247 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 224, lunes 24 de mayo de 1926, p. 4.

quieren ser –y no pueden ser– decoración, retratos ni composiciones de caballete, y participando de todos estos géneros, no son nada, algo híbrido y sin consistencia.

Es un espectáculo de masturbación sensorial como puede serlo el bataclán, sin poseer, por cierto, su vidas y su mala vida, por no constituir esta pintura sino su yerto remedo. Pero los fines que informan a ambos –el oficio pictórico y el oficio de desnudarse– son idénticos. Son los detritus del arte burgués.

### **Gastón Latouche**

Es este el artesano que nosotros oponemos al vacío charlatanismo pictórico del *artista* granadino. Sin poseer un talento excepcional, este pintor francés, ni cosa parecida, sus cuadros nos son amables a la vista, por su atavío humilde, por no pretender hacer alarde de ninguna especie, ateniéndose solamente a sus facultades manuales que a veces consiguen efectos cautivantes en su total armonía. Podrá ser más o menos mediocre, como su colega español, pero tiene la ventaja sobre este que no intenta disfrazar su mediocridad con batas de seda y kimonos floreados, tal un palurdo de las clases altas o de las bajas. Parece conocer sus límites y no los traspone; es sensato y su sensatez no le hace ir más allá de lo agradable. Pinta telas ídem, en vista de gente con gustos no muy exigentes, que se diluyen en el placer de lo pintoresco de una anécdota, envuelta en coloraciones suaves y dulzonas.

En fin, es una mediocridad noble, porque no se esconde, y asimismo con rasgos personales, porque no imita ni calca a nadie. Da todo lo que tiene y puede. Muchos de su misma condición han hecho pastichos, poniendo a contribución la técnica, la calidad tonal y la apariencia de estilo de los grandes maestros.

Todas estas no son grandes virtudes, aunque pueden serlo dentro del marco de lo relativo.

### **Tableaux Modernes (Escuelas Belgas y Francesas)**

La denominación es un poco caprichosa. No son modernos los cuadros de la escuela belga, y menos los de la francesa. No se puede contar como muy moderno a Eugenio Delacroix, quien nace y muere en 1789-1863 y desapareció en 1920, después de una labor copiosísima y de un gran valor.

De Delacroix, del maestro del romanticismo pictórico francés, se exhibe un cuadro de reducidas dimensiones: *La jeune lionne* (*Leona joven*). Esto no se podrá tomar jamás, no solo como lo más representativo, sino como un vago indicio del prodigioso talento con chispazo de genio, del que ejerciera una saludable influencia en los pintores de mediados del siglo pasado. Las quiebras de las grandes glorias son estas: que luego, después de haber muerto, con el afán del lucro se expone a la venta hasta lo que fueron sus estudios más defectuosos. Sin embargo, sea o no sea esta leona de Delacroix, es un buen boceto. No hay duda, la firma está por encima de su valor intrínseco.

Algo parecido nos sugiere la *Tête d'enfant* (*Cabeza de niño*) del maestro de la escuela del impresionismo. Apenas si es una débil muestra de la pintura de Renoir.

En cuanto a los otros expositores, en su mayoría belgas, quitando Alfredo Delanois y algunos otros vivos, son la antigualla mediocre de las generaciones clásicas, o neo-impresionistas.

De la pintura fuerte y vigorosa de Ensor, de Laermaans, no hay siquiera de los que pudieron ser sus discípulos.

## Arte moderno italiano<sup>38</sup>

### Alberto Salietti

Antes de emitir opinión y juicio alguno acerca de la ya copiosa obra, no del todo desprovista de valores que la individualizan, —de este pintor italiano daremos breves indicaciones biográficas. Son ellas necesarias si deseamos tomar buena noticia del hecho que, en muy temprana edad ha sido anunciado por los timbales, los bombos, las trompetas y otros instrumentos de la crítica contemporánea, como una promesa radiosa y mitad realizada y cumplida entre los jóvenes de la novísima generación.

Alberto Salietti nació en Rávena en 1892. Contaría apenas doce años cuando llegó a Milán para aprender durante un tiempo más o menos largo, el oficio paterno de decorador mural, dedicándose después de lleno a la pintura. Siguió los cursos de la Academia de Brera, terminándolos en 1914. Soldado por todo el periodo de la guerra, le sirvió esa pausa para carenarse interiormente de perniciosos sedimentos depositados por la artificiosidad de la enseñanza oficial. Reanudó su labor en 1918, ilustrando libros y revistas, sin dejar de concurrir a las exposiciones efectuadas en las principales ciudades, donde fue distinguido y alentado por la crítica. En 1921 obtuvo el premio Fumagalli en los concursos de figura, en Brera. Participó en las grandes muestras colectivas, como en las de 1920 de Roma y Venecia.

Después de 1923, la exhibición de un grupo importante de sus obras en la XIV muestra de *Ca Pesaro*, en Venecia, hubo de ser muy apreciada. No son pocos los lienzos que figuran en buenas colecciones particulares de afamados aficionados.

He ahí la faz exterior de un artista, *el pie de la letra* de una existencia que hizo sus votos cenobíticos por la pintura. Decimos cenobíticos dado el indudable aliento voluntarioso —esencia de vocación— que respira y rezuma la cifra total de sus obras. Cualesquiera sean las desviaciones y los tanteos en la oscuridad de un camino aún no entrevisto, ello debe poseernos de respeto. Son los yerros inevitables de los descontentos, de los sinceros, de los no conformistas con el chirriar de los goznes herrumbrosos de brazos que se agitan en la rutina de pintar sin conciencia o inconscientemente.

\* \* \*

Alberto Salietti, a los 34 años se halla en el ápice de su fecundidad y en plena producción. Los veintiséis grabados de sus cuadros, y uno litografiado en colores, ilustrando las páginas de un breve volumen, nos proporcionan un índice y una guía para seguirle en la parábola de su evolución, que abarca el escaso periodo de cuatro años: desde 1920 hasta 1924. Se supone que para presentar al público una colección, sintetizadora de un conjunto, se escogió las obras más representativas de sus sucesivas maneras. Su producción en su acervo común ha de ser mayor. Es, pues, una laboriosidad que si no pasma, no se da con mucha frecuencia.

El artículo de intención monográfica, más literario y subjetivante que analítico, firmado por Hugo Nebbia, puesto como introducción para informar al veedor, más que al lector, no

<sup>38</sup> "Arte Moderno Italiano. Alberto Salietti"; impreso, firmado "At", datado impreso: "Lunes 14 de Junio de 1926"; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 247 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 227, lunes 14 de junio de 1926, p. 4.

ofrece suficientes asideros para representarnos la imagen plástica, viva del arte de Salietti. Pero aun cuando deberemos recurrir en su demanda para alguna cita o testimonio, no será para adoptarlo como elemento de juicio, sino en afirmación de nuestra tesis sobre la tendencia neoclasicista que se halla en toda su vigencia en Italia. Retrocedamos unos pasos.

En particular, la zona pictórica del ambiente artístico italiano hace una quincena de años, fue sacudida brusca y brutalmente por el ruido ensordecedor de las fanfarrias y charangas futuristas, que, además de la revista *Lacerba*, realizaban exposiciones espectaculares y manifestaciones callejeras. Querían quebrar su sueño hipnótico sobre el pasado glorioso de sus grandes maestros, y despertar a los artistas ante la baraúnda cotidiana del vivir moderno. Y ellos, interiormente, se encontraban ante un caótico desorden, instaurado en los dominios plásticos por teorizadores furibundos. Lo paradójal, las sofisticaciones humorísticas, los fumismos y el *manfichismo*, o sea el *qué me importa* irreverente, fueron la regla normal. Esta furiosa y aniquiladora reacción contra el devastador academismo reinante y contra los pintores y escultores tradicionalmente ñoños –los Ettore Tito, Tito Scatola, los Trentacoste y etc.– produjo efectos fecundantes y bienhechores.

Transcurrida esa época purgativa, oreados los espíritus por ideas y sentimientos serenos, y hasta aquellos que más invectivaron contra los tesoros de la antigua pintura italiana, volvieron hacia ella, o hacia sus maestros predilectos, en demanda de un orden, una disciplina, un método.

Lo confirma Nebbia cuando dice: *Hoy, frente al renovado fenómeno de una pintura que no se quisiera derivase de un estéril tecnicismo, proba de concepto y de inspiración, prudente y sustanciosa, materializada en una forma, firmemente retraída sobre la misma huella de la tradición, nosotros los que hace unos pocos años hubiésemos podido sonreír juzgando deprimente tan inesperada cordura frente a ciertas arbitrariedades como las únicas que respondían al espíritu de nuestros tiempos, tendremos siempre motivo de serenarnos*, y etc.

Es lo cierto y la verdad. El temperamento fogosamente realista, excesivamente verista de los italianos, tuvo que retornar otra vez a su natural y tradicional cauce, después de haber divagado por todas las borracheras metafísicas y teorizadoras. Era demasiado fuerte para su cabeza, para sus cerebros latinos de neurosis aguda, desdeñadores de abstrusas sutilezas y de abstracciones plásticas. Y mientras en Alemania se continuó perpetrando en todo su vigor el *expresionismo*; y en Francia el cubismo lograba casi un estado de alma colectivo, en Italia los menos se quedaron en lo abstracto superficial –posfuturista y neocubista– y los más se convirtieron resueltamente al clasicismo, al neotradicionalismo.

Volvían, eso sí, al pretérito secularmente prestigioso, con una visión más límpida, más intensamente comprensiva que la de sus próximos antepasados, quienes se llenaban la boca de nombres de maestros universalmente conocidos para ignorar absoluta y supinamente la *plusvalía*, –valga el término–, de sus obras inmortales. La reacción, o sea la marea montante se retiraba, no a su sitio, sino un poco más allá... Se habló de imponer una estricta disciplina, se discursió de renunciamientos, y no se pensó más en incendiar bibliotecas y museos. Al contrario, se les visitó con más frecuencia aún. La pintura se hizo erudita, se buscó la sabiduría de las técnicas simples; de las estructuras sólidas y fuertes, adorándose el truculento carácter de un ingenuismo ficticio, filtrado por la retorta de entelequias civilizadas hasta la médula de los huesos.



La moda puesta en vigencia, suponemos por una minoría de talentos no comunes, empezó y sigue cometiendo nuevos estragos, aunque generalmente imprimiera la pauta de una pintura de sobria austeridad.

En Francia, en los actuales momentos, superada la teoría y la práctica pictórica cubista, el ingrismo o rafaelismo afrancesado, estuvo y se está expandiendo con aterradora tiranía, en tanto que en Italia, incurriendo en idénticos excesos, sus artistas llegan a ser más clásicos que los antiguos clásicos... Consciente o inconscientemente exageran sus caracteres y cualidades; y es así como si dijéramos que se hallan por debajo del clasicismo de toda época y tiempo, corriendo el mortal riesgo de involucionar a lo cangrejo, hacia la frigidez académica.

Basta hojear la colección reunida de sus cuadros, y donde priman tan diversas y dispares maneras, para percatarnos que es uno de los casos más ilustrativos de la regla general. Todavía no pudo amalgamar, homogeneizar todas las contradictorias influencias que su temperamento asimiló a medias. Pugnan tenazmente sus pujos de teorizante, sus dotes de verista y su erudición de museo, todo ello muy fresco, sin rumiar y sin digerir.

Sin quererlo su prologuista, Nebbia, los confirma al escribir: "Se te podría definir como un instintivo. Pero esta sería una afirmación tan arbitraria como cándida; por más que tu naturaleza sea franca y sincera y la menos contrahecha por la escuela y el ambiente (fuerte retoño de Romaña, que transcurriste la mayor parte de tu vida en Milán) es siempre evidente cómo aún cargas el gravoso y peligroso peso de las muchas cosas vistas y sentidas en este complicado período, en el cual se intenta rumiar lo del pasado y del presente, para extraer de ellos algún jugo vital."

No nos hacía falta esta confesión inesperada. Examinando ligeramente sus composiciones, inspiradas en tendencias plásticas y espirituales tan diferentes y tan opuestas se desprende en seguida la carencia de una orientación definida. Es una personalidad en formación, que probablemente ensaya su sensibilidad en el cambio radical de métodos y de escuelas. ¿Qué pensar si nos encontramos repentinamente con un retrato de una joven mujer sentada (de la A. Zotti) de fuerte acento realista, ejecutado en 1922 y al retroceder al año 1920 vemos un *Paesaggio e figure*, estilizado con dureza y con fondo de campiña interpretada con una ingenua síntesis de primitivo? Pasemos al año 1923. Hay un interior hermoso por la severidad con que está compuesto; una escena doméstica de pintura holandesa, también con su carácter ingenuo y primitivista; y el mismo año, en la tela *Le due sorelle* hace una escapada a la realidad, se olvida de los museos y produce una composición de un verismo ennoblecido.

No insistiremos. Son escasos los que poseen esa fuerza de orientación que solo la da una doctrina, no compuesta de teorías complementarias, sino hecha espíritu, elemento invisible. Ingres decía de Poussin *que no hubiese sido tan grande al no poseer una doctrina*. Pero mientras no sea esta producto de nuestra experiencia, de nuestras meditaciones, de lo que libamos en diferentes cálices y lo hacemos nuestro por el sentir, por la voluntad y la penetración, no será más que una aleación espuria, en el estado de larvaciones teóricas indigeridas.

Y estas oscilaciones de Saliotti entre diferentes modos de sentir, de ver y de realizar, no obedecen tanto a una inquietud anímica como a preocupaciones de índole secundaria y material: preocupaciones más de artesano que de artista. Esa reunión de ideas, conocimientos y hasta facultades heteróclitas que se cohiben y van en detrimento de una y otra cuando se trata de desarrollarlas a fondo, le impiden crear composiciones que sean organismos vivien-

tes. Es, pues, más clásico que los clásicos auténticos, porque toma de ellos lo que es meramente aspecto. En cambio, al abandonarse a su cualidad primigenia, que creemos es su veta realista, nos resulta un talentoso pintor capaz de obras singulares.

Por otra parte, su juventud no merece esta hosca severidad. Es porque encarna un síntoma general de la pintura italiana que adoptamos esa actitud exigente.

Ya sus obras de 1924 anuncian que está por hallar su orientación donde fundirá sus dones naturales, y los externos, que no son dones, y sí adiestramiento maleable, apto a vestir la mentira o la verdad. La compañía de su hermano mayor Tosi, el paisajista, ha de conducirlo al hallazgo milagroso de sí mismo. Lo denotan los últimos paisajes de 1924.

### **Exposición Pettoruti, Xul Solar, Nora Borges. A. A. del Arte<sup>39</sup>**

Casualmente tuvimos que escuchar a Marinetti, y le sorprendimos casi al final del acto, en función de cicerone. Grande fue nuestra decepción; ni para adversario puede tenerse en cuenta. Manso en sus ocurrencias, en sus actitudes, ambiguo y escurridizo como una anguila y con la masedumbre de tigre embalsamado, provocó nuestra profunda piedad. Es la estatua de sal petrificada, con la cara vuelta para atrás, hacia un futurismo próximo pasado, que las canas de unos diecisiete años de edad, que con el vertiginoso dinamismo centrífugo de la época actual, suman siglos. Es un histrión que no supo retirarse a tiempo de la escena. ¿Y qué histrión pudo arrancarse oportunamente del tablado de sus morbosas vanidades? Ningún hombre nos consigna la historia.

Hay que rezarle el *requiescat in pace* al futurismo, ya que su máximo apologista y trompetero acaba de enterrarlo para *in eternum*. En verdad que es el cadáver de una tendencia de arte con más ruido de nueces que ideas matrices, la que ha sido sepultada en suelo argentino. Aquí no se podrá hablar de futurismo sin que hasta los niños de teta se rían a carcajadas, al recordar la media docena de lugares comunes que nos espetó este reacio capitán. Fracaso de lamentable pelada de vejete caduco.

Decirnos de Da Vinci, Dante, Miguel Ángel y etc., que fueron futuristas en relación al ritmo cansino de su tiempo, son verdades manoseadas al alcance de cualquier Cupertino del Campo, colmo de ineptitud y de sordera intelectual. Si nada nuevo podía decirnos después de lo dicho hace diecisiete años, nunca debió prestarse a la chirinada de esa gira de estrella de *café chantant*. Pero abandonémoslo a su suerte de simulacro de genio, ya fracasado; es que el pobre nos inspira una profunda compasión. Hay gente que no sabe morir a tiempo.

Y este Marinetti en salmuera, al intentar explicar los cuadros de Pettoruti cometió la burrada mayor y le infirió una ofensa mortal al que quiso ensalzar. Su pretendida exégesis se redujo a entonar ditirambos, como si todos esos cuadros fueran de inigualada perfección. En esto también estuvo al nivel de un León Pagano cualquiera, Himalaya de la mediocridad enervante. ¡Cómo si una obra de arte, en vez de ser sentida más o menos intensamente por todos, necesitase largas explicaciones para coaccionar admiraciones!

<sup>39</sup> "Exposición Pettoruti, Xul Solar, Nora Borges (A. A. del Arte)"; impreso, sin firma, datado en tinta negra "Junio /26"; soporte: papel obra liso, 1 página, 246 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 229, lunes 28 de junio de 1926, p. 6.

De Xul Solar, de quien hablaríamos repetidas veces, no cabe más que declarar que es profundamente personal, y si a veces incurre en raras cerebraciones fantásticas, jamás deja de ser sincero en la delicadeza, en la candidez de sus coloraciones.

Nora Borges demuestra una aguda sensibilidad verdaderamente femenina, tanto al dibujar como al pintar. Aun un poco afectada en una ingenuidad no del todo natural, es una firme promesa. Hay allí una naturaleza muerta y un cuadro de armonías verdes y azules, de verdadero mérito. Está ordenado con un sentido ya desarrollado del equilibrio de los valores de una composición. ¡Ojalá que no escuche falsas consejas y no finque en el amaneramiento una ficticia originalidad y un estilo falso!

### **Exposición Georges Bernheim (Witcomb)<sup>40</sup>**

Es una exhibición de pintura francesa que no guarda ninguna relación cronológica. Son épocas diversas y tendencias dispares. V. gr., hay un Corot de tonalidades de luces crepusculares, que destacan, valorizan arboledas de glaucos y espesos betunes; y tres cuadros más allá, el veedor se hunde en una tela de Van Dongen de fondo sombríamente liláceo, de una transparencia de agua estancada, donde se yerguen, en graciosas elipsis, frágiles ramas de glicinas florecidas, en pétalos de nieve matizados de un lila apenas rosado. Un clásico de la época de Roma, que pinta bajo la égida prestigiosa de Poussin y Lorena y un pintor moderno, indudablemente de un grande y sólido talento, que posa en fumista del pincel. Es uno de los contrastes más chocantes que a una tela imbuida de preceptismos podría inducir a escribir un prieto capítulo de escolástica acerca del esplendor y la decadencia de la pintura. Pero ya no existen esos reaccionarios del arte, quienes hacían valer su tesis con hábil y cerrada dialéctica. Los que les sucedieron en el reaccionarismo, horros de valor moral alguno, fingen adoptar un eclecticismo de café con leche. Son ellos los capaces de encajarle los mismos puntos admirativos a Corot y a Van Dongen. Esperemos que esta vez no sea así. Más inteligentes que nosotros, deberían extraer la pertinente lección pictórica de esos cuadros del relativamente antiguo artista y del ultramoderno. Tampoco se comedirán a ello.

Corot, bajo la influencia subyugadora de esos dos poderosos artistas, pudo, aún imitándose en el procedimiento, dar de sí lo que por el estro íntimo es una creación de arte, impregnándola de una armonía de luces de aquietada vibración. Piénsese; al lado mismo se halla un paisaje de Le Sidaner, *Nocturne*; y bien, este, que ha sufrido todas las conquistas lumínicas de los impresionistas, resulta que su lienzo es completamente opaco, examinado únicamente desde el riguroso punto de vista de la luminosidad. La enseñanza a deducirse es de una simplicidad perogrullesca: que cuando la facultad creadora es potente, no son los procedimientos que le impedirán o ayudarán a manifestarse. Ahora, no nos objetarán que por ser un nocturno no deberá ser en exceso luminoso. Es que esa luz se crea por el contraste y ajuste de los valores. Puede ser tan luminoso en mediodía como en una media noche, solo variará en la calidad de las luces, más cálidas, más graves, más sordas y frías y etc. Siendo este, a veces, un problema secundario de la pintura, es que, como decimos, entra en mucho la facultad creadora para rebasar lo elemental del procedimiento. En una palabra, aunque forcemos el tér-

<sup>40</sup> "Exposición Georges Bernheim (Witcomb)"; impreso, sin firma, datado impreso: "Lunes 28 de junio de 1926", 247 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 229, lunes 28 de junio de 1926, p. 6.

mino, nos parece infinitamente más cerca Corot del modernismo que hoy impera con el espíritu de lo neoclásico, que Le Sidaner, quien pudo ser moderno por vivir todavía.

Respecto a Van Dongen, el pintor menos conocido aquí, o muy parcialmente, no nos decidimos a aceptarlo de plano. El año pasado vimos *Les courses de Auteuil* y *Notre Dame de París*, y ahora se repite con la *Avenue du bois*, *Les Champs Elysées* y *Fleurs*, lienzo en el que se emplea otra calidad de pintura, difiriendo no poco de las anteriores telas. Estas son solo una demostración palmaria de su capacidad de prestidigitador del pincel. Son grandes croquis de una apariencia marcadamente ilustracionista. Es verdad que con pocos medios y someros trazos –tanto, que en muchos lugares está aún la tela desnuda– nos da una ilusión de volúmenes y de gradación de tonos, pero se bordea peligrosamente en la banalidad de efectos gruesos y escenográficos. Podrá ser un eximio pintor vislumbrado en esas flores; lo que no creeremos nunca es que un gran artista se preste a tales payasadas. Esperemos formarnos otro concepto más favorable cuando podamos contemplar un conjunto de sus obras. Por esas cuatro telas únicamente sabemos que es de una monotonía de procedimiento agobiadora.

Claude Monet, con *Le Pont de Londres*, nos infunde la convicción hasta qué punto puede alcanzar de expresión lírica la pintura. Es una composición himnica; esa luz solar que se quiebra entre la niebla y pugna por penetrarla, posee vibraciones de un ritmo continuo por los matices de que está compuesta. Es una armonía de grises pletóricos de color. Monet, por su retina privilegiada y su intenso temperamento lírico, se disputa la supremacía en la escuela impresionista con Renoir. Hay quien afirma que este le supera. Son desdeñables calificaciones de archivistas de oficio. Indudablemente son los dos epígonos de esa tendencia, uno de los movimientos más importantes de la pintura contemporánea. Cézanne ya se sale de esa declinación escolástica, para entrar en la esfera de los grandes innovadores, quizás equiparable a un Greco. Marca el fin y el comienzo de una nueva época pictórica.

Pissarro, de quien hay un solo cuadro expuesto en el conjunto de los maestros impresionistas exhibido en "Los A. del Arte", fue el artesano voluntarioso, de lúcida inteligencia y de una tenacidad única para el trabajo. Pudo lograr una suma estupenda de resultados a fuerza de estudio y de un continuado ejercicio que se prolongó durante toda su vida. Partido de Courbet, con esa tela de fuertes y profundas tonalidades verdes en la de la serie de "Los A. del Arte" hasta la expuesta ahora y otra que viéramos el año pasado, un puente de París, fue ascendiendo en una incesante depuración espiritual. Pudo carecer de vuelo aquilífero, en cambio siempre le acompañó un escondido sentimiento eclógico de la naturaleza y de todas las cosas, que apenas asomaba aljofaraba su pintura. De todos modos, fue un ejemplo de consecuencia moral en la vida y en el arte.

Eugène Boudin, en *Plage de Deauville*, uno de los antecesores, con John Jongkind, del impresionismo, es de los artistas de equilibrio casi milagroso entre el talento, que nada tiene de extraordinario, y sus medios de expresión. En esa fusión casi absoluta se halla la calma belleza de su arte. Esta playa de Deauville es de una gracia inefable, y como factura, la de un artesano, quien al poseer a fondo su oficio, lo usa con fluidez.

Jongkind, con la presente tela *Notre Dame*, se revela como un maestro incontestable, que dentro de un realismo a veces minucioso es sus primeros cuadros, fue de un gran poder imaginativo, un artista de la más noble calidad.

Se halla además Monticelli, con algunas cabezas expresivas, el infaltable Ziem, de la rutilante feria de colores, Albert Besnard, director de la Academia de París, recientemente decorado con la Legión de Honor, lo que motivó la protesta burlona de un sector de artistas avanzados, y el rechazo de la cintita roja por parte de Dunoyer de Segonzac, quien dijo que no quería ser soldado donde los comandantes eran *cuistres*, o sea unos pedantes fosilizados. Hay todavía algunos otros de poco menos importancia para nuestro punto de vista del arte.

### **Odilon Redon y Mauclair<sup>41</sup>**

No sabemos si son muchos los artistas de aquí que aún comulguen con Mauclair como crítico de arte, una de las cuerdas que le dio por tañer, sin que pudiera empinarse más allá de una mediocridad brillante que anda y reanda por sendas trilladas. Pero la mayoría del público, cuando Mauclair emitió sus juicios sobre el doctor Pedro Figari, Quinquela Martín y algunos otros, no pudo menos que darle fe y creer en la validez de los argumentos aducidos, puesto que coincidían en esclarecer ciertos barruntos que ella abrigaba acerca de esos dos artistas. Es decir, el escritor francés, quien en otras actividades ha podido descollar, vertía las mismas opiniones, mejor escritas y organizadas, que la prensa y la crítica local despararramó con profusión alarmante por las cuatro esquinas de sus diarios y revistas.

Es que no se conoce cuál tratamiento se le otorgó en Francia a Mauclair, por parte del elemento avanzado intelectual, en arte y literatura, desde Octavio Mirbeau hasta los más recientes escritores. *La Nación*, tan móvil en la rebusca de sus colaboradores, casi siempre con los desechos de ambientes superiores en cultura al nuestro.

Aquí también padecemos el martirio de los Mauclair de tercero o cuarto orden, verdaderos colmos de inepticia e inactualidad. Se hallan hincados en los grandes diarios, escribiendo siempre en cuclillas en una labor de inocuidad única, cuando no perniciosa y perjudicial.

En ocasión que se celebrara una muestra retrospectiva del artista Odilon Redon, uno de los principales fundadores del Salón de Independientes de París, en la revista francesa *L'Amour de l'Art*, George Waldemar escribía en un comentario incidental lo siguiente:

“¿Asumiré la defensa de Redon? Su retrospectiva que *La Unión Central de las Artes Decorativas* había organizado en el pabellón de Marsan, nos ha permitido medir el alcance de su obra. Los hombres de mi generación, educados en el culto exclusivo del arte puro, desconfiaron siempre de las fantasmagorías con miras simbolistas de Redon. Pero los mismos que niegan al artista el derecho de expresar otra cosa que sensaciones específicamente plásticas, deben reconocer en Redon un maestro de los colores.

No se resiste el encanto de sus joyantes ramos de flores, de los cielos incendiados, de sus racimos de nubes, de sus aguas traslúcidas, semejantes a fuegos de artificio. Y además Redon tiene en su favor el hecho de ser atacado por Mauclair.

*Este ignorante en su odio, le asocia a Cézanne, a Gauguin, a Van Gogh y a los mejores de nuestros artistas contemporáneos. ¿Qué debe hacerse para reducir al silencio a ese Mauclair? ¿Es entonces insensible a los ataques del ridículo que mata?["]*

<sup>41</sup> “Odilon Redon y Mauclair”; impreso, sin firma, datado impreso “5 de Julio de 1926”, 1 página, 246 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 230, lunes 5 de julio de 1926, p. 4-5.

Si a Mauclair, en Francia se desea reducirlo al silencio para que no hable de lo que siente ni entiende, ¿qué podríamos arbitrar nosotros, el raleado grupo de escritores y artistas independientes en eterna discrepancia con la venalidad y la enconada ignorancia de un determinado sector de nuestro medio artístico, contra aquellos, quienes oficiando de críticos y mentores, ni siquiera llegan a la altura mental del difundido escritor francés? No, no están todavía muy lejos. Así como media un gran trecho entre Pio Collivadino, el ignaro e inepto académico de la Argentina, y Bouguereau, el fenecido académico de Francia, fustigado por varias generaciones de artistas también media un gran trecho entre Mauclair, crítico, y León Pagano –ponemos por ejemplo– y otros críticos de arte.

De Odilon Redon, desconocido casi en absoluto aquí, hemos de dar cumplida noticia de su obra y su labor por las veredas terrenales, en alguno de los números próximos de esta publicación.

### **El neoclasicismo italiano y el pintor Ubaldo Oppi<sup>42</sup>**

Uno de los casos más vergonzosos de mistificación artística, ha sido recientemente puesto al desnudo, en todo su impudor, cuando la realización de la muestra en Milán, acerca de la *pintura del Novecientos*. Se trata de autores modernos y probablemente en su mayoría, neoclásicos, nueva moda tradicional en gran predicamento actualmente y con mucha boga y aceptación en Italia.

Este caso fue denunciado por varios periódicos de arte, acusando de flagrante plagio al pintor Ubaldo Oppi, uno de los triunfadores de la hora, cargado con diversas recompensas y loado abundantemente por las ilustres momias de la crítica, entre las que sobresale Hugo Ojetti, conspicuo redactor de *Il Corriere della Sera* de Milán. Con éxitos en los certámenes extranjeros, especialmente en los Estados Unidos y Alemania, asombra que un pintor de tal calaña haya podido prosperar durante tanto tiempo, sin que nadie osase, quisiese o fuese capaz de colocarlo en el justo lugar, –el sitio que les corresponde a los que saltan de los dominios del arte al patio de Monipodio– de los traficantes y de los cacos.

Seguramente que el más culpable de todos no es Ubaldo Oppi, hombre adinerado –cuya fortuna hubo de poseerla antes que se sintiera pintor– sino de los críticos, los aficionados y del mismo ambiente artístico que impone sus normas actualmente en Italia. Normas, estas, casi escolásticas, que intentan revivir las disciplinas del pasado, en un retorno orgulloso a las fuentes de la pintura de sabor netamente italiano. Conscientemente quieren replegarse sobre sus antepasados y sobre ellos mismos, en un soberbio gesto de estrecho patriotismo. Nada daña más a la universalidad del arte, que estas preocupaciones mezquinas e interesadas; la terca voluntad de encerrarse en sus propias fronteras, queriendo sustentarse con el solo alimento de sus propios jugos nutricios.

Esta ansia nacionalista de avalorar superlativamente el arte y los productos intelectuales italianos, procede de lejos. No surgió del régimen fascista, como un nuevo imperialismo; y ya en los primeros tiempos de posguerra, con los gobiernos liberaloides y masón-pacíficos, era un brote bastante crecido que renacía con vigorosa e irrefrenable vida. La revista de arte *Il Primato*, fue

<sup>42</sup> "El neo-clasicismo italiano y el pintor Ubaldo Oppi"; impreso, firmado "At.", 2 páginas, 247 x 173 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 232, lunes 19 de julio de 1926, p. 4-5.

un síntoma bastante elocuente. Soffici en *Valori Plastici*, al hacer un balance del impresionismo francés, reivindicaba el origen esencial de ese movimiento para la pintura italiana. A Cézanne le califica de italianizante, tanto por su ascendencia racial, como por su ciega admiración por Poussin, quien era, según el artista ex-futurista, una transustanciación de los pintores del renacimiento florentino y veneciano. Sus conclusiones, después de haber examinado los epígonos de esa tendencia y sus artistas menores, llegaban hasta la afirmación de que la primacía ejercida por Francia durante medio siglo, en las artes plásticas, debía pasar inevitablemente a Italia.

El nuevo régimen pudo exaltar, exasperar ese impulso chauvinista en los ideales y azules cuarteles de las artes, pero ni es el inventor, ni el responsable directo. En la *Bienal de Venecia*, como se anunciara en el número próximo pasado, se cobijó casi íntegro el proceso y el desarrollo de la pintura italiana del Ochocientos.

He aquí lo que piensa de ella uno de los críticos más autorizados de la crítica italiana, el ya citado Paladini:

"La *Biennale Veneziana* es más que nunca rica en exposiciones retrospectivas, organizadas expresamente para hacer conocer cada vez más el ochocientos italiano, hasta ayer ignorado del público y hoy exaltado por la crítica, interesada materialmente en esta revaloración de valores exclusivamente pictóricos.

Declararemos en seguida que este esfuerzo encaminado a otorgar un aspecto insospechado y una importancia máxima a tal período artístico, anhelando dar la impresión de que se trata de un verdadero y vasto movimiento de ideas y de tendencias renovadoras, además de haber sido suscitado por los mercantes de cuadros y los coleccionistas, fue originado por una cuestión de origen patriótico.

Con ello se tendería a contrabalancear el movimiento del impresionismo francés, demostrando que contemporáneamente e independientemente de aquel, aquí en Italia se realizaba algo análogo e igualmente interesante. Sobre todo, se pretende probar la completa prescindencia del movimiento italiano del francés, no obstante que los pintores toscanos fueran a visitar una exposición realizada en París, donde había obras de los pintores de la escuela de Fontainebleau, y al quedar fuertemente impresionados por los paisajistas del año 30, trajeron a su patria los gérmenes de la *mancha*. ¡Después de todo, son cuestiones estas de espíritu y de estados de alma, de tal alcance, que no se puede encerrarlas en la estrechez de las fronteras geográficas trazadas por la mente de los hombres!

De todos modos es exagerada, bastante exagerada esta pretensión consistente en comparar, casi equiparando la importancia del ochocientos francés, que prolongó sus ecos por toda Europa, conduciéndola a la llamada pintura moderna europea, la cual sigue viva y fresca hasta ahora, con el ochocientos italiano, naturalmente rico en personalidades como Fattori, Silvestre Lega y Telémaco Signorini, quienes, empero, permanecieron encerrados en el círculo, no solo de su propia patria, sino de sus mismas regiones, sin ejercer tampoco ni una mínima, ni ninguna temporal influencia, y que únicamente hoy, caso después de cien años, vuelven a revivir en el espíritu de algunos italianos."

\* \* \*

Si esta cita un poco extensa tuvo algún valor para nosotros, ha de ser por la nota tónica que encierra, la que otorga el tono general al ambiente artístico de la contemporánea Italia fascista.

Si todas las exageraciones son por sí mismas ridículas y grotescas, lo son mucho más en los universales ámbitos del arte, y este grotesco se agranda en proporción a lo absurdo, a lo descabellado de las pretensiones, casi siempre sostenidas por deleznable fundamentos; como aconteció en el presente caso de una tardía y póstuma rehabilitación, por cierto muy loable, pero que de lo nacional intentó propasarse a ser mundial.

El neoclasicismo, la invención de un tradicionalismo, inyectado de joven y moderna savia, –que datando de algunos años hace, no ha sido más que el zagüero de un ingrismo picasiano, de un poussinismo cézannesco,– se impuso entre la mayoría de artistas italianos, mercantes de cuadros, coleccionistas y etcétera, adoptando siempre el mismo gesto soberbio de revancha, de una preeminencia ilusoria y como un desquite del tiempo de servilidad y obligada pleitesía de Italia hacia otras escuelas y países.

¿Puede haber afrenta si un artista trata de asimilarse lo mejor de un colega suyo, aun siendo este extranjero, o que una nación haga lo mismo con otra en auge, más avanzada cultural y artísticamente que ella?

La historia universal del arte, ¿no se halla acaso repleta de estas paralelas asimilaciones o de herencia y transfusiones de añejos vinos espirituales en odres nuevos?

Solo la torpe racha chauvinista –que hoy azota al mundo entero– puede llegar a tales excesos de aberración en su consecuencia lógica de un orgullo nacionalista obcecado, enteramente mal comprendido.

Pero, en rigor, ¿qué es en sí, como manifestación novísima de arte, este neoclasicismo o tradicionalismo primitivista?

Al ejercerse sobre la realidad, no podía dar otro resultado que el de un *pastiche*, con reminiscencias de una serie de módulos antiguos, sazonados con sensaciones actuales y modernas, impregnadas por todas las renovaciones pictóricas acontecidas desde unas cuantas décadas hasta nuestros días. Ello en la mayoría de los casos, que es lo que más cuenta.

Las mezclas y los injertos han sido indescriptibles. Hubo quienes complicaban a Cézanne con la ranciedad neoclásica, otros hacían intervenir a una porción de cosas entre primitivas gauguinescas, y expresionismo teutónico dentro del tradicionalismo italianizante, porque era la consigna, la etiqueta encubridora. Y así se ha desenvuelto la moderna pintura en un vaivén que niega tan pronto lo que antes afirmaba. En el mejor de los casos se llegaba a una buenísima imitación, a una asimilación inteligente, realizando piezas arcaizantes, reavivadas por un temperamento viril y moderno. Tal podrá ser la pintura de Casorati y de otros, quienes son escasos en número. Los demás se han quedado a mitad de camino, en una ambigüedad de espíritu y de procedimiento francamente desagradables.

Sucedió el fenómeno eterno, cuando una tendencia ha de comprimirse en un dogmatismo limitado y estrecho, que al divulgarse y extenderse se trivializa en un corte, que se presiente lo académico. Es que los que adoptaron la nueva moda fueron a los antiguos para apropiarse la parte física de sus obras, la plástica, lo externo de sus sabias composiciones, la apariencia inerte, no sabiendo ni pudiendo asimilarse la esencia ética, la raíz moral, dimanante de toda obra de arte, máxime de las antiguas. En una palabra, la letra, no el espíritu. Y bien, los raros que poseen un recio talento y una viva sensibilidad plástica, capaces de no inmovilizarse en el aspecto, sino que penetran en los arcanos designios de las grandes obras, no necesitan los andadores de cualquier escuela; y los otros, que viven solamente a expensas de ella, nunca



dejarán de integrar el rebaño de los mediocres. Llegado a este punto de vulgarización de lo tradicional escolástico, no existe mucha diferencia entre la copia fotográfica de la realidad de un impresionista o de un neoclásico. Es allí, en esa casual coincidencia cuando surgió el caso Ubaldo Oppi, descubriendo que en esa tendencia de fabricar pastiches, era él uno de los más hábiles, y que en cuestiones fotográficas entendía como nadie.

Parece que interpretando el anhelo íntimo del público se dijo: *Quieren fotografías arcaizadas, del más vernacular clasicismo, imitando los estilos antiguos, yo os prometo que seré uno de vuestros fecundos abastecedores.*

En efecto, su trabajo era sumamente expedito. Hojeaba un álbum de fotografías con desnudos de ambos sexos, expresamente encuadradas para estudio de pintores y escultores, elegía el que más le aviniese a sus propósitos industriales, lo proyectaba mecánicamente sobre una tela con un pantógrafo... Luego, con ligeras alteraciones de ínfimo orden, modificando pequeños detalles, extraía una fotografía banalmente realista, una obra neoclásica, celebrada después desafortunadamente por los grandes críticos, obteniendo todavía un premio en un reciente certamen.

Si esto lo hubiera hecho con intención de burlarse finamente de esa escuela impuesta como un férreo dogal, la labor de Oppi habría resultado de un humorismo formidable; pero desdichadamente, él mismo confesó que ponía en ello una seriedad asnal, tratando de adornarse con la piel del león. Algo así como lo de Pierre Benoit, quien al acusársele de que llenaba páginas enteras de sus novelas con descripciones hurtadas de Víctor Hugo, replicó a los críticos detractores que al hacerlo, quiso precisamente confundirlos a ellos, que anteriormente le reprocharon de escribir un francés horrible. Oppi, en cambio, no quiso confundir a nadie, sino llevar a cabo una falsificación grosera, movido por un impulso de vanidad.

Sin embargo, puso al descubierto no solamente el lado débil del movimiento imperante en su país, sino que también demostró lo fácil que era el escamoteo de un elemento verdaderamente plástico en esa tendencia, dada su innata afectación y su falsedad estéril.

Finalicemos esta ya larga disquisición con las palabras que un periódico de arte italiano da cuenta a sus lectores del susodicho robo pictórico:

“El hecho es simple en sí: el *gran* pintor Oppi, quien participaba en esta muestra, fue cogido en flagrante por encontrársele con un plagio evidente, habiendo robado –robado *toto corde*– la concepción a otros colegas suyos, los fondos y los claroscuros necesarios para una reconstrucción fotográfica de sus cuadros”.

### **Exposición Bagaría (Los A. A. del Arte)<sup>43</sup>**

En todo tiempo los pintores tuvieron un gran respeto y admiración por los caricaturistas. Si decimos en todo tiempo, hemos de referirnos más bien a los modernos, en los que el arte de la risa y el humorismo en la plástica y en el periodismo ilustrado, cobró un desarrollo y un auge extraordinarios. Cézanne y Degas, dos de los pintores de más fuste en la época actual, tenían una gran predilección por Forain, el agudo satirizador de la sociedad burguesa.

<sup>43</sup> “Exposición Bagaría (Los A. A. del Arte)”; impreso, sin firma, datado impreso “Agosto de 1926”; 2 páginas, 247 x 174 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 236, lunes 16 de agosto de 1926, p. 4-5.

También Bagaría despierta admiraciones fervientes entre los intelectuales y los pintores. Si la gente de pluma ha de tomarse en cuenta por lo que intentan convertir en teoría y literatura las artes más concretas –la pintura, la escultura y la arquitectura– los hombres, –diremos del oficio–, son acreedores a un crédito mayor. Cuando alcanzan cierto rango en el talento y la experiencia, sus opiniones son casi siempre más complejas y más profundas. Por un Baudelaire poeta que supo darnos un capítulo único en la literatura universal, sobre la *Esencia de la risa* y sus proyecciones filosóficas, hubo muchos charlatanes literarios, quienes dispararon sobre el tema. Las diversas opiniones y trabajos, abonados por las más valiosas firmas de España, que se consignan en el catálogo de la exposición Bagaría, parecen ser todos ellos excepciones a la regla. Pero, a pesar de todo, nosotros preferimos la de Zuola. Son escasamente unas cuantas líneas. Dice:

“Admiro tremendamente a Bagaría, pues su arte encierra mucho de aquello que yo sueño para el mío: es decir: personalidad, psicología, ironía, penetración del carácter y sabiduría”, y añade: “*Bagaría es, indudablemente, el gran maestro de la caricatura*”. Esto último ya nos interesa menos. Que se le considere más grande o más chico, no nos importa tanto como que sea hondamente él y sepa diferenciarse de la vasta mayoría de sus congéneres.

Se demuestra ello por sus mismos medios de expresión completamente precarios, respecto a su materialidad, a su apariencia plástica, que, sin todo lo que pone él de espiritualidad, de intención y de ingenio, sería un grafismo de muy poca monta y sustancia. ¿No prueba, acaso, eso su primacía de la facultad artística –la reina de las facultades– como proclamaba Baudelaire a la imaginación creadora, sobre las otras, las mecánicas, las ejecutoras? Georges Grosz, que se vale de la línea para sus terribles vivisecciones de *Las clases dominantes*, usa del dibujo para apresar superficies que convertirá en materia plástica voluminosa.

Es el suyo, además, un dibujo analítico, de un análisis minucioso que escoge los elementos esenciales para intensificar el carácter y la expresión. Es un lineal, como se ha dicho; en el arabesco de su dibujo hay peso, corporeidad y volumen. También su sátira es más corrosiva, quemante, cruenta. Sella con una marca de estigma infamante a las clases burguesas, –que si solo se refiere a la alemana, se podía aplicarlo a la de los demás países. Su cómico se deforma con la amargura del sarcasmo; es una reacción violenta de una ética selváticamente agudizada contra un cúmulo de inmoralidades contemporáneas y sociales en el máximo fermento de su corrupción. Estamos, pues, lejos de la comicidad chispeante de Bagaría, caso siempre de sonrisa benigna y a veces un poco ingenuota.

Se ha podido decir que existen dos géneros de cómicos: aquel impregnado de contemporaneidad, y que al separarlo del hecho que le generó deja de serlo en su esencia, y entonces habrá que auxiliarse de la leyenda, transportándose también al sitio que lo originó para comprenderlo; y el otro, que, en cambio, existe sin ninguna contingencia de tiempo y lugar. ¿Cuál ejemplo escogeremos, sino el de Goya de los *Caprichos* y de los *Horrores de la guerra*? Es muy alto ejemplo, tanto para Bagaría, como para el mismo Grosz. Ninguno de los dos se elevan a tan alta planicie del pensamiento humano, y ninguno de los se remontan de lo particular a lo universal, como en todo tiempo hicieron los grandes humoristas.

Pero ninguna de las dos labores de agria crítica social son baldías; al contrario, cumplen una gran misión regeneradora: castigar sonriendo o riendo amarga o ingeniosamente.

Discúlpense ahora estas comparaciones necesarias para sentar una jerarquía de valores y también para obtener un punto de apoyo claro y definido, mediante contrastes bruscos.

Elegante, casi exquisito, eminentemente decorativo, un fino sensitivo en sus tintas, Bagaría logra otorgar a sus viñetas, a sus composiciones y caricaturas un pronunciado sabor artístico: ya por lo ingenioso de sus estilizaciones, extendiéndose a todo lo creado; ya por la suntuosidad del colorido y la vibrante disección de caracteres. Esto será su valor más perdurable; es decir, como obra intrínseca de arte.

Consignemos un dato importante. Esta muestra obtuvo la más completa y armoniosa unanimidad de la opinión pública, así como la crítica. No hubo una sola discrepancia entre la risa y la sonrisa de la muchedumbre de veedores que pasaron por esa exposición, y el sonreír y el piropear, grabado en letras de moldes en diarios y revistas: en todos rebosaba, tanto en el papel impreso como en los rostros, la misma satisfacción de haberse solazado y divertido realmente.

Si a Bagaría se le confina en la periferia de su España, adquirirá de pronto una importancia cabal e insospechada. Suficiente sería exhumar unas líneas de Luis Araquistain para dar a entender a lo que particularmente deseamos referirnos. Dice el escritor:

*"A mediados de 1926 se eclipsan totalmente los dibujos de Bagaría en la prensa española. El rigor de la censura, después de suprimirle más de la mitad de sus caricaturas diarias, le obliga al fin a suspender por completo su trabajo periodístico en España. Este hecho, sencillo al parecer, servirá, sin embargo, para que el futuro historiador de esta etapa española comprenda mejor la psicología de los hombres que gobiernan a esta nación. No poder tolerar a un humorista incluso a un satírico del lápiz o de la pluma, revela penuria de inteligencia. El hombre inteligente, es decir, el hombre superior goza con las deformaciones que el humorista o el satírico hacen de su personalidad o de sus actos.*

*Sócrates se ríe cordialmente de la imagen burlesca que Aristófanes traza de él en su teatro. Un gran político, o sea un político inteligente, es el primero en celebrar las vayas de que es objeto. Solo los poco inteligentes son incapaces de ese desdoblamiento humorístico que permite a los más inteligentes contemplarse como en un espejo donde se reflejaren frente a frente la imagen que ellos se han formado de sí mismos y la imagen en que se lo representan los demás, viéndose no solo de lo que otros ven en él, en contraste con lo que él ve, sino también del tragicómico relativismo de todo conocimiento humano. Se comprende la intolerancia con lo grosero y vulgar. Pero Bagaría no es nunca vulgar ni grosero. Como Molière, su genio cómico es intelectual, una cosquilla en el intelecto. Este es el tipo de humor que menos sufren los no inteligentes, por la sencilla razón de que no pueden comprenderlo y temen que sea más hiriente de lo que es. El eclipse total de Bagaría –esperemos que temporalmente– es una gran pérdida para España, porque, como decía Meredith, el grado de desarrollo del genio cómico –lo opuesto del retruécano verbal– en un país señala el grado de su civilización; pero a la vez ese eclipse es el termómetro de la temperatura intelectual que reina en las cimas del Estado español. Bajo cero."*

Digamos para finalizar que, si Bagaría no es virtualmente un desterrado político, de hecho y a la fuerza lo es. Y esto, el haber sido el tábano socrático del gobierno del risible Rivera, es lo que merece nuestra más grande simpatía.

¿Hemos de citar en detalle los trabajos del humorista español?

¡Bah! ¿Para qué? Obra de tal magnitud sería desmedrarla contándole los pelillos que sobran y faltan.

### **Jorge de Chirico**<sup>44</sup>

Conocimos, precaria y sumariamente a este impresionante pintor italiano, a través de unas reproducciones de sus cuadros publicados por la fenecida revista *Il Primato*. Lo que vimos allí, en esas estampas blancas y negras, nos cautivó en seguida en lo que había de delicadeza y austeridad constructiva al evocar el ambiente límpido de las antiguas ciudades italianas. Acostumbrados a la fuerza a columbrar la esencia de las cosas del arte en los modestos fotograbados de las obras maestras, al contemplar los paisajes urbanos de de Chirico nos sentíamos sumergir en una quieta atmósfera poética. Era un extramundo, un mundo aparte, regido por las leyes de que emanaban armoniosamente de su seno.

Con razón y sin razón barruntábamos vagamente entonces que esa pintura era la resultante de un gran espíritu, quien experimentaba una rara delectación en encerrar sus ensoñaciones en el molde estricto y armonioso de una sabia geometrización. Gustaba doblegarse en una forma severa para que ellas –sus ensoñaciones– cobraran más potencia. Aprendimos a conocerle aún mejor en un estudio sobre la *bottega* antigua, publicado también en *Il Primato*. De este trabajo quedó resonando en nuestra memoria, este gran grito: *Nessuno per correggere, nessuno per consigliare, per dettare una legge stabilire un principio*. Comprendimos claramente que nos hallábamos frente a una personalidad artística que del ejercicio del arte poseía un concepto casi religioso. Le respetábamos con un respeto impregnado de admiración.

Esas son las vagas sensaciones que en este instante podemos concretar, de aquella fuerte impresión que nos produjo la colección de fotograbados, vistos por los años 1917 o 1918. Lo queríamos apenas conociéndole fragmentaria y a medias, sin que jamás pudiéramos completar su total conocimiento. Carecimos de oportunidad, y a veces de dinero, para adquirir una buena monografía ilustrada de su obra. Pero su recuerdo siempre nos acompañó y fue sobrenadando en la vasta marea del futurismo italiano de cuya escuela van soldándose tres o cuatro nombres de plásticos y escritores.

Años después nos caía en las manos un libro de Ardengo Soffici, *Scoperte e massacri*, y nos proporcionó un verdadero alegrón al encontrar estas líneas que el polígrafo italiano dedicaba a su compatriota el pintor, cuando ambos se hallaban en París. Helas ahí:

“Hay que figurarse a este pintor, quien abrasado por las búsquedas cada vez más azarasas que llamean en esta ciudad, el crisol del genio mundial, continúa pintando con la calma y la aplicación de un antiguo maestro solitario, algo así como un Paolo Uccello, enamorado de la divina perspectiva, y ajeno e insensible a todo lo que no sea la belleza geométrica.

Escribí el nombre de Paolo Uccello, sin la menor intención de establecer una semejanza esencial. Giorgio de Chirico es sobre todo y absolutamente moderno, y si la geometría, así como los efectos de la perspectiva son los elementos principales de su arte, son sus ordinarios medios de expresión y de emoción de su obra, ella no se parece a ninguna obra antigua o moderna que pueda ser integrada por tales elementos.

<sup>44</sup> [Jorge de Chirico], impreso, sin firma, datado en lápiz negro “27”; soporte: papel obra liso, 2 páginas, 248 x 173 mm. Nota de Carlos Giambiagi en lápiz negro: “Jorge de Chirico”. Publicado en *La Campana de Palo*. Buenos Aires [2ª época], n. 14, abril de 1927, p. 4.

La pintura de de Chirico, no es la pintura en el sentido que hoy se le da a esta palabra. Se la podría definir como una escritura de sueños. Mediante la fuga casi infinita de arcadas, de fachadas y de grandes líneas paralelas; mediante masas inanes de colores simples, compuestos de claros u oscuros casi fúnebres, logra expresar ese sentido de vastedad, de soledad, de éxtasis, que a veces producen ciertos espectáculos reflejos, que se hallan al estado de recuerdo en nuestra alma semidormida. Giorgio de Chirico expresa, como jamás lo hizo nadie, la melancolía patética del fenecer de un bello día en alguna antigua ciudad italiana, donde el fondo de una plaza solitaria, más allá del escenario de los porches y de los monumentos del pasado, se mueve un tren despidiendo bocanadas de humo y etc.”

Por lo transcrito del pintor y escritor italiano, nuestros lectores podrán formarse una idea aproximada de lo que es y representa en el actual momento la pintura mal llamada metafísica de de Chirico.

Las reproducciones que se publican aquí nos las facilitó graciosamente un pintor; ampliamente informado sobre el movimiento artístico de Italia. Ellas nos exhiben al artista en una faz decorativa inesperada para nosotros. Hay una materia más concreta, más objetiva por decirlo así; pero existe también la impresionante voluntad de construir; de completar un todo en un mundo orgánico, en una obra de severa gravedad, en la que lucha para infundirle la mayor suma de su espíritu.

Uno de los ejemplos más evidentes de lo que decimos es su autorretrato. De Chirico pudo cambiar de procedimiento, inclinándose a una pintura menos abstracta; pero sus calidades de espíritu se traslucen siempre más o menos victoriosamente.

Digamos por último que el autor retornó a su primitiva modalidad *metafísica*.

### **Cerámicas de Fernando Arranz<sup>45</sup>**

No le llamaremos mago, al joven maestro segoviano, ni emplearemos términos resonantes para hablar de su hermosa obra que exhibe ante el público argentino. Si los epítetos transfigurados, si las explosiones verbales y lo hiperbóreo de los adjetivos suelen ser productos, sin sazón, de un entusiasmo exuberante, ruidoso a veces y viables para el común de la gente; a los sentimientos de respeto, a las emociones hondas, les repugna un poco las sonoridades bombásticas. Son expresiones silenciosas, cuya órbita es el éxtasis. Un golpe de bombo rompería el cristal de su encantamiento.

Esta es la calidad de admiración que nos penetrara al pasearnos con nuestra vista y sensibilidad por su personal, esplendorosa visión de una España milenaria, cristalizada bellamente y de una policromía de mil destellos en el precioso esmalte de sus cerámicas: una ronda de paisajes, extensiones panorámicas, catedrales, caseríos, con riqueza de materia y de un colorido inusitado; una paleta tan vítrea, de reflejos glaucos, como solo el fuego puede alcanzar esa transparencia y una limpidez tal de tonos: un fuego al que hay que saberlo domar y amaestrar. De ahí, nuestro sentimiento de respeto, por la amorosa labor de artesano, luchando y casi siempre venciendo a ese su colaborador más inconstante; y éxtasis por toda la inflamada, urgente emoción que el artista ha puesto en plasmar la arcilla. Existen secretas,

<sup>45</sup> “Cerámicas de Fernando Arranz”; impreso, sin firma, datado en lápiz negro “27”; soporte: papel obra liso, 1 página, 247 x 174 mm. Publicado en *La Campana de Palo*. Buenos Aires, [2ª época], n. 16, junio de 1927, p. 5.

subterráneas correspondencias entre la obra de arte y el que sabe sentirla y contemplarla. Si ha sido bien hecha, creada con amor y emocionada pasión en el que la ahonde, se suscitarán en él sentimientos y proyecciones sensoriales análogas.

No queremos subalternizar el fervor de nuestras sensaciones con observaciones de orden técnico o exornar nuestros conocimientos sobre el arte de cocer cacharros y de la elaboración de la cerámica, lo que se puede apurar en cualquier manual del ramo. Solo deseamos extendernos acerca de lo esencial de la obra del señor Fernando Arranz.

Como ceramista, superando y agotando todos los medios y recursos que le ofrecía la antiquísima tradición cerámica española, trae un concepto nuevo ya en manipular la materia, ya en la sabia composición de los motivos.

También como visión de los paisajes característicos de España nos satisface mucho más la versión ceramista que nos da el señor Arranz que las de los Ignacio Zuloaga y Hermes Anglada Camarasa. Observemos de pasada que ambos maestros, uno con una España negra, ampulosa y teatral, enormemente más negra de lo que en realidad es; y el otro con una España alegre, jocunda y pintoresca, siguen en el trillado camino pictórico de la España de pandereta, cuyos ramplones cultivadores siguen siendo los Bilbao y compañía. Serán de más fuste aquellos artistas antenombrados, pero la esencia espiritual de su arte es de pandereta, de un marcado carácter de ilustraciones para periódicos extranjeros.

La de Darío de Regoyos y la de Fernando Arranz es lo contrario; los dos concretan la realidad plástica de una España aparentemente más literal, y por ende profunda, porque está vertida en una obra de arte puro.

### **Pintura moderna**<sup>46</sup>

Entre las últimas exposiciones de un llameante interés para nosotros, se halla sin duda alguna, la de *Pintura Moderna*, traída aquí bajo los auspicios de la Association Française d'expansion et d'échanges artistiques. Venían, allí, un buen número de artistas franceses que ansiábamos verlos, palparlos y sopesarlos en un examen atento y, al mismo tiempo, apasionado. Años tras años, les conocimos a través de reproducciones, de críticas y de monografías; vehículos estos precarios que solo acuciaban nuestra curiosidad, acicateando más nuestra sed de ver, de verlos no con sus vestidos monocromos y sí en la reluciente aurora de sus personales paletas.

¿Al tenerlos al alcance de nuestra nariz, contemplándolos en la materialización de un ensueño largamente acunado por una insatisfecha esperanza, importa ello una desilusión? Sí y no. Los que oímos hablar de Modigliani, por alguien que le conociera personalmente, de Utrillo, Kissing, etc., nos pareció que esos pintores se hallaban muy deficientemente representados.

Ya en la pasada exposición de los impresionistas, más cabalmente completa que la de sus herederos, un amigo pintor, —a quien no le asusta ningún *ista*, por más *fauve* que sea—, nos hizo notar cómo casi todas las obras expuestas adolecían un poco de la *improvisación*, elevada a sistema; natural era esto, después de todo; llevaban en sí el pecado original de un ambiente de fiebre y de improvisaciones; además era también una pintura que padecía la ine-

<sup>46</sup> "Pintura moderna"; impreso, sin firma, datado en lápiz negro "27"; soporte: papel obra liso, 1 página, 247 x 174 mm.  
Nota de At.: en lápiz negro y trabajo de edición sobre el texto.

vitale targa, de ser de reacción y de polémica. Sin embargo, había entre esos artistas, creadores del impresionismo, quienes poseían telas que se acercaban a la verdadera obra maestra: Degas, por ejemplo.

Estos últimos que hemos dado en llamar caprichosamente los herederos del impresionismo francés, también hacen pintura de polémica y reacción; reaccionan contra sus mayores, en el sentido de una construcción más sólida y de una corporeidad más definida. Las influencias, ejercidas en la mayoría de ellos, proceden de Cézanne y Daumier. Es de una evidencia meridiana. Ciertamente hay algunos que se escapan al influjo de la obra avasalladora de estos dos epígonos. Kisling mismo, está más cerca del aduanero, juzgándolo por esos dos paisajes. En vez, en Modigliani, no obstante poseer una sensibilidad agudísima que dio el tono de originalidad a su pintura, se rastrea la vaga influencia del arte negro, con sus idolillos de inquietante misterio.

¿Quién sabe, si este artista, cuya existencia se desarrolló a través de un signo trágico que lo llevara prematuramente a la tumba, no necesitase particularmente de la envoltura plástica asimétrica de los pueblos primitivos salvajes para expresar lo inexpresable, eso el misterioso y voluptuoso bullir de sus más recónditos sentimientos? Pareciera que, las fuerzas naturales cuanto más vírgenes son, más exigen formas sumarias, áridas, simples; aquellas, que esos pueblos salvajes tratan de expresar en su romo y limitado instinto de creación. No dudamos, que también en Modigliani, la potencia de su sensibilidad, llevaba esa corriente subterránea, primitiva y virgen. Lo prueba la extraordinaria naturalidad de su única obra, a pesar de hallarnos convencidos que será la menos representativa de su talento. Si decimos naturalidad, es para dar a entender lo contrario de la afectación, de la inevitable máscara y el rostro. Es una calidad que le distingue de este conjunto. Y es por eso, que al contemplar ese busto de mujer, nos olvidamos de toda idea pictórica. No sucede así, con el *Nu* de Asselin. Pintado con gran desgaire, resuelto con valiente decisión, no vemos en ese cuadro más que un problema pictórico hábilmente resuelto. Favory, con su *Sanguine*, nos hizo una impresión deplorable. Sus dibujos se hallan al alcance de cualquier talento, de más o menos académica excelencia. André de Lhote, en su paisaje nos ha demostrado lo que pudo ser el verdadero cubismo de la pintura. Geometriza en un sentido rigurosamente de sabia euritmia y por su poder de abstracción llega a lo fantástico, sin incurrir en un ficticio decorativismo que casi siempre colinda con lo superficial. Es una composición razonada y sentida; es de las piezas buenas de este conjunto. Se podrá o no congeniar con esta modalidad de arte; pero hay allí un propósito serio de experimentación y de ensayo innovador.

Nuestra personal predilección se inclina hacia H. de Warroquier y Friesz; son los dos artistas de un temperamento de aristas más fuertemente acentuadas. Friesz, procede directamente del cezannismo; pero se le asimiló tan hondamente, que en su obra se convierte en una expresión propia. Es que por encima del pintor, se halla el artista, el poeta de estro turbulento; hay en sus paisajes un soplo de fortaleza, de vigorosa construcción, que parece recrear la naturaleza, prestarle un inusitado sentido, tanto es el dinamismo que la vivifica y la enardece en llamarada viril. Dueño casi absoluto de su verba técnica, se expresa con libertad y llaneza.

Warroquier sabe ser, en sus composiciones, monumental y de rudeza delicada; sordo en sus tonalidades de tintas graves, revestidas de un tenue y bajo resplandor, es sin disputa un

colorista de sensitiva y refinada retina. No se satisface con la espuma del color, quiere aprehenderlo en su esencia. Poseedor en sumo grado de la gracia en la disposición de sus masas, logra así armonías poemáticas en la sola estructura de sus cuadros, mediante el contraste de lo grácil, con lo gigantesco y lo tosco. Sus marinas sin acercarse a la estilización franca de sus elementos, son más bien realidades, transmutadas en otras de esencia decorativa y de una profunda gravedad poética. *L'orage*, *La solitude*, son dos lienzos que acreditan a un artista de excepcionales facultades, capaz de una gran reconcentración, y por ende, darnos esas grandiosas síntesis, donde existen todas las fuerzas de la naturaleza.

Van Dongen, tiene una sola mancha, que no haga desmerecer su fama y su talento. Los otros dos cuadros suyos, son lo que repetidamente hemos visto por aquí. Ni bien, ni mal. Habilidad. Picasso, representado por una media docena de dibujos cuando todavía no era el teorizador y realizador del cubismo. Revelan, desde luego un grandísimo ingenio pictórico. Pero nada más. Foujita es quien supo captarse más sufragios del público. Su dibujo lineal, finamente caligráfico, con un completo dominio de las formas que pretende revivir, se salva por muy poco de aparecer como frío y virtuoso. De ese peligro de naufragio, le saca a flote su elegancia innata de artesano japonés. La suya, es una expresión completamente personal, un japonés hibridado en la pintura de occidente. Atractivos son los pasteles de Drivière. Marie Blanchard, horrorosa. Mme. Marval, placentera en su armonía cruda; un poco mucho aspecto. No obstante, le reconocemos cierta fecundia pictórica.

Luego Maurice Denis, Marquet, Durey, Gimmi, pintores de opuestos temperamentos y tendencias, nos merecen respeto, dado que no se les puede juzgar por una sola obra que los representan en ese conjunto.

Respecto a la única muestra del talento de Cézanne, —una reproducción maravillosamente hecha de uno de sus paisajes—, al contemplarla detenidamente en la suavidad de su extraordinaria potencia pictórica, y al compararla mentalmente con las obras de todos sus sucedáneos, no pudimos hacer a menos de reconocer que nos hallábamos ante un clásico, un clásico moderno. Los discípulos, en la mayoría de las veces, heredan los defectos de sus maestros.

¿Cuáles son las conclusiones y las enseñanzas provechosas que pudimos extraer de esta muestra reducida de la pintura moderna que predomina actualmente en Francia? Constatando la proliferación de las escuelas y tendencias, podemos discernir una línea directriz. Se acentúa, de manera más violenta diremos, la pintura *per se*, con un universo especial como la música, independiente de toda contingencia que le sea extraña. Se intenta construir un cuadro, con las mismas leyes de armonía y de belleza que preside la creación de una sinfonía. Desde el impresionismo que desterró las *machines* de asuntos bíblicos, históricos y las anécdotas de toda suerte; desde el maestro de Aix, quien también se planteó el problema de la pintura pura hasta nuestros días, se viene bregando para que las artes plásticas tengan un fin en sí mismas; no subalternizándolas a nada. Y no se tome esto, con el concepto desviado del arte por el arte.

Los que formamos este escaso grupo no somos fanáticos, ni sectarios de lo nuevo tomándolo todo en montón; tenemos sensibilidad, carecemos totalmente de erudición y para la selección de lo bueno o lo malo, nos guía cierto criterio afirmativo, una especie de doctrina personal. Por eso no llegamos a ser completamente eclécticos, ni *pasadistas*, como los



que se burlaron ante esta exposición. Nuestra irreverencia no alcanza hasta la chocarrería, esta última hija de la ignorancia.

Lo que deseamos poseer son antenas siempre vibrantes y alertas para descubrir la belleza de una obra de arte donde se halle y de cualquier parte proceda. Cabe declarar, con el rasero absolutista que medimos las piezas de cualquier tendencia o escuela, que *la pintura moderna francesa* en conjunto nos satisface a medias, y a veces por debajo de ese nivel.

Diferimos entonces de los *probables futuristas* –o partidarios de lo nuevo– quienes creen que todo lo que se expuso aquí, eran obras maestras, y de los *pasadistas* que a su vez opinaron, que eran todos mamarrachos.

### **Marginalia sobre el arte de Foujita**<sup>47</sup>

#### VISIÓN

Foujita es el arte de los trémolos. Es el violinista de las apoyaturas, el virtuoso de las notas tersas, –cuyo único alarde es la tersura por sí misma, con un fin lato en sí misma. Arte exclusivamente parisiense, ha de sazonarse con la pimienta de un sensualismo alquitarado y barroco,– placer apto para solteronas y viejos gagas. Arte íntimamente grosero en su pulcro refinamiento, es espejo de la descomposición de la época, en la que se entrechocan los valores más anárquicos; sus exquisiteces remedan las comedias ligeras del bulevar. Foujita suele interpretar aquellos dos infiernos, según el agudo dicho de Picasso: el budístico y el católico. Es el descrédito más absoluto: es, en rigor, la placidez de la nada, que encabritándose para ser algo, viste de oropeles una visión enteca del mundo.

Para ciertos artistas argentinos, la pintura un tanto hermafrodita de este habilísimo nipón, no puede ofrecer sino un escasísimo interés. Pues, sumándolo todo, es la caligrafía de la línea maravillosamente amortajada, con sus pequeños trucos y efectos, sus minúsculos accidentes, sin ninguna correspondencia con el misterio de la Creación... ¿Y qué se podría aprender de semejante caligrafía, qué atractivo ha de tener para un hombre de mediano espíritu? Cansa casi desde el primer momento que se la ha visto, con su simplísimo aparato mecánico de figurines de moda. Todo se lee en el acto. Todo se olvida en seguida. Nada queda temblando en el recuerdo...

#### DIBUJO

El dibujo de Foujita se lo puede calificar de memoria de la mano; casi siempre es el contorno un poco hueco de las cosas. Allí es maestro, con una maestría subalterna. Es también una de las condiciones que le ganó fama. Tómese un detalle bien característico; véanse sus manos filiformes, y se comprobará cómo no apresa la substancia, la suma plástica, sino la oquedad de ellas. Sus esquemas carecen de la pesantez y solidez de los rostros y cuerpos; la complejidad de ellos, la resuelve en una elegancia tan insistente, que a la postre llega a fatigar. Esa memoria de la mano es la que le confiere tan gran habilidad de escritura que limita las formas a un vaciado, sin más sostén que la debilidad del contorno; haya piernas que se seccionan del tronco, y brazos que apenas se insertan al hombre; y hay quienes confunden

<sup>47</sup> "Marginalia sobre el Arte de Foujita"; impreso, firmado "At."; datado en tinta negra "32", s.l.; soporte: 1 página, papel obra, medidas: 245 x 173 mm. El mismo artículo fue publicado en la revista *Affar*. Montevideo, n. 72, julio de 1932.

esto con un dibujo cerrado, perfectamente orgánico. Fougjita está con la tradición del dibujo a trazos de los japoneses, y bastardeada por su influencia occidental que lo acerca a la academia... ¿Y no será, acaso, esta picante hibridez, este defecto, uno de los factores más preponderantes de su éxito entre cierto público?

## EL COLOR

Con tal género de escritura, el color no desempeña sino la función de ligeras ornamentaciones o de leves realces para acentuar tal o cual detalle, de los cuales quizás se pudo prescindir. Ya que jamás se funden con el dibujo, ni lo penetran hasta formar un solo organismo, si no que es una adherencia más para estimular favorablemente, más o menos, la retina... Color y dibujo marchan así independientemente, sin que los una un movimiento interior, que es, en fin, lo que constituye la armonía de un cuadro. Por eso, la mayoría de las pinturas del artista japonés, toman nada más que los caracteres de una elegante o bonita ilustración o agradables láminas. No llegan siquiera a ser la estampa japonesa que todos conocemos, porque su pureza ha sido adulterada. El color no es franco, límpido y sí se lo usó como el mismo procedimiento que se emplea para iluminar las fotografías. Este es el color de Fougjita. Tal vez en el peor de los casos.

## LA COMPOSICIÓN

Tampoco puede sentir la composición en su armonía orgánica y en sus leyes fundamentales. No hay un solo modo de componer. Puede haber muchos. Se pueden variar hasta el infinito estos mismos principios de ritmos, de alternancias, de espacio y de equilibrio. Principios que Fougjita parece desconocer, ya por impotencia fisiológica o incapacidad anímica para comprender la gran pintura del Occidente, o ya por haber sido educado en otra escuela. Esto es lo más posible. No podía ser de otra manera, a pesar, que el crítico de *La Prensa*, haya incurrido en la gafe de afirmar, que "el pintor revela su don de la composición". Disponer figuras, nunca se llamó componer, cuando esas figuras únicamente viven *per se*, cuando no se corresponden armoniosamente en un ritmo general que las enlace, y que perfectamente podrían hallarse en otro cuadro muy cómodamente. Los óleos que representan escenas brasileñas son el ejemplo más patente de nuestras afirmaciones. Ahí, se pierde en detalles baladíes, sin una razón cabal entre sí; no hay un solo punto de vista que guíe al espectador sino varios que van en detrimento de todos; da la misma importancia a una cosa como a la otra, resultando de todo ello quizá un abigarramiento pintoresco, pero, confuso... ¡Cómo tales obras pudieron provocar semejante desborde de elogios, es lo que nos cuesta explicarnos! El crítico de *La Nación* habla de ... "una explosión en la magnífica opulencia cromática de un lienzo tan armonioso como *Carnaval* —una sinfonía de tonos cálidos concertada como hubiera podido hacerlo un veneciano de la mejor época", y de otros dislates mayores y del mismo estilo...! ¡Y se trata de columna y media en cuerpo ocho de alabanzas supinas sobre Taugouharu Fougjita, si no acerca de su obra, pues, tan subidas loas —que no se ajustarían ni a un Tiziano— solamente consiguen el desprestigio de ella!

Torpes incensarios que siempre van a dar contra la pobre mollera del ensalzado, no cumplen sino una labor estéril y desorientadora...

## RECAPITULACIÓN

Sabido es que de una obra ha de poderse decir todo el bien y el mal, según se quiera, según la ignorancia o la capacidad de cada cual y según el punto de vista con que se desea mirarla. Los diarios carcamanes, han dicho todo el “bien” que supieron –o no supieron, puesto que nada vieron– y lo dijeron muy mal sobre la exposición Foujita; y es natural que nosotros no queramos aceptar tan hiperbólicos y disparatados juicios laudatorios. Esto no es crítica sino coronas fúnebres. Leyéndolos nos pareció, presenciar el entierro de Foujita. En verdad, lo han enterrado, bajo tanto floripondio.

No es reciente nuestro conocimiento del arte de este japonés. Vimos cuadros suyos, en París, Nueva York, Londres, Viena, Berlín, Moscú y etc. Casi en todas partes tropezamos con trabajos suyos. Le vimos bajo todos los climas. Le vimos aquí. De lo que se conoce tanto, no son los defectos que ha de escaparnos como las pequeñas virtudes. A Foujita le reconocimos algunas. No negamos que pinte, dibuje como Dios y Buda le dan a entender. No negamos que tenga buenos dibujos –como aquel, retrato del padre del artista– ni algunos desnudos, logrados con elegancia académica. Lo que nos pareció es simplemente esto: una obra papanduja, –fruta que por demasiado madura se tira (Ver el diccionario).

Su elegancia se ensaña hasta contra los animales. En la tela, *L'Adoration des Mages* nos tocó ver a un pobre asno, que tiene todo el aspecto de un petimetre. Esto es ya demasiado. Es un insulto al inocente burrito. La Virgen aseméjase a una peripatética. A la mediocridad le faltó siempre el sentido justo de la medida. Todo lo acicala, y vive en el reino plácido del *poncif*. Acicalaría hasta un pedrusco. Lo mismo le ocurre a Foujita, quien, con su exotismo supo engolosinar a los *snoobs*. Pero, aquella memoria de la mano, le coloca por encima del rango de los habilidosos, y en cierto modo justifica su nombradía.

## ► Documentos dactiloscritos

### Artistas uruguayos<sup>1</sup>

Hace varias semanas –o muchas semanas– que en la vecina Montevideo se clausuraba el Cuarto Salón de Primavera. Las cuatro artes, en el solar uruguayo, tienen fervientes adeptos e iluminados cultores. Esta afirmación, no obstante su rotundo acento, carece, por cierto, de toda novedad. El continuo intercambio logra el milagro que no nos ignoremos mutuamente en la medida de los otros países, Brasil, Chile, Perú, los cuales, si estuvieran situados en los antípodas, no estarían tan distantes subjetivamente, ni nos serían tan desconocidos. Asimismo, los uruguayos están más minuciosamente informados de nuestra producción intelectual y artística, que nosotros lo estamos de la de ellos.

Si destacamos, entre las otras manifestaciones, las artes plásticas de la otra orilla, comprobaremos que aquí se podrá conocer el último figurín plástico de París –lo que también es improbable– pero de los pintores y escultores que estudian, trabajan y obtienen la aquiescencia de los mejores espíritus de allá, los ignoramos en absoluto.

Sin embargo, aunque reducido el campo de experimentación de esas artes –escultura, pintura y artes aplicadas– estamos en grado de asegurar que la orientación artística es mucho más cercana a la nuestra. Los pocos valores que surgen son más depurados y de una presencia juvenil, como no los encontraremos entre nosotros, aún encendiendo la ilusoria y legendaria linterna de Diógenes. No nos referimos a los ya consagrados por el consenso público, como ser Blanes Viale, Bazarro y otros artistas colocados en parecidas posiciones.

Este fenómeno, encarnado en los mejores y más ricos temperamentos de la nueva generación, se ha producido por la calidad de la enseñanza que se le imparte a esa juventud. El academismo caduco y anémico ha sido reducido a su íntima expresión, suplantado por profesores jóvenes de edad e ideas, quienes renovaron completamente los métodos, estando al día en la parte pedagógica de las artes plásticas.

Si el desarrollo que estas actividades artísticas adquirieron en nuestro ambiente, no ha llegado al mismo nivel, se suple la calidad por la cantidad. Los artistas –mujeres y hombres– que visitaron el Salón de Primavera del año pasado, demostraron conocimiento y una sensibilidad tan cultivada que no pudieron ocultar su decepción ante tantos esfuerzos marrados. En fin, nos convencieron que se hallaban mejor preparados para afrontar obras de importancia, en un grado más elevado que la monotonía de muchachos recién egresados de la academia de esta metrópoli.

El catálogo de dicha muestra, que nos envía un amigo establecido en Montevideo, con acotaciones marginales, se inaugura con una sección retrospectiva del pintor Humberto Causa (1890-1924). Hagamos, pues, a simple título de información, una ligera reseña, con beneficio de inventario para quienes disientan con ella.

Se nos dice de Causa, que el conjunto de sus telas nos lo exhibe como un artista y un pintor latente en sus mejores composiciones, y que quizás de haber llegado a la madurez de su talento, hubiese dado mucho de sí.

<sup>1</sup> "ARTISTAS URUGUAYOS", dactiloscrito original, cinta negra, sin datar [1925], correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso; 3 páginas, 356 x 232 mm. Este texto fue publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 208, lunes 18 de enero de 1926, p. 4-5.

La otra parte pictórica, comprende 77 lienzos. Siguiendo el orden alfabético, está Carmelo Arzardun. Posee un dibujo que describe con cierto vigor las cosas, resultando agrio de color, y un sí es no es vulgar en la manera de disponer los elementos que compondrán el cuadro. –Romeo Baletti es dueño de una sensibilidad afinada en la elección y realización de sus gamas tonales; Rafael Barradas, intencionado y expresivo dibujante en los comienzos de su juventud, sus tres figuras *Hombre, Moza y Niño* cobran extraordinario valor por el espíritu que se les insufló. Gilberti Bellini es una buena promesa de un gran pintor; Ariosto Brem también, en el conjunto de sus varios lienzos, revela dotes no comunes, por cierto; Domingo Bazurro presenta dos paisajes que a la par de una gran probidad espiritual denotan que el artista se halla en plena posesión de sus más nobles facultades. José Costiglioni tiene una *Naturaleza muerta* que nos lleva al conven [se interrumpe el dactiloscrito]

### Luis Falcini<sup>2</sup>

La primera y tímida incursión que hiciera el balbuciente arte nativo por las provincias argentinas fue a principios de 1914, fijándose como etapa inicial –y última– Rosario de Santa Fe. Era una muestra no muy cuantiosa que había reunido una decena de pintores y dos o tres escultores. El número de las obras ascendería a una cuarentena. Luis Falcini graciosamente se avino a enviar dos cabezas y un torso acurrucado de mujer. Aunque lejano el recuerdo, se precisa clarísimo en nuestra mente. Lo que ya no recordamos bien, es si ese desnudo respondía al título de *Cariátide*.

Recién llegado de Europa, el autor, se había costeadado desde la metrópoli para presenciar, saboreando, la detonante curiosidad de esta juvenil y desmelenada exposición que se inauguraría, en son de irreverente carcajada, frente al bostezo inacabable y gris de ese ambiente provinciano. Existían fuertes motivos para que, gratuitamente, se la considerase de tan peregrino modo. Los más adinerados de esta comercial villa, estaban entretenidos aún en ordenar oleografías baratas con opulentos y costosos marcos. Constituía pues una audacia imperdonable, exponer cuadros de artistas argentinos, que, ni el aliciente de la firma famosa y conocida, poseían. Nadie compró y un silencio glacial hubo de gravitar sobre esa humilde intenciona. Mas fue allí donde pudimos conocer al hombre y a la obra. La identificación armoniosa entre uno y otra, nos impresionó profundamente. Apurados, en plática amistosa, a externar nuestra opinión, nos pronunciamos singularmente acerca de una cabeza de mujer, que nos había atraído con más intensidad. Era una testa armoniosa de facciones graves, en una total gestación de ensimismamiento y de absoluta ausencia, como si, abstraída, escuchase una íntima melodía. ¿Por qué esa efigie de macerados rasgos, nos pareció la plena y desbordante imagen de la fecundidad?

Nunca, ni hasta ahora, pudimos explicarnos esta aguda sensación, tan hondamente percibida, de la madre, que auscultándose, se abstrae en contemplación inefable, al oír crecer en sí misma el germen de una futura vida.

<sup>2</sup> "Luis Falcini". Texto firmado "At", datado "Buenos Aires Enero 1926" dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz negro y tinta negra, trabajo de edición de Carlos Giambiagi; papel blanco, liso; 13 páginas, numeradas, 278 x 215 mm, p. 3: 190 x 210 mm. Recogido con variantes en *Críticas de arte argentino*, p. 206-215.

¿Fue una alucinación, encendida en la llamarada de la juventud y del entusiasmo, lo que nos hizo extraer un significado, que ni el título –Cabeza–, ni ese jugoso trozo de escultura hubo de sugerirnos?

¿Cuál causa tuvo esa presciencia y esa adivinación sutilísima, que luego había de confirmarse a lo largo de las obras posteriores del autor de *Flamma extincta*?

Permitásenos enunciar una especie de parábola, espejo cóncavo que refleja nuestro sentir. En el umbral de la adolescencia, por inexorables necesidades del vivir cotidiano, nos hallábamos obligados a encerrarnos en un hosco taller, durante muchas horas. En una efervescente y bullidora mañana de primavera, inclinados fatigosamente sobre el monstruo inane de la máquina que debíamos vigilar, alzábamos los ojos, de cuando en cuando, hacia unos oscuros y polvorientos tablonés, que oficiando de pared medianera, nos separaban de una huerta vecina... Es que por un boquete, entreabierto en las tablas, se había metido a curiosear una rama de higuera, tiernamente verdecida que se reía, se reía por el goce inefable de ser besada por la luz.

Agitados por un misterioso hervor interno, subconscientemente acudíamos al palpitante verde de esa fronda, para que apagase la nostálgica sed de libertad y de infinito, con el vislumbre fugaz de esa vedada primavera a nuestros jóvenes impulsos.

¿Fue también, aquella vez, un especial estado de ánimo, que, transfigurándonos, nos conmoviera ante la larga y centelleante sonrisa, que estremecía en vibración interminable, a esa rama dulce y suavemente hojecida?

*Hay un instante cenital en toda creación humana; y, es en este segundo brevísimo cuando el alma de la criatura terrenal, comulga con el alma de la naturaleza y de las cosas, en las cuales siempre hay abierta una ventana para asomarnos al infinito. De esta acendrada comunión, nace la epifánica y escondida esencia del arte. Es el genésico soplo del primer creador que animó la arcilla inanimada. Es el eterno mito de la creación, que otorga vida perenne a la materia inerte.*

¿Sería extremar la nota, afirmando que las realizaciones plásticas de Falcini, logran retener, en su plenitud, la luz interior de estos radiosos estados ortales del espíritu? Del formalismo técnico, de entre la turbiedad de la visión objetiva, pugnan estos momentos cenitales para iluminarla, vivificarla con los estados de alma, que vivió intensamente el artista. Hasta ahora, no hubo casi obra suya que no nos ofrendara algún interés, aun en aquellas, las menos claras de ejecución. ¿De dónde dimana ello? Creemos acertar, sugiriendo que todas, absolutamente todas, las engendró un principio genésico poderoso, diferenciándolas de las otras, meros ensayos de facultades manuales. Esta causa causarum, este por qué, que cuanto más hunde sus raíces en la realidad subconsciente mayor hálito vital le infundirá a la obra de arte, es lo que, entre el número de escultores y pintores, distingue el aprendiz de creador, del que no le es.

Importaba señalar esta cualidad básica –consustancial en todos los grandes artistas– como una de las primeras de tener en cuenta, para una exégesis ulterior.

Hoy más que nunca, cuando la fábula misteriosa de la inspiración ha sido forzosamente desacreditada, y se acomete en tozuda empresa un arte voluntario y batido en frío, era imprescindible corporeizar de alguna manera lo que ya fuera anotado por el solitario de Ginebra –Amiel– el de la feracísima abulia, al advertirnos: “Cada botón no florece más que una vez

y cada flor no tiene más que un minuto de perfecta belleza. Así, en el jardín del alma, cada sentimiento, tiene su minuto floral, esto es, sumamente único de gracia esplendente y de radiante majestad. El astro no pasa más que una vez por el meridiano sobre nuestras cabezas y no brilla en él más que un instante; así, en el cielo de la inteligencia, no hay, si puedo decirlo, para cada pensamiento, más que un instante cenital, en que fulgura con todo brillo y soberana grandeza. Artista, poeta, pensador, apodérate de tus ideas y sentimientos en ese punto preciso y fugitivo, para fijarlo o eternizarlo porque es punto supremo. Antes de ese instante, no tienes más que confusos esbozos o oscuros presentimientos; después de él, no tendrás más que reminiscencias debilitadas o arrepentimientos impotentes."

Pero no basta, por cierto, nacer con una diminuta veta de aprendiz de creador, o de poeta, que es lo mismo. Siendo ello, lo primordial para la solución feliz del problema del arte, es solo un oscuro comienzo. Es un germen que según los cuidados, le prodigue el azar o una tutoría vigilante, llegará a la madurez de su crecimiento y podrá ser fecundo y vigoroso. Falcini, poseyendo ese don temperamental –por así decirlo– al no haberse educado por el chispazo de una intuición recóndita, como lo hizo; al no haber irradiado, ese débil poder germinante, con la avidez de una curiosidad siempre pronta en apresar nociones, conocimientos, donde los hallara, hubiese sido condenado a un perpetuo balbuceo, a pesar de su inmejorable predisposición. No es único el ejemplo de estos tartamudos, generosamente dotados entre nuestros artistas... A los treinta años, se entrampan en la impotencia de un anquilosado amaneramiento, y es en este tenor como siguen.

Es natural, que quien lleve en sí, ese fondo anímico en fáfara, tendrá una brújula, una fuerza de orientación que rija sus destinos. Bien o mal, incólume o maltrecho, zigzagueante o en línea recta, logrará algún día, lo que tomó como punto de mira ideal. Bien dice Leonardo, si una fuerza existe, siempre se manifestará de un modo o de otro. Y ese impulso, esa oleada de misterio y de inconsciencia, que condujera los pasos de un niño, exentos de aptitudes precoces, hacia el estudio de un tallista, bien pudo ser una fuerza en ciernes y en potencia. Sin incurrir en novelarías de poca monta, cabe afirmar que, si Falcini arribó paso a paso a la posesión de los medios actuales para extremarse plásticamente y que le han mantenido en constante evolución, se lo debe exclusivamente a su gran voluntad de autodidacta: entelequia subjetiva y metafísica, que tiene la dolorosa obligación de nutrirse de su propia sangre. Apenas si frecuentó una academia, apenas si tuvo maestros, en la acepción cordial del término. Es que con pocas variantes, es la historia de nuestros mejores artistas, empezando por Malharro. No exhumamos estos detalles para que nuestro crucificado en estas páginas, cobre mérito alguno, y sí por el prurito de irnos codeando incesantemente con la realidad.

Lo mejor será, que lo examinemos en el instante presente, en el preciso punto que está por arrojar de sí, las mejores preseas de su talento plástico. Ello, no obstante que ya, hace mucho tiempo que presentara, al correr de los años, obras significativas y de innegable valer. En toda vida de hombre –máxime el del artista– invariablemente hay una época de más tupida e intensa floración que otras, ya sea en la juventud, madurez o postrimerías. En cambio, para Falcini, es la que se inicia –en esa segunda juventud reflexiva y por ende de más potencialidad– la que se halla en plena eclosión. Llega justamente al umbral, de lo que será –después de algunos años– la mitad de su carrera artística con la firme conciencia de saber lo que quiere, lo que se propone y cómo lo deberá realizar, dentro de un equilibrio técnico.

Fundamentalmente nada cambió su primitiva visión –o sea lo que es su atmósfera interna que colora todo espectáculo de vida– desde el retrato de la M. Laborde; desde la sólida cabeza del *Adolescente*, fijado en una actitud primaveral de asombro, característica virtual de esa edad; ni desde la máscara conmovedora *Dolor*, que se conserva en el Museo Nacional de B. A. Solo fue enriqueciéndola, a medida que se arraigaban más hondamente sus conceptos primarios; adhiriéndole partícula por partícula de lo aprendido cada día, al educar y enseñar a sus alumnos; alimentándola con su fantasía, ávida mariposa, vendimiadora del polen de todas las formas vividas de la naturaleza; y con sus observaciones y sus experiencias con la materia, manipulada a diario a fin de que con su arte, pudiese obtener efectos más profundos y complejos, en un sentido de universalidad que interesara a todos los hombres por igual.

Es con esa larga preparación, con esta cuantiosa y variada reserva de conocimientos y de estudios preliminares, que resuelve encarar la composición monumental –no de tamaño, como cualquier lego podría creer– sino en la faz del carácter y de la organización arquitectónica. Ya la fuga de los volúmenes y de los planos, que concentran y serenan el movimiento, empieza a preocuparle. Surge entonces de sus manos, *Flamma extincta*, que es una bella concreción de esta continua búsqueda; de estos callados y codiciosos ensayos y de las cariciosas meditaciones, intentando aprehender el ensueño inasible de la imaginación para transfundirlo a la realidad superior del arte, en un instante de vibrante dinamismo. Por eso, esta composición abre un período inicial, de una nueva actividad. Escúchese ahora.

Cuando un artista, escultor o pintor, desenvuelve su concepto temático, valiéndose de la eurtmia de las grandes proporciones; y dentro de ellas, expresa una gesticulación anímica, de la calidad que se quiera; y luego, por el poderoso soplo de una pasión táctil, funde esos elementos en una obra orgánica, podrán existir ligeras discrepancias de criterio; mas deberá reconocerse que el artista, el escultor o pintor, logró cumplidamente lo que se propuso, agotando el tema. Es decir, dándole todo el desarrollo de que era susceptible. No es un feto, no es una labor fragmentaria, algo que sentimos inconcluso por haberse frustrado a mitad camino. Y no se piense que escasean casos semejantes. Abundan, más de lo que se quisiera. Esto lo decimos, por la parte formal y exotérica, la más discutida por todo el mundo.

Y bien, esta imagen votiva, corresponde intensamente al íntimo ensueño que, el artista quiso reencarnar en la materia plástica: un dolor materno de sublimar acento: un dolor y un amor, que se devoran a sí mismos, en un supremo altruismo. Este aspecto esencial del sentimiento maternal, este aspecto único de resignación mística, fue interpretado con un lenguaje plástico, de admirable ritmo, que gravemente cadencia esta escultura como un acompañamiento invisible a este sufrir callado y escondido, que se retiene, para llorar por dentro. Emoción contenida y armonía contenida; he ahí, el triunfo que significa esta composición escultórica. Es la unidad del sujeto y del objeto, en la obra concebida orgánicamente. Es lo patético, dentro de la serenidad, que se enlaza a la antigua gracia helénica, más por el espíritu que por la forma. Quien la haya visto colocada, aplicada en el lugar, y la pudo contemplar en todos sus perfiles, confesará, que envuelta en el ambiente verdagueante de la naturaleza, cobra una serenidad extrahumana, esta madre, que está a punto de conmovirse, con un leve ademán de sorpresa, de doloroso asombro, al ver extinta la llama de ese gran amor. Conceptivamente, sensaciones elusivas que huyen; técnicamente, movimiento de planos y volúmenes elusivos, enlazados en constante fuga.



Expresamente quisimos detenernos largo rato alrededor de esta obra, por considerarla, entre sus primigenias la que virtualmente contiene ese grado de madurez espiritual, iniciadora de un ciclo ascendente, con sus indudables y menudos defectos y sus buenas cualidades. Toda su labor anterior parece ser una dilatada preparación para llegar a esta medida máxima, por ahora. Los cuatro envíos del año pasado al Salón de Primavera, exhiben esta misma orientación de serenidad reflexiva, por lo menos en lo que atañe a la *Jugadora de tennis* y el *Retrato de la escultora Manila Risso. La madre* y el *Retrato del pintor Bazurro* son ambos de una época relativamente alejada.

Dirijamos la atención solo hacia la *Jugadora de tennis*. Fue un bello gesto de trabajador, el de vencer en este ensayo, logrando apresar en su carrera el segundo culminante de un deporte para plasmarlo en el barro: zona pindárica ésta, aún inexplorada en nuestro medio artístico, a excepción de *Los boxeadores* de Iurtia.

En pleno crecimiento una de las cualidades cardinales a todo artista –especialmente en un escultor– que es la facultad de componer y de abarcar en totalidad la composición y tratarla por grandes masas arquitectónicas, Falcini pudo ponerla a prueba, en esta singular ocasión, y constatar todo lo que daba de sí.

Demos algunos *hints* –como diría un inglés– o sea unos asomos de lo que es el anhelo de componer. Ingres ante la mezquindad de visión de algunos de sus contemporáneos, se preguntaba: "*Pourquoi ne fait du grand caractère? Parce qu'au lieu d'une grande forme on ne fait trois petites.*" Reside ahí, lo esencial, o por lo menos una parte principalísima de lo que se puede comprender por la búsqueda de la belleza plástica. Medítese que los cubistas y escuelas adyacentes han puesto en boga a Ingres, tildándose a ellas mismas de constructoras, y se verán las cercanas concomitancias que tiene con el anhelo de componer. En jerga de oficio, y entre los mejores informados, se llama *ver grande* por abarcar conjuntos, concebir la configuración toda de un cuerpo, de un objeto cualquiera, y realizarlo por grandes síntesis en vista de un carácter general.

De este modo nos encontramos con una escultura que, encarada en este espíritu, aun teniendo el tamaño reducido de unos treinta centímetros, nos dará la impresión monumental de las grandes obras. Mientras que otra, huérfana de esta concepción magnificadora, midiendo un par de metros, nos parecerá algo desabrido, apocado que reducido al procedimiento fotográfico aparecerá como *bibelot* barato, adornos de chimeneas. Se la compuso, sin tener presente un carácter, no se profundizó el sujeto para extraerle una significación cualquiera que lo individualizase, y por ende nunca se pudo imponerle un movimiento rítmico concordante en una total armonía. ¿Qué es un trozo escultórico, estatua, grupo, busto y etc.; si no se organiza en carácter y la rige un ritmo general?

En la *Jugadora de tennis*, son estas sus virtudes animadoras. Su modelado a grandes planos plásticos –que dan las grandes líneas que caracterizan el tema– le otorga una estructura arquitectural. Ya esquemáticamente es un organismo apto para las funciones de la vida. Como asunto deportivo, más que en otro, era un problema de fuerzas semovientes que se debían concentrar, resolviéndolo por la multiplicidad armónica de los perfiles. Por eso, los planos han sido distribuidos para huir hacia un ritmo indefinido. Está, entonces allí, despedida la velocidad del movimiento, en la suma máxima del dinamismo contenido en potencia, que ha de sorprender el instante peculiarísimo de ese juego, resumido

en la tensión nerviosa del acecho y en el intenso esfuerzo de atención que contraerá toda la figura.

Imbuirnos con esta ansiosa expectativa sin desmandarse; provocar la evocación de un momento fugacísimo, con la máxima estabilidad del bloque, son ejemplos que solo se hallan en la estatuaria egipcia. Todo ello supone, que se pudo superar airoosamente las más arduas dificultades, con que se debía tropezar para dar con la armoniosa ecuación de semejante tema. Basta ello, para que desaparezcan o se olviden las posibles imperfecciones en sus varios detalles que teniéndolas, hubo de achacársele a este monumento de una gravedad serenamente alegre. Si; se le reprochaba de no labrar las formas con un modelado más ceñido y hasta analítico, y de no lograr lo pulido y la estilización de pormenor de cierta estatuaria griega. Se hace caso omiso y se deja de lado, que donde se detuvo su única preocupación fue en adoptar un modelado que acordase a la idea general a desenvolver: fenómeno en el cual, si pudo incurrir por la explicable atracción que ejercía en él el deseo de expresar paralelamente su idea, halla suficiente justificación en estas palabras de Ingres, quien decía: "*pour arriver a la belle forme, il faut modeler rond et sans détail intérieur, car la belle forme ce sont des plans droits avec des rondeurs.*"

Jamás creeremos que Falcini, alcanzó lo que aconseja el maestro, porque no existió la conciencia para realizar esa *bella forma*, ni tampoco se lo propuso expresamente. Pero explica, que ese *modelado sin detalles interiores*, era el único y el más adecuado para conseguir unidad armónica entre la concepción y la ejecución.

Otros de los posibles *peros...* es este: se hubiese querido que esta *tennis-woman* se les ofreciera en una actitud pimpante y gimnica, en un salto clownesco para que condijese con el burdo aspecto, poseído por la generalidad, respecto a este deporte. No se quiso, empero, ver en esta atmósfera de lúcida gravedad que baña en toda su plenitud a esta estatua, un motivo para su ennoblecimiento, optando por una vestidura lo más neutra posible a fin de atenuar el embate del tiempo y el cambio de figurines.

Tal vez a lo desusado y a lo inesperado de la presentación exterior –paños, pose etc.– se debió estos aires de indiferencia, y de desentendimiento que la circundaron en un casi silencio absoluto. Lo natural, lo sincero de cualquier clase que sea, siembra el desconcierto en quienes vivieron amohosados por la continua gota de la rutina.

Ya llegará el día, que muchos volverán sobre sus pasos... Lástima, que los creadores de un determinado módulo de arte, tengan razón a tan largo plazo...

Con espanto contemplamos, los kilómetros andados, sin haber dicho poco o nada de lo que más importaba expresar sobre tan extensa jornada de labor, como son los doce o quince años de la recia brega llevada a cuesta por Falcini, estudiando, viajando; exponiendo anualmente en casi todos los certámenes nacionales y en algunos extranjeros, sin nunca perder contacto con la cotidiana y a veces desalentadora realidad; sin un desmayo, sin una claudicación inferida a su independencia espiritual, que ello constituye su mayor timbre de hombría, entre la barahúnda de la endeblez de voluntades.

¿Cómo pues a esta distancia, dedicar, a lo más sobresaliente de su producción, un examen, relacionado con su intrínseco valor? Antes que hablar ligeramente de todo ese bloque de obras, preferimos dar una simple reseña de los períodos de sus jornadas artísticas, que,

sintetizando su franca plenitud, rebasaban naturalmente por los cauces de otro período que se iniciaría, después de algún tiempo.

No poseemos la cronología exacta de todos sus trabajos ni su nomenclatura, pero procuraremos dar una la más aproximada.

Primera etapa: adolescencia y aprendizaje[:] 1910. Envío de *Triste herencia* (desnudo de adolescente), a optar una beca por concurso, consiguiéndola; por el mismo tiempo, es invitado a exponer en el Pabellón Argentino, en el Centenario de Chile, mandando *Ensueño*, un estudio de desnudo de mujer. Llega a Europa; breve permanencia en Londres; visitas de Museos; etc., dirigiéndose a París, en cuya capital residirá por algunos años.

El impresionismo en el apogeo de su vigencia, Falcini busca instintivamente el color y la atmósfera en la escultura, quién sabe si por la influencia de Medardo Rosso que por entonces flotaba en el ambiente parisense. Un viaje a Italia, conduce sus pasos a Roma, donde conocerá la obra de Mestrovich y bastarán unas palabras de él para que le descubra inesperados horizontes. Llega a Florencia, permanece en ella catorce meses durante los cuales, abordará el estudio de los volúmenes y de su composición constructiva. Realiza un periplo admirativo ante los fresquistas primitivos, Miguel Ángel, Donatello y etc. Retorna a París, y con la influencia de Florencia, ya mejor preparado para comprender los grandes valores contemporáneos, entre ellos, a Rodin, a quien considerará como de uno de los más intensos animadores modernos, se pone al trabajo con nuevos propósitos. Los resultados obtenidos, de este período de claras realizaciones, le inducen a enviar una cabeza *Adolescente* en 1914 a la "Société des Beaux-Arts", y una *Faunesa danzante* en la "Société des Artistes Français", siendo notado elogiosamente por algunos críticos.

Estamos en la segunda etapa, que comprende el retrato de *Mme. Laborde*, uno de los pasos en firme por el camino que debía seguir siempre; la citada *Cabeza* de mujer que tildáramos de *Fecundidad* expuesta en el Rosario; el *Adolescente*, una *Nouvelle Euménide* que se halla en una colección privada, y el *Dolor* que se conserva en el Museo Nacional, que es la culminación de esta época –obra que tácitamente hace presentir *Flamma extincta*.

Y llegamos a esta segunda juventud, en su madurez, la más floreciente, la más promisoría, que se inició hace dos años con *Flamma extincta* y con la *Jugadora de tennis* y se prolongará indefinidamente hasta que trepe otro escalón en el saber y una más profunda y estrecha armonía entre la idea y la forma. *Racimos* ya es un comienzo...

Constatamos así, una evolución sucesiva en continua ascensión, describiendo una parábola tan natural, como si rodara guiada por una órbita. Entre toda esta producción se escalonan varios retratos, siendo el primero, uno de los más plásticamente jugosos, el ya citado de *Mme. Laborde*. Hay algo de esfígeo, en la calma impenetrable y enigmática de esa fisonomía de joven mujer; una especie de decoración de un misterio, en la tenaz pugna de permanecer inmutable. Impresiona aún más por esa tranquilidad maciza de la materia. Viene luego, la máscara de Bazarro, de fosco colorido, de acento grave. La maceración de este rostro está impregnada de luz, de luz interior; es la tantalesca tragedia de pensar que traza iluminados surcos profundos. Es este uno de lo mejor logrados estados de ánimo que posee Falcini, traducido por un generoso juego plástico. Se halla todavía la cabeza de *Mme. Jacquelin* o la mujer que canta, *La madre*, una de las facies más punzantes del dolor universal. No sabemos qué subterráneas correspondencias existen entre esta galería de plasmaciones

ánimicas y ciertos estados de tensión colectiva. No sucede como con otros escultores que en un tipo, nos dan la certera filiación de su fauna. Pareciera que en una fisonomía, Falcini personificara un determinado momento social, tal la conmovedora escultura *Dolor*, concebida en los tiempos borrascosos de la guerra. Tal también *Bazurro*, quien nos da la misma sensación, que se identifica con un dolor que sentimos no es común a todos.

Declaremos que Falcini caracteriza el verdadero estudiante libre –lo que sigue siendo ahora– que nunca se avino al tutelaje de un maestrazgo fijo, y en cambio, buscó y tuvo maestros en todas partes, brindados por el azar o por su elección, desde la enseñanza por la torrencial vida de la calle –suprema aleccionadora de hombres– hasta los más ilustres como Medardo Rosso, Giacometti, quienes ejercían espontáneas docencias con cordialidad de camaradas.

Por eso, no se puede desprender de su arte, una influencia demasiado directa y visible, a pesar de la ferviente admiración experimentada tanto hacia Rodín, como Mestrovich o Medardo Rosso, así como también pudieron atraerle, con cierta vehemencia, las manifestaciones modernas de Bourdelle, Maillol, Minne, Despiau y etc.

En el fondo por fisiología sigue siendo un realista inveterado –entendámonos, no un naturalista inanimado, sino un transfigurador de lo objetivo, por esa pasión táctil, casi carnal diríamos para ser más gráficos. Atemperado por la vastedad de su cultura que va hasta la raíz de su sentimiento, hace que esa pasión se resuma en los círculos concéntricos de la serenidad del arte. Hay almas que cuanto más tempestuosas son en su fondo, más serenas lo serán en su superficie.

Sí: para explicar este contraste se dice que hay dos grandes estilos en arte: uno en que el alma del artista envuelve el alma de las cosas; el otro, en que el alma de las cosas envuelve el alma del artista. Estas antítesis, caras a los intelectos simplistas, definen *grosso modo* algo sutil, de infinitas gradaciones que no se pueden separar, so pena de caer en error grosero.

¿En qué porción un subjetivo es realista, y un realista puede subjetivizar? En el caso de Falcini, su *penchant*, su más intensa inclinación, es hacia un noble realismo; pero ¿hasta dónde y a qué tonalidad subirá el elemento objetivo y subjetivo? ¿Él que, al modelar un torso, un rostro, se enciende en su facundia, en su verba fogosa, y realística, mientras que al tocar los paños, compone estilizando? ¿En cuál faz es más personal, más directamente sincero? ¿Cuándo el sentimiento prima, o cuándo la inteligencia dirige y razona?

Es una dualidad inevitable, que muy pocos temperamentos están libres de ella. Cuanto más la fusión se equilibre y armonice, mejores frutos dará.

A eso ha de llegar Luis Falcini, quien recién empieza a arrojar de sí las mejores pre-seas de su talento, lo que hace prever tiene largas jornadas para andar hacia la ansiada perfectibilidad.

Hay otro aspecto tanto o más atrayente que el del artista, y es el de didacta, del renovador pedagógico de la enseñanza plástica en el Uruguay. Se ha hecho tan largo este trabajo, que creemos razonable dejarlo para otra oportunidad, si esta aparece algún día.

At.

Buenos Aires, enero de 1926.

### **Sobre la conferencia “Origen y evolución de la pintura contemporánea” de Alberto Prebisch<sup>3</sup>**

En las contadas ocasiones que en Buenos Aires se celebra un caso insólito de arte y más aún cuando figuran artistas argentinos –Emilio Pettoruti, José Fioravanti y etc.– los críticos de los grandes y pequeños diarios nos ofrecen a su vez otro espectáculo divertidísimo.

Tratando el tema de la evolución del Arte Contemporáneo el arquitecto Alberto Prebisch disertó en el salón de la S. A. A. del Arte, con notable claridad discursiva. El resumen de esta conferencia no apareció en ningún diario de la metrópoli, como era justo esperarse. El público que asistió a la disertación del señor Prebisch fue reducido y elegante, casi todos elegantes en el vestir quizás, no en el espíritu. Hasta creímos notar que las palabras del conferencista resbalaron por las cabezas de la concurrencia como un chorro de agua sobre las alas de un cisne. Una ligera sacudida y adiós delacroixismo, ingrismo, cezannismo y cubismo.

¿Podremos nosotros discurrir por nuestra propia cuenta, sin textos a mano, armados de la más exigua erudición con el fin de señalar someramente las mayores influencias que han ejercido y ejercen su dominio sobre el vasto vivero de artistas que establecieron su vivac en París? Puesto que es desde esa meca del arte que se expanden todas las modas y módulos, como empiezan a decir nuestros *chers confrères*. Remontemos solamente a la época de los encarnizados combates entre Delacroix e Ingres. Los maestros incomparables del color y del dibujo se disputaban la supremacía en los dominios del arte de aquel entonces. Delacroix, le imprime a su pintura un ritmo completamente dinámico, exaltado por el tono lírico –o románico– de su melodía de color en un amplio alarde decorativo; su libertad, aparente, su fogue de colorista es combatida como una herejía por las academias, capitaneadas por los seguidores de David y de Ingres, quienes intentaban resucitar “las leyes irrefragables del Renacimiento, no pudiendo prolongarlas más allá que del academismo oficial.” Delacroix, por sus descubrimientos, se prolongó con los impresionistas, quienes se hicieron casi una teoría científica del color. Cegados algunos por el espectáculo cambiante de la luz, se aplicaron a retratarla en sus aspectos más fugaces, descuidando de paso, las leyes de composición, de la estructura del cuadro. Mientras tanto Ingres quedaba soterrado durante un largo lapso de tiempo. Es interesante constatar como todos los reproches que Baudelaire le dirigió a Ingres, fueron la causa de que se le exhumara posteriormente.

He ahí, lo que escribía el poeta de *Las flores del mal* a propósito de la exposición universal de 1885:

“¿Cuál es la cualidad del dibujo de M. Ingres? ¿Es de una calidad superior? ¿Es absolutamente inteligente? Se comprenderá por quienes compararon la manera de dibujar de los principales maestros, si digo que el dibujo de M. Ingres es el dibujo de un hombre aferrado a un sistema. Cree, que la naturaleza deberá ser corregida, enmendada”... “se había dicho hasta ahora que la naturaleza debería ser interpretada, traducida en su total conjunto y con toda su lógica; pero en las obras del maestro en cuestión, hay a menudo dolo, astucia y vio-

<sup>3</sup> [Sobre conferencia “Origen y evolución de la pintura contemporánea” de Alberto Prebisch, seguido de nota sobre la exposición del Grupo de París en Amigos del Arte]; texto sin datar [agosto de 1928], dactiloscrito original, cinta negra, correcciones en lápiz de At. y trabajo de edición de Carlo Giambiagi; papel obra, liso; 6 páginas, numeradas, p. 1, 2, 4 y 5, 355 x 230 mm, p. 3: 180 x 230 mm, p. 6: 305 x 230 mm. Nota de Giambiagi: en lápiz negro, “Sobre el ‘Grupo de París’. Butler, Badi, Basaldúa, Spilimbergo...”

lencia..." y etc. Siguen los reproches más acerbos aún, no obstante reconocer Baudelaire la innegable valía de Ingres con estas palabras. "M. Ingres, puede ser considerado como un hombre dotado de las más altas cualidades, un *amateur* elocuente de la belleza, pero desprovisto de ese temperamento enérgico, que hace la fatalidad del genio."

Contemporáneo del impresionismo, Cézanne, es quien lleva a cabo una innovación de tan vastos alcances que hasta ahora no se han podido medir, ciclo abierto a todas las posibilidades y de proyecciones ilimitadas. Muñido por las conquistas del impresionismo, anhela realizar el arte durable de los museos, pero apoyado en la realidad, yendo a su íntima esencia. Modelar, modular el color sobre la forma viva es su angustia, su más gran congoja y su incesante lucha de santo de la pintura. Problema nuevo, sumamente intrincado, casi insuperable, que jamás se les presentó a los antiguos. A la fuerza es barroco y clásico a la vez, pero casi siempre de la hondura de un primitivo. Y hubimos de sonreírnos al leer una crónica en una revista francesa acerca de una exposición de retratos celebrada en París *De Ingres a Picasso* cuando el crítico elogiaba un retrato de Corot a expensa de uno de Cézanne. Son y fueron tan divergentes las búsquedas de los dos maestros que nos asiste alguna razón para sonreírnos. El maestro de Aix, se inmoló voluntaria o fatalmente para inaugurar un ancho horizonte al arte del devenir. Y así quedó casi como un *raté*. Y fue ese su grito que daría nacimiento a una tendencia nueva, llegado tan oportunamente en las delicuescencias del neopresionismo y del despuntar del tradicionalismo, cuando decía que en la naturaleza no veía más que "cilindros, conos y cubos" que para Cézanne resumía le esencia de la realidad. Esta fórmula fue recogida por Picasso, quien con Braque, y más tarde con Gleizes y Metzinger iniciaron la era cubista-realista, en los albores, y mucho más luego, abstracta en sus obras posteriores, hasta que un buen día, escuchaban la esencial enseñanza de Ingres que declaraba que todas las formas eran redondas. Y ahora el artista español, mundialmente famoso, alterna su labor cubista con su ingrismo. De esta manera neoclásica ha realizado dibujos y retratos al óleo que pueden ser cotejados favorablemente con aquel maestro o sea Ingres, quien si ha sido exhumado, fue por ese voluntarioso, empecinado estilo, que posee algo de renunciación heroica, que según Baudelaire "le mermaba el juego de las facultades espirituales".

¿Se nos permitirá decir que, siendo Picasso uno de los más grandes artistas, un formidable trabajador, es en su espontánea versatilidad donde existe más de un talón de Aquiles?

Hemos reducido esta exposición a un plan tan esquemático, olvidando voluntariamente los posimpresionistas –como Van Gogh o Gauguin, en sus primeros tiempos– el influjo indudable del arte arcaico y negro, que es necesaria una breve recapitulación. Deseamos demostrar cómo la fatalidad –y no capricho o *bluff* como creen algunos– es la que preside todo movimiento innovador tal como los movimientos geológicos. Empecemos con el romanticismo de Delacroix –reanunciado ya en los lienzos de Guerin y Girodet, discípulos de David– composición literaria, exaltada por la calidad lírica del color, que llevan absconditos los fermentos del impresionismo, al mismo tiempo que decae el astro frío del greco-romanismo o sectarismo de los discípulos de David, de elementos heroicos en el maestro, e Ingres, en todo su apogeo adorador del bello rafaelesco, de elementos ideales; y simultáneamente, inspirada en Claude Lorraine, florece la escuela paisajista –ignara– apegada al terruño, Corot, Dupré, Daubigny, Millet y otros; la realista, con el obrero Courbet, quien reanuda el arte popular de los *frères* Le Nain –quizás sin saberlo– que facilita aún más la revolución impresio-

nista, con Pissarro, un breve tiempo discípulo de Corot, Monet, Sisley, Renoir, Seurat y después Manet otros y Cézanne, que fue muy poco tiempo de esa escuela. Y el maestro de Aix quien debía ser, a pesar suyo, quien engendrara el inevitable movimiento cubista, que verdaderamente da nacimiento a una nueva y nebulosa conciencia plástica.

Todo lo que antecede, guisado y alterado a nuestro paladar, fue lo que dijo el arquitecto Prebisch, y que nosotros esquemáticamente en líneas demasiado generales, asumiendo desde luego la paternidad de la versión.

Expliquemos ahora, aunque sea muy brevemente, en qué consiste esta nueva conciencia plástica del cubismo. Posee dos significados, como naturalmente debía ser: la fórmula, la materia empleada, y el espíritu, un espíritu de más grandes proyecciones que la misma obra. El ensayo cubista, por lo pronto, pretendió crear un cuadro a dos dimensiones, negando la perspectiva clásica como un trivial y falso *trompe-l'oeil*, un organismo armónico, un objeto cualquiera regido por las leyes del juego de los volúmenes, aunados al ritmo del color, y huyendo de mimar la naturaleza. Una invención de la inteligencia, una creación, en que toda emotividad había de ser subordinada rígidamente. No solamente en este ensayo, desaparecía la anécdota, el asunto del cuadro, sino hasta la anécdota del sentimiento y de la sensibilidad. Nada de expresar una opinión con la obra, ni de narrarse a sí mismo, la porción autobiográfica, sino de crear un objeto en sí, gobernado por las leyes de la armonía plástica. Abstracción, cuando se podrá llegar a ella, jamás sentimiento. Siendo casi impersonal se elevaba al arte colectivo<sup>(1)</sup> –no popular– egipcio, el arte cristiano de las catacumbas, arte negro y etc. Si en el período polémico, el cubismo se inspiró en los *affiches*, luego fue serenándose, haciéndose aún más orgánico, aspirando al reposo, y al silencio, silencio que solo puede darlo o producirlo un gran espíritu. ¿Acaso entre el heroísmo greco-romano las tragedias de Racine y el heroísmo del cubismo no hay valores en este último más acendrados e íntimos? Este es el aporte del cubismo a nuestro ver –espiritual, quizás más que material– combatiendo el impudor, la esclavitud del artista que desnudando sus emociones en público, hace piroetas con ellas. Y en cuanto a la deshumanización del arte, pregonada por Ortega y Gasset, no es más que una frase literaria, sin alcances, ni sentido alguno, sino para los literatos. ¿Por qué el producto de la inteligencia ha de ser deshumanizado? Cómo, con ese mismo argumento, un motor, que según Gleizes no imita los músculos de los animales, y posee sus mismas energías o más también, podría ser un producto deshumanizado. Y otra cosa, el cubismo no ha muerto, como exclaman gozosos los *pompieri*, sino que está en sus comienzos y está saturado de infinitas posibilidades.

(1) El arte popular está compuesto por hechos y sentimientos intuitivos que llegan a una ingenuidad infantil, mientras que el arte colectivo responde a nociones más vastas del mundo, con cánones preestablecidos y cultos o rudimentariamente con el sentir religioso de toda una colectividad, de clan o de una tribu.

Los jóvenes pintores, Butler, Basaldúa, Badi, Berni y Spilimbergo, que expusieron sus obras en la S. A. del A. son pues los reflejos de las búsquedas y de las inquietudes de los diversos módulos del arte moderno, imperante en París, más que en otras ciudades de Europa. Estos tres artistas, los más formados, con sus envíos anuales al Salón oficial del Retiro, ejercieron una reacción saludable en nuestro ambiente artístico. Sus telas abogaban, por sí solas, por una pintura, en la que se observaba las leyes de la composición, el contraste armonioso de

los volúmenes, unido a la calidad severa del color. Se limitaron a realizar probablemente academias, en el buen sentido del vocablo, y era casi una lección de pintura para los pocos que pudieron comprenderla. Silenciosamente iban contra el color chirle y el realismo fotográfico de los neoimpresionistas, casi siempre visto a través de Fader y coetáneos. Lo mucho que hizo Malharro por el impresionismo, ellos –esos tres– hicieron lo poquito que pudieron a favor del arte moderno. Es su mérito innegable, y que nadie podría trastrocárselo so pena de cometer una flagrante injusticia.

Butler, que fue alabado superlativamente por nuestros críticos oficiales, posee grandes dotes de pintor. Colocado en un plano retórico, como sus otros compañeros, ha realizado una composición –*La siesta*– de tal indisoluble fuerza armónica, en el color y en el dibujo –quizá apostadamente no ahondado– que logró un ambiente de bucólica poesía con las dos figuras, echadas y el paisaje, que esta vez, estuvo por encima, del mero problema pictórico. Su color de museo, tan loado, tememos mucho que lo lleve a un *impasse*. Esto se nota con más gravedad en sus restantes telas. Pues el color en ellas es todavía un poco superficial, como el mismo dibujo; le falta espesor, por carecer de hondura. Se halla en el punto ambiguo de la decoración y del cuadro de caballete, o sea no alzó hasta lo decorativo, en que se aúna el estilo a cierta grandiosidad. Quizás será una modalidad de la cual jamás podrá despojarse enteramente. El color, que es la adjetivación de nuestro ambiente temperamental, debería extraérselo de la realidad viva de nosotros mismos. Y esto, es lo que se siente un tanto en las piezas inferiores del señor Butler. Todavía es un estudiante –no maestro– que no ha llegado a la plenitud de sí mismo y si con el matiz personal que le es propio –encanto, frescura– llega a cultivarlo a fondo, realizará obras de gran calidad, superiores a las buenas de ahora. El camino plástico que ha elegido no podría ser mejor, sobre todo por la honestidad, seriedad de fines. En la severidad que empleamos con este artista, se halla nuestro más grande elogio.

En Basaldúa se libra, con toda evidencia, una confusa lucha entre su realismo y su fantasía. Su inquietud es más interior que exterior. Aún no se ha decidido francamente ni por uno ni por otro. Si en unos de sus cuadros de flores acierta plenamente en los tonos y el dibujo, no acaece así con el estudio del desnudo, y con algunos de sus retratos. *El beso*, tan mofado y acrimoniosamente criticado, es la composición, donde alcanza una grandeza de bloqueo, tanto por la masa atorbellinada de las dos figuras como en los planos abruptos de color, que concurren, asimismo, a la estrecha unidad del cuadro, el cual no está del todo desprovisto de cierto acento grave, torvamente poético, propio de una decoración mural, como tal vez no se lo propusiera el pintor al hacerla. Es un ensayo, y un gran esfuerzo, que no podemos, sino alabar. Sin embargo, le preferimos en *La tórtola*. En ese lienzo las tonalidades se afinan de tal modo que por toda la tela circula una atmósfera de suave poesía, con indudable largueza y generosidad de ejecución. En su libertad hay un orden constante y un ritmo. Claro, que para los que se quedan en la letra muerta de la pintura, ellos jamás podrán percibir semejante cosa y les sonarán muy extrañas nuestras tácitas loas. Y dado que este artista tiene un conjunto más grande de calidades y defectos, es la razón por la cual le apreciamos altamente. A los aparentemente perfectos, los desdeñamos por vacuos. Un análisis ceñido de su obra nos conduciría demasiado lejos, y basta que hagamos notar que se halla precisamente en Basaldúa, encontrar su término medio, en una feliz amalgama, entre su realismo a veces un poco y expresamente vulgar y la nobleza de su fantasía. Por lo demás, como Butler, se ha-



lla en los albores de su carrera de artista, y le cabe el gran mérito de esa su evidente tortura en la afanosa búsqueda de sí mismo.

Badi, de los tres, es el más habilidoso, quizás con más vocación de dibujante que de verdadero pintor; y lo demuestran sus dibujos más completos, tanto que por algunos de ellos que envió al Salón de Independientes de París, mereció una honrosa cita en una seria revista francesa. Y que es versátil y habilidoso, lo comprueba *Edén*, confeccionado entre la manera ingenua del aduanero Rousseau y el arte negro, en el que consiguió, a pesar de todo, tonos grises y finos. Otro cuadro, bien pintado, es el de los *Saltimbanquis de Orta*, cuya primordial falla estriba, en que las figuras e hallan francamente estilizadas, y el fondo del paisaje, un tanto realista, dualidad de concepto que no puede caber en la misma tela so pena de destruir su homogeneidad. El boceto, *Acróbata azul* es lo más pleno, lo mejor logrado, como composición y color. También en unas de sus *Flores* llega con simplicidad de medios a una expresión armoniosa en sus sensaciones coloreadas. No sabemos, qué de ligero humorismo, corre por toda su obra menor algo apenas visible, que deja entrever, un alma escéptica. Quizás nos equivoquemos. Por ahora, Badi, se halla más en lo simple complicado, que en lo simple complejo; es decir, su trabajo de síntesis, es más previa que *a posteriori*, y no es nunca en resultado de un ceñido análisis; en fin más aprendida que sentida. Volvemos a repetir, la excesiva severidad, que gastamos con este artista, está formada del hondo respeto por su talento no común.

#### **Falta de humildad en los propósitos<sup>4</sup>**

Falta de humildad en los propósitos de nuestros más jóvenes pintores. Esta desalentadora constatación hubimos de hacerla en las exposiciones de conjunto de tres muchachos. Sabemos que, por lo general, la juventud es audaz, con una audacia que a veces raya en la inconciencia. Y es natural y hasta bello que sea así. Pero hay un límite y cuando se sobrepasa ese límite, se incurre en la pedantería más detestable. Sí, denme un monstruo, pero que sea nuevo, dijo alguien. No nos arredran, los monstruos, ni las monstruosidades de todo género, con tal que sean orgánicas o más bien un organismo en función. Podráse disentirse con ellos por gustos personales, más deberáse convenir, que es algo que vive *per se* y ocupa su lugar en el concierto del arte. Todas las manifestaciones nuevas, llámese goticismo, romanticismo o cubismo, tuvieron algo de monstruoso para el denominador común de los contemporáneos de aquellos tiempos. Basta recordar los ataques feroces llevados contra los primeros cubistas para que se refrende nuestro ejemplo.

Pero en el ambiente argentino artístico, en que todas las tendencias novadoras europeas, comenzando desde el impresionismo hasta el cezannismo o cosa parecida, nos arriba con un atraso de quince o más años, estos bellos y nuevos monstruos no aparecen, ni existen por ninguna parte, resultando en cambio miserandas imitaciones de 2 o 3 colada. Y ahora, que este cezannismo de grotesco cuño, está realizando verdaderos estragos, entre los neófitos los pintores asoma cada ejemplar de incompreensión obtusa que es como mesarse los cabellos o sonreírse. La deformación porque sí, los tonos sucios, son cosas que se llevan a cabo

<sup>4</sup> "Falta humildad en los propósitos [...]"; texto sin datar [1928?]; dactiloscrito copia carbónica; correcciones de At. en tinta negra; papel obra, liso; 2 páginas, medidas: 351 x 232 mm. Dorsó página 2: Nota At. en tinta negra.

con una frescura de parva apariencia modernista, realmente apabulladora. Y hay que ver de qué modo nuestros críticos de grandes diarios y revistas caen en el señuelo, alabando desmesuradamente tales engendros. Verdugos del cráneo de estos pobres muchachos, alientan la inconciencia en un grado superlativo echando por el suelo a esta humildad de propósitos, que es el perfume y hasta la piedra angular de toda manifestación de arte, ya cuando es grande y hasta pequeño, porque el artista dio algo de sí mismo, en una perfecta virginidad de espíritu de compenetración para los objetos y las cosas. Nada es más odioso que esta pedantería, en un cuadro, en un libro o una escultura, ya que barruntamos que no es únicamente hija de una suficiencia sin fundamentos, sino también pergenio de la más supina inconciencia que pasa ante el espectáculo maravilloso de la vida acorazada, sorda y ciega. A más conciencia, más humildad interior, cuociente de poesía. Y este arrebatador fenómeno se verifica en un genio como Bach, en sus últimas páginas bíblicas de un acento tan puro y apasionante, y asimismo humildísimo al transfundirse en la totalidad de la creación. ¡Y no se puede pensar en ella, revivirlas *in mente*, sin sentirse conmovido hasta la raíz del alma en un estado de pureza inefable!

El que estas líneas escribe ha seguido, atenta y apasionadamente el movimiento y la evolución de la trayectoria artística argentina en el transcurso de catorce o quince años y vacila, titubea en afirmar, cuáles tiempos fueron mejores, si cuando triunfaba la manera un tanto subjetiva del marqués de Navazio con sus paisajes, o actualmente en que parecen soplar vientos y brisas de renovación tomadas como empréstitos temporarios, y como siempre muy mal asimiladas. Porque esta nueva tendencia, importada por las revistas europeas, y el llamado grupo de París –Butler, Basaldúa y Badi o Pissarro– es una mezcla heteróclita, wlaminkismo, cezannismo desnaturalizado, es una asimilación de otras asimilaciones. ¿Y se pregunta hubo evolución ascendente o descendente? La recia, vehemente y honda personalidad de Ramón Silva, queda señeramente en pie.

Sabemos demasiado que este estado de humildad única lógraselo con un incesante ejercicio espiritual, de sucesivas y necesarias renunciaciones hasta quedarnos con la esencia de todas las cosas y cuando se llega a cierta madurez. Examínese, recuérdese y analícese las obras últimas de los grandes artistas, y hallaráse esta depuración, el odio a la vana retórica [se interrumpe el dactiloscrito]

### **Del Prete<sup>5</sup>**

La exposición de Del Prete, efectuada en la sala más grande de la S. A. del A., constaba de 39 obras casi todos óleos y algunas acuarelas, tratadas con tal densidad de color que hasta parecían óleos, como las de Wlaminck. Expuso el artista media docena de telas, tal vez menos, de una época muy anterior. Y eran, ellas, como esos hijos un poco defectuosos que se atraen el cariño absorbente de la madre, que los miman más que a los retoños sanos y robustos. Para Del Prete poseían un encanto particular esos lienzos bruscos, tormentosos, de factura espesa y gruesa, en los que apenas se acentuaban las grandes líneas de los contornos –desnudos infantiles– o las grandes masas y planos del paisaje. Indudablemente el pin-

<sup>5</sup> "Del Prete"; texto sin datar [1928]; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso; 2 páginas, numeradas; medidas 355 x 230 mm.

tor no obedecía al único móvil de amparar sus ímpetus violentos, casi irreflexivos y desbordantes, y sí, abrigaba además la loable intención de que los críticos inteligentes pudiesen comparar sus trabajos recientes con los de antaño que databan desde hace tres o cuatro años, cuando la primera vez, después de repetidos rechazos, le admitieron en el salón oficial dos o tres obras, comentadas brevemente por nosotros, entre el silencio general y la rechifla de ciertos artistas. ¡Vano empeño, vana ilusión, la de este muchacho! Desde esa época, comienza la labor ininterrumpida de Del Prete, durante la cual no dejó de pintar ni un solo día. ¿Siendo un trabajador formidable y un gran estudioso, cómo es posible que no haya ido progresando en un sentido de profundidad?

Por otra parte, ¿qué pintor si perteneció a la raza de los violentos no hubo de pagar su fatal tributo a la *pinzelada valiente* y a la factura torrentosa? ¿No fue acaso Wlaminck, que distribuía en la tela el color como salía del tubo, influenciado en sus comienzos por Van Gogh? Porque era y lo sigue siendo un pasional y un violento. Y Del Prete por su peculiar carácter de artista debería pasar forzosamente por ese período de la factura, y de la arrebatada improvisación, para darse cuenta poco a poco de la inanidad de ella, hasta que al ahondar en el problema de la pintura [e irse] despojando de la preocupación del mero aspecto fue hacia ese punto culminante que arribó ahora.

Y creemos que únicamente los romos de entendimientos y los desventurados que tienen una sensibilidad de gutapercha, fueron quienes no pudieron apercebirse de la considerable distancia recorrida por el artista, y el enorme progreso espiritual que le separa de ese paisaje, enviado al salón, de tonos crudos, exteriores, aunque soberbiamente entonado hasta llegar a *Las parvas*, una de las obras más plásticamente lírica, de un lirismo interior, que exalta la naturaleza por combustión interna. ¡Era casi un hecho material, completamente visible y a nadie se le ocurrió hacer ese necesario cotejo! y hasta, uno de esos críticos con *estilo*, le reprochó haberse *estancado en la misma manera*.

Expliquemos este fenómeno curioso, en lo que hay en él, de lógica ineluctable. Cuando Del Prete, exhibió un conjunto de su obra en la S. A. del A., hace unos tres años, junto con su amigo Pissarro, entre algunas telas de calidad superior, había en la mayoría de ellas, bastante aspecto y mucha exterioridad; no completamente dueño aún de sus emociones, se desbordaban, se agitaban, flotaban por la superficie, casi en un movimiento centrífugo. Era ya personal, de color y dibujo, pero un poco externamente, más bien originalidad llamativa. Fue precisamente esa fachada original, que le valió alabanzas sin fin, porque su arte en aquel entonces se hallaba al alcance [de] la mayoría y del vulgo, que siempre se paga de las apariencias.

Y ahora, que profundizó su color, labrando, trabajando meses enteros, torturándose para labrar gamas más sordas, nobles, inéditas, extraídas de la realidad viva de su espíritu, ricas de matices interiores. ¿No es acaso natural, que el artista encuentre, resistencias, incomprendiones, desvíos y hasta le acusen de monocorde y monótono? Sí, es perfectamente natural y debe ser así. De otro modo, se rompería el equilibrio de la ineluctable, absurda lógica del mundo. Puesto, que al vulgo, le choca, le horripila mucho más la originalidad del espíritu, que la del aspecto.

Y precisamente porque existe unidad espiritual en la obra de Del Prete a los ojos de quienes la miran a paso de carga, parece uniforme. Nosotros que nos dimos la agradable fatiga

de examinarlas una por una, hallamos que todas diferían notablemente, ya en que la naturaleza material, ni la anímica del hombre no hay dos instantes iguales, ni dos estados que son lo mismo. Y sobre todo, tratándose de un artista como Del Prete, que no trabaja a costa de una fórmula moderna o antigua, sino en la realidad, reflejada en su retina y la de su ser. Espíritu que se nutre del silencio y de la observación cotidiana, de una extraordinaria riqueza interior, por eso es un violento reconcentrado, un pasional en potencia, que todo se lo saca de sí mismo, en un esfuerzo más o menos feliz de creación. Colorista de raza, toma como simple pretexto de la realidad, y valiéndose de sus exclusivas dotes de plástico y de modelador, la forma es indisoluble, el dibujo para él es color y matiz, y matiz interno, y si aparece sordo y monocorde, es porque intenta elevarse al reposo, al verdadero estilo, *arabesco espiritual*, no pictórico, como en algunas de su obras anteriores.

### **Víctor Cúnsolo<sup>6</sup>**

Victor Cúnsolo, que efectuó su primera exposición individual en las salas de la S. A. del Arte, pertenece al pequeño grupo de V. Pissarro y de Del Prete, con quienes trabajó casi siempre en una mutua amistad de consejos. Es innegable el avance que anduvo desde el año pasado a este. Del cuadro que envió al salón oficial de Primavera a los de ahora, existe una apreciable distancia, si solamente tenemos en cuenta algunas de sus marinas, las telas más acertadas de esta exhibición. Ya compone y estiliza quizá estiliza un poco más de lo que puede componer. Por esto mismo, los críticos *pompier*s y algunos que se precian de vanguardistas, le encasillaron en las tendencias ultramodernas; y en consecuencia recibió placémenes y elogios a granel, merecidos desde su pequeño punto de vista.

Empecemos a decir, que existen artistas o pintores para atenernos únicamente a estos quienes poseyendo una recia personalidad, del matiz que se desee, les es total y absolutamente imposible incurrir en la imitación de cualquiera artista antiguo o moderno que sea aun cuando los hayan estudiado a fondo. Y se nos aparecen así aparentemente torpes, desmañados por la lucha incruenta y sin embargo trágica que deben sostener consigo mismo, en el intento de extraerlo todo de su espíritu, inventarlo todo de sana planta-forma y color, ciertamente en un grado forzosamente relativo. El hecho de querer subconscientemente y mal grado ellos, inventar su propio mundo ineluctable manera de expresarse, jamás les permitirá ser correctos, fluidos o con una soltura de dicción de todo punto brillante, a veces acicalada o no, pero siempre facilona... Y son de la manera de los fracasados a menudo, pero por algunos que triunfen plenamente, nos desquitan con gloriosa amplitud de esas cien vidas casi marradas que obedecieron a una ley inflexible de sus naturalezas. Es que no pueden ver sino con sus ojos y sentir con sus propios sentimientos; y la batalla con la realidad exterior y la de ellos, los derrenga, los extenua, obteniendo resultados –diríamos casi a medias– informes la mayoría de las veces, y no obstante frecuentemente más valiosos espiritualmente que los de la parvada de correctos, artesanos superficiales a caballo de una fórmula aprendida o a horcajadas de una visión mimizada a los demás.

<sup>6</sup> [Victor Cúnsolo]; texto sin datar [1928]; dactiloscrito copia carbónico, correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso; 3 páginas, numeradas; medidas: 355 x 230 mm. Nota Tercero en tinta negra: "Cúnsolo".

¿Qué ejemplo de torpeza genial, más grande y noblemente ejemplar, que de la de Cézanne, quien a pesar de su frecuentación de los antiguos maestros y de los Museos, jamás pudo imitar a nadie, ahogado y enaltecido por la fuente salvaje de su desbordante personalidad? En cambio, son muchos los hombres que nacieron para imitar y asimilárselo todo en una actividad de saltimbanquis; siendo estos –en su mayoría– los acaparadores del éxito de la hora, claro está, que tiene su razón de ser. Limarán asperezas, manicurando las obras de los innovadores; o parecerán más clásicos que los antiguos o serán de una apariencia mucho más moderna de los que lo son verdaderamente, en un sentido recóndito a veces y etc. Factores éstos impersonales que no encuentran ninguna resistencia por parte de la muchedumbre, puesto que no les chocan, que no les puede chocar el hallarse a la justa medida de sus entendederas sensoriales.

Estas generalizaciones que intentan explicar fenómenos inevitables y fatales que se han producido en todas las épocas artísticas y quizá en mucho mayor grado en la nuestra, por ser una era fermentidamente democrática de superficiales vulgarizaciones, no sería del todo justo aplicárselas al caso del joven artista Víctor Cúnsolo, quien apenas comienza su carrera de pintor. Existe, pues una eximentia en su favor y que no obstante lleva en sí una ligera agravante en su contra; que es el grave pecado de impaciencia y de apresuramiento. Es decir que quiere llegar muy pronto a resultados, en los que no colaboró el tiempo necesario para que estos arribasen a su esencial verdad o sea una verdad madurada por sus propios esfuerzos. Su evolución –hecho que nadie supo notar– es demasiado brusca para no ser prematura o ficticia, que parte desde su pequeño realismo de ese cuadro –enviado al Salón oficial de Primavera– hasta llegar a sus marinas a grandes planos estilizadas en su superficie, vestida de un claroscuro fácil de tonos agradables, sordos y hasta bonitos. Es, pues un escarceo con la realidad por no revulsionarla a fondo. Estilizar y componer son dos cosas muy diferentes, pero muy diferentes. Ensayemos una breve definición: componer es ordenar en profundidad, realzando el conjunto de una realidad cualquiera para conservarles su carácter más hondo y esencial, de ahí, saldrá algo inusualmente rico en elementos espirituales, algo profundamente persuasivo. No expliquemos cómo se logran tales resultados –puesto que son muchos los caminos y los medios– pero digamos que para alcanzar tanta altura necesitase una comprensión muy honda, inteligente de las cosas, que casi siempre solo podrá darla un estudio muy prolongado y severo o también dones geniales.

En cambio estilizar es el juego superficial de una delimitación de contorno y de muertas periferias, a veces ensambladas con cierta gracia, a menudo fría espiritualmente, porque el artista le aplicó una especie de receta cercenadora a la realidad, en una actitud más de cálculo que de ceñido estudio, sin poderla apresar en su riqueza interior, y atento solo al arreglo de su cromó; ya que en rigor, casi todas las estilizaciones superficiales, siempre participan de estas calidades y poseen no sabemos qué de artificioso y de falso, salvo el caso, que las ejerza un talento excepcional. Quedamos pues que estilización es algo externo, una labor frecuentemente meramente objetiva mentalmente; y componer es un orden interno, fenómeno de una inteligencia calidad, lúcida o pasional que abarca y penetra.

En los comienzos de esta crónica hemos dicho que Víctor Cúnsolo, que estilizaba más que componía y si es difícil en qué cantidad intervienen ambos componentes, se puede afirmar, que participan sus marinas más de estilización que [se interrumpe el dactiloscrito]

### C.B. de Quirós<sup>7</sup>

Antes de comentar la exposición del Sr. C. B. de Quirós, hemos de constatar un curioso y asimismo natural epifonema que se produjo a raíz de ella. Y ha sido, para algunos de nosotros, un espectáculo aleccionador, superlativamente provechoso. Poco antes que se inaugurara la exhibición del gran esfuerzo físico de ese pintor, los críticos colgados de los ganchos de *La Prensa*, *La Nación*, *La Razón* y otros diarios y revistas tañeron una diana triunfal, con sus prosas semicojas, pronunciando al unísono esas palabras reveladoras de su inopia mental, que estallando como un cohete, caía con «al fin, al fin». Sí, al fin, asomaba uno de los su-yos, que los libraría a ellos –los criticastros– de la mortal pesadilla de alabar a regañadientes un arte moderno, que no comprendían, que ni de lejos podían intuir, esas bellezas tan poco académicas. Basta de abarajar el nombre glorioso de un Cézanne, de un Picasso o de un Modigliani –siempre aplicados zurdamente–, porque había arribado el maestro de los maestros, sazónándoles un plato al paladar de ellos, un plato prietamente nacionalizante. Hallar fallas, defectos en un pintor de tanta enjundia, jamás. A pesar, que hasta los grandes maestros, poseen sus buenos defectos y lunares. Discutirlo, tampoco y sí adoración supina.

Y hubo quien, desde las columnas de *La Nación* comparó a Quirós con Jordaens; otros, con Goya, y casi todos con los grandes maestros antiguos y modernos. Otro aun, en *La Razón*, gritaba a voz en cuello: *basta de ensayos*. Como si los más célebres artistas no hubiesen transcurrido su existencia, ensayando o realizando ensayos, que a veces tuvieron el valor de obras maestras, por haber sido, precisamente, simples ensayos. Suficiente es la cita de Leonardo da Vinci, el más formidable ensayista de todos los tiempos, y sabemos lo que ese genio ha dejado. Pero, no cometamos, un sacrilegio.

En pocas palabras, ha sido un desahogo general de críticos y de cierto público, hartos de acomodar su retina a un arte que convulsionaba sus sentimientos e ideas rutinarias, y dichosos, ahora de poder nadar, zambullirse en esos grandes bromuros, realizados por chafarrinones, color ruidoso y chillón, en los que se podía saborear anécdotas truculentas, con el pretexto, quizá de buena fe, al elegir esos temas folletinescos, hemos de creerle, porque en él, hay un verdadero *penchant* hacia todo lo que es bambollesco y de una truculencia aparatosa, por supuesto de una plebeya oquedad. Es el que más se adapta a su temperamento de rozagancia física. Constatado el éxito subalterno, extraordinario y sin precedente en nuestros anales artísticos, que obtuvo la exposición Quirós, propongámonos la ingrata tarea de comentarla, analizarla a fin de que quede constancia por parte de quienes no desean sumarse a los carneros de Panurgo.

En la obra total del Sr. Quirós, tomada en su conjunto, todo es cantidad, cantidad y cantidad: en el enorme tamaño de los lienzos, en el tamaño de las figuras, pero en ella no existe la más ínfima calidad, no digamos espiritual, ni anímica –porque sería inferirle un insulto al pintor– sino de un orden cualquiera. Quizá una sola podríamos descubrir, y es de tono autoritario, el tono mandón que se desprende del semblante de esa expresión pictórica. Hasta dónde pueda ser esta una cualidad, que le deduzcan los demás por nosotros. Sin embargo,

<sup>7</sup> [C.B. de Quirós]; texto sin datar [1928]; dactiloscrito copia carbónica, correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso; 4 páginas, numeradas; p. 1, 2 y 4: 355 x 230 mm, p. 3: 255 x 230 mm. Nota Tercero, en bolígrafo azul: "Quirós". Publicado en *Críticas de Arte Argentino*, 1928: "B. C. Quiroz", p. 295-301.

si por algo se puede tener pasablemente en pie la obra quirosiana es por este tono, producto exclusivo de una petulancia física. Por cierto, sus corifeos, no supieron aperebirse de esto, que era tan evidente.

En cambio, el cronista de *La Nación* ha rociado a Quirós con una llovizna de elogios en lo que el pintor tenía de menos elogiabile. Por ejemplo: «Postura rebelde en todo caso. Su independencia le sitúa en lo más áspero de la brega. Hay caminos llanos, pues elige el más fragoso. Dijérase que se complace en crear obstáculos para darse el gusto de vencerlos. Suscita problemas pictóricos y con ellos va a contrariar resueltamente modos y teorías imperantes. ¿Y qué? ¿La pintura se limita hoy al fragmento? Pues acomete obra de conjunto».

Primero de todo, no es una postura rebelde, la de confeccionar una pintura anecdótica, truculenta, porque hay muchos aquí mismo que la cultivan a *gonfie vele*. En cuanto, aquello del *camino fragoso*, ha sido recorrido con más felicidad y tino que Quirós, por una infinidad de maestros antiguos y contemporáneos desde Zuloaga, Anglada hasta Lucien Simon, y con más respeto por las leyes de la compensación, del arabesco pictórico y un conocimiento más profundo de lo que es el dibujo. Ya pinte majas Anglada, ya evoque escenas de la España negra Zuloaga y que Lucien Simon nos regale la vista de sus composiciones bretonas. Constatemos que este *camino fragoso* ha sido demasiado trillado, y resta la única novedad, de Quirós fabricando gauchos matarifes, en vez de majas de robustas bretonas. Los problemas pictóricos, en todo caso, son los mismos tanto para el pintor argentino, como para aquellos artistas europeos que también abordaron telas de grandes dimensiones. Con esta diferencia, que en los cuadros de Quirós todo ha sido visto precisamente pequeño por fragmentos, formas, color, siendo del todo imposible, que los informase una armonía general, que entonces, supondría, elocuencia, vigor, fuerzas en constante acción ¿Cómo podría haber esa elocución siempre sostenida esa elocuencia discursiva si hay un constante colapso en los valores pictóricos y por ejemplo cuando un paño rojo se halla cerca de la camisa blanca, ni por broma recibe las radiaciones rojizas de aquel paño? Lo mismo acaece cuando hay una distancia apreciable entre dos zonas rojas, pues estas tienen idéntica intensidad de tintas. Si un pintor no sabe, ni puede distinguir estas relaciones necesariamente sutiles para la justa coordinación del cuadro, no se le puede tildar de gran maestro, ni meterle esta loa entre las piernas: *pero por sobre estas las disciplinas, muéstranos los dones de su afinada sensibilidad*.

¡Rara sensibilidad esta, que es impotente en discernir los obligados valores diferenciales y de contraste que contribuyeron a la más estrecha ensambladura armónica de la obra ¿Afinada sensibilidad en Quirós de temple sanguíneo y plebeyo? ¿Cuán mayúscula necesidad? Esto sí, es dar con el incensario en las narices. Pero así, las gasta el cronista de *La Nación*.

Este anecdotista, causa pena y lástima verle luchar desesperadamente para empastar una cabeza, apelmazando el color a la buena de Dios, sin jamás poder modelar o valorizar –véase la cabeza del *Degollador*– no logra dar siquiera con su estructura formal, dejándola chata, sin relieve alguno, en una mortecina expresión; impotencia para ejecutar un escorzo –cuadros *Los degolladores, Lanzas y guitarras, Fritos y pasteles* y etc.–, lo escamotea como puede, sin afrontar resueltamente el serio problema de que se le presenta, porque desconoce en absoluto, las leyes perspécticas del claroscuro, sus gradaciones, la fuerza de los valores tonales, el dibujo en su honda sintaxis, ni lo que es en sí el color, siendo el suyo, un colorido impersonal por lo detonante. Creemos que nadie se detuvo a constatar –aunque al-

gunos lo hayan sentido subconscientemente— por cuál razón la pintura en general de Quirós, mal grado su profusión de manchones rojos, es fría, casi frígida, yerta, inane, sin una substancia viva, que la anime, la vitalice. Es que el autor, primero de todo carece de toda imaginación creadora, y luego, no es un colorista, en la verdadera acepción del adjetivo. La explicación es obvia, respecto al colorido. Empleando un registro alto de luz y sombras, sin los sabios contrastes que hagan vibrar el valor de ambas porciones, casi siempre chillonas y detonantes, resulta de una yerta monotonía, con esos continuos sonidos y golpes de bombo o timbales, produciendo a la postre un abrumador cansancio, en quien tiene que escucharla, más que mirarla. No, el tan decantado oficio pictórico de Quirós, lo es solamente a medias, bastante pobretón y cacoquímico. Su dibujo es horriblemente superficial y vulgar, jamás ve en profundidad un objeto, ni penetra su esencia; su colorido es completamente epidérmico, las formas chiquitas y fragmentarias, sin la menor [falta un párrafo] el lienzo de grandes dimensiones, le habría ordenado que preparase sus cartones, sus bocetos hechos del natural o no, y después los hubiese trasladado a la tela, observando rigidamente las leyes perspécticas, de la composición, del dibujo y del color, distribuyendo, con una predeterminada armonía, las figuras y las masas coloreadas. Hubiese sido una obra, desprovista de todo espíritu elevado, pero bien pintada y agradable a la vista por eso mismo. Más todo esto, supone cierta suma de inteligencia y de claro discernimiento, facultades las cuales, el señor Quirós no se habrá tomado el cuidado de adquirir o desarrollar. Y por no haber estado en esa bienhechora *bottega* o estudiado a fondo los maestros del pasado, que pareciera seguir las huellas, todas sus composiciones, son como los arreglos de un fotógrafo que hace posar sus personajes. Se deduce que sus cuadros, no son de un realismo, a secas, como podría serlo en la obra de un Courbert, ni en absoluto convencional, regidas por dados cánones estéticos que la podría vitalizar. En ella —en la obra quirosiana— se evidencia a las claras la carencia de todo concepto conductor, no efectuándose la doble operación de la concepción mental y de la búsqueda reflexionada, sino el afán a toda costa de *manualizar* episodios folletinescos en sus aspectos únicamente pintorescos de coloreada bambolla. En consecuencia, es una mezcla híbrida de realismo fotográfico y chabacano, revestido de un alarde colorinches arbitrarios. En fin, una pintura ejecutada casi de oído, al tanteo, más que por una sabiduría técnica, tal como se la atribuyen sus corifeos, no siempre sinceros. Su tartamudez metal, que le impide ver y comprender con penetrante claridad lo que reflejan sus pupilas, está en cierto modo amparada por esa petulante fuerza física que le permite llenar esos vastos telones con una inconciencia y una ignorancia sublime.

Hablar de “potencia goyesca” —ya sea en *Los degolladores* o en *Aves de presa*— como dijo un asno es confundir dramaticidad con ruidos descompensados en los que no puede haber reconcentración alguna de elementos [se interrumpe el dactiloscrito]

### Elena Cid<sup>8</sup>

La pintura moderna y más la que ara las tierras de labrantío del orbe artístico de París, puede afirmarse, sin temor de equivocarse, que deriva principalmente del padre o abuelo Cézanne.

<sup>8</sup> [Elena Cid]; texto sin datar [1929?]; dactiloscrito original, cinta negra, autógrafo en lápiz negro dorso pág. 2; papel obra, liso; 2 páginas, numeradas; medidas: 355 x 230 mm; frente página 1, Nota Tercero: en tinta negra “Sobre una pintora?”; en lápiz, Nota de Carlos Giambiagi: “Elena Cid – publicado (esto son ap- inéditos)”.



Son muy pocos los grandes artistas de la hora presente que no hayan sufrido el avasallador influjo de ese sabio primitivo, que volvió a inventar el problema pictórico en sus bases fundamentales, al ahondar el cauce de su estilo en un tradicionalismo de recia salud plástica. Cítese a Wlaminck, a Friez, a Lhote o Picasso, aun cuando puedan existir otras proliferaciones, ya sea de Renoir o del aduanero Rousseau.

A pesar de lo que dijera Raynal, el crítico parisiense, haciendo hincapié, de que el primitivo cubismo nació al contacto de las artes monumentales, egipcias o cambodgianas, Picasso, en sus primeros cuadros cubistas se inspiró directamente en las acuarelas cezannescas, óleos también, en que se despojaba la osatura de la naturaleza, para volverla al cubo, a la esfera y al cono, en el empeñamiento de crear un estilo plástico verdaderamente grandioso en su estática quietud.

Picasso, este Rafael moderno, por su poder asombroso de asimilación que llega a lo genial, pudo cambiar en un poliedrismo incesante recurriendo a Ingres, permaneciendo siempre él en su fondo de elusiva poesía, mas innegable que súbita inspiración, se la proporcionó Cézanne, en lo que se refiere a la construcción plástica.

Y si es cierto que parece que estamos muy lejos del período cezannesco y si cierta multitud de pintores se aprovechó de sus enseñanzas para hacerlas carnes de sus propios espíritus y que otros pudieron desvirtuarlas bárbaramente no obsta para que todos respiren y absorban una atmósfera estética latente que los colora, los forman o deforman en un sentido dado en un canon o una idea. Una idea genial da pasto a una infinidad de variaciones, y aun así, parece que no se agita; y hay épocas que a todo lo largo se nutre de una sola noción viva y genial; y les basta y le sobra al parecer. ¿Cuántos siglos hace que nos alimentamos con el pan de Jesús?

Acortando inmensamente la comparación algo de esto aconteció con Cézanne, de un alma profundamente religiosa, no [en] el sentido corriente. Esta veta de religiosidad se desposta de en trecho en trecho en el camino de los siglos para vestirse del amanecer de un nuevo sentir que siendo eterno, no se asemeja al de un anteayer, que pueda contar una cincuenta de años. El hombre anhela cambiar siempre de postura y la modulación de su vivir.

¿Y serán muchos capaces de reconocer esta abscóndita religiosidad, al ocultarse en los lugares más inverosímiles? No lo creemos. Poco o mucho a todos nos agobia la rutina. ¿Quién será el osado de tan afinada sensibilidad que llegará a penetrar el espíritu religioso que habrá en un cubo pintado, en una flor, en un par de manzanas labradas con infinito amor? Dejemos sin respuesta a esta pregunta abrumadora.

Sin embargo, en nuestra era vertiginosa, es imposible que no haya espíritus de vida interior tan intensa que al más humilde objeto no le insuflen un ritmo vivo que le convierte en un pequeño orbe aleteante. Sí, los hay, aunque no abunden. Este es pues el ensayo –¿diremos noble, grandioso?– que intenta llevar a cabo la buena pintura moderna, o más bien el arte contemporáneo, en que le importa menos el asunto, como la manifestación de su espíritu plástico.

Y este, también, inútil introito al parecer, explica esa atmósfera de aparente novedad de la obra de la artista Elena Cid. Aparente, hemos dicho, pues volvemos [a] afirmarlo con más fuerza aún. Y es esta apariencia vana que les choca algunos, quizás a la mayoría, y a otros, les estorba un poco para transponer el umbral de un arte de una inefable gracia femenina.

Pocas veces o más bien jamás hemos contemplado una exposición que exhalase un hábito tan noblemente femenino y que se apoyase en la sabiduría instintiva, casi innata y al mismo tiempo culta de una verdadera pintora.

### **Alfredo Guttero**<sup>9</sup>

Alfredo Guttero es un maestro y un joven maestro. Lo es por su madurez, por su nutrida cultura, erudición y dominio sobre los medios expresivos. De hecho se coloca en una categoría que aventaja de lejos a todos aquellos que fueron calificados de maestros, sin que jamás tuvieran un adarme de mérito. Desde ese punto de vista es necesario juzgarle, exigiéndole más... Mucho más que a quienes no alcanzaran aún ese peldaño de cierta superioridad. Los que le hemos seguido en su trayectoria de un par de años, en sus envíos a los diversos salones, en su primera exposición, apenas arribado a su patria, no pudimos desinteresarnos de la novedad que existía en su obra para nuestro medio. Transcurrido el albor del primer alumbramiento por esa pintura que tiende a la decoración mural, en un país que se carece absolutamente de decoradores, fuimos poseídos por una serenidad cordial hacia este hombre que ha estudiado y trabajado tanto, regido por una voluntad férrea.

Ha sido esa serenidad que también nos fue haciendo ver poco a poco todo lo que hay de artificioso en la obra gutteriana, de aplicada ampulosidad, de poses equívocas y de frivolidad mundana. Guttero hombre de mundo y retórico inveterado está exento de la vida interior, que penetra, ahonda las cosas, les da un sentido nuevo, haciéndolas balbucir en el temblor luminoso de esa necesaria ingenuidad de lo que hay de niño en un artista. Escárbense las grandes obras y se descubrirá ese sustrato en una medida infinitesimal en unas y un poco mayor en otras... ¿En rigor el artista no es aquel niño que redescubre el mundo?. En cambio, Guttero es un pintor en la acepción más lata del término, y aún más, retórico, dialéctico, culterano. Es un ser de fórmulas y convenciones. No es un daño ser dialéctico y retórico. Picasso lo es llegando casi a la genialidad. Porque la ha depurado, la ha trabajado, hasta hacer de ella un instrumento ductilísimo, la ha hecho abstracta, y, por instantes, es un poeta épico. No lo representamos como un mago del arte. Díganlo sino los que se nutren de sus migajas. Las suyas, de cuando en cuando, son fuertes lecciones de pintura, de viviente perspectiva. En Picasso, pese a su funambulismo, existe cierto dejo de austeridad.

A Guttero cabe pues pedirle que sea retórico y dialéctico y decididamente depurado porque ahora lo es a medias. Girovaga y coquetea entre la estilización y un realismo de segundo orden. Esta es una calidad nefanda de arte. Una hibridez andrógina. Es un barroquismo formulista y no de espíritu. Supeditar completamente los ritmos, el tema de la composición, es un decadentismo de la peor especie. Es confundir lamentablemente el medio mezquino como única finalidad, las pequeñas particularidades como fundamentales. Es darle importancia a lo que verdaderamente no lo tiene. Es por eso, que en algunas de sus composiciones,

<sup>9</sup> "ALFREDO GUTTERO"; texto sin datar [1930?]; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en tinta negra; papel obra, liso; 2 páginas, numeradas, medidas: p. 1: 355 x 230 mm, p. 2: 315 x 230. Texto publicado en *Críticas de Arte Argentino*, 1930: p. 329-332. Junto con el dactiloscrito, se conserva un recorte del diario *La Nación*, 2 de diciembre de 1932 "Con la muerte de Alfredo Guttero desaparece uno de los valores más puros de nuestro arte". Probablemente, conservado por Carlos Giambiagi o Ramón Gómez Cornet, luego del fallecimiento del pintor que es posterior al de Atalaya.

encontramos que muchas cosas sobran y que están de más; frecuentemente las complica de un modo extraordinario. Si en Puvis de Chavannes abundaban los silencios y los reposos, en Guttero todo es ruido y estruendo agobiador. Por la simpatía que nos infunde este pintor tan activo, tan dinámico hasta nos produce ira al ver como malogra sus dotes no comunes de realizador, al entretenerse en el juego anodino de procedimientos... ¡Él, que podría ser nuestro gran decorador!

Elijamos su *Anunciación*, uno de sus cuadros más calmos, en que priman los ángulos, los sexagones, a la fuerza hace que la Virgen –Madonna– retuerza el cuello en una actitud que poco tiene de éxtasis al recibir la radiante nueva del ángel yerto y estilizado. ¿Es que estamos muy lejos del acróstico de pie forzado? Es esta la impresión que recabamos de la mayoría de sus composiciones. ¿A qué literato se le ocurriría retorcer una frase para ir contra la expresión de su poema? Es en lo que incurre sin darse cuenta en su afanoso trajín de no dejar nada al acaso, abarrotando las telas de los pequeños particulares. Podríamos citar varios ejemplos. Ese desnudo –una de las buenas obras suyas– adornado con una ventanita que más estorba que añade; la cabeza de mujer, con otra que le sale del costado y unas velas al fondo; el retrato del pintor Victorica, la ornamentación de la camisa y el realismo de la cabeza. Son flagrantes contrasentidos que de haberse evitado ganarían en grandeza y hasta estilo esas obras. Para Gide el estilo se compone de renunciaciones, de subordinación y de jerarquía.

Pero hagamos notar que en general su color es más sobrio y más rica la materia en esta obra actual que en la anterior. Según nuestro ver es un avance promisorio. Si es nuestra pasión un poco sectaria por el arte la que nos dicta estas palabras acerca la ingente labor de Guttero, volvamos hacer constar, en desagravio suyo, que para llegar a ser verdaderamente él, debería tener muros para decorar, en una palabra, algo con qué aplicar sus composiciones a fin de que resultasen armónicas y lógicas en consonancia del lugar y de la arquitectura. En cambio, ahora es una pequeña tragedia la suya, pintar obras que no tienen aplicación alguna.

¡Aquí, donde son los chapuceros a quienes se les da las grandes decoraciones, afirmemos que Alfredo Guttero está a cien codos sobre todos ellos, no obstante sus caprichos y sus tics, porque posee un dibujo como pocos lo poseen aquí. Nosotros hace unos tres o cuatro años al ver uno de sus dibujos se nos antojó compararlo con Pablo Ucello. Claro nos equivocamos, aunque con toda sinceridad...

### **Figari**<sup>10</sup>

Figari, en su última exposición, se aplica mucho más en trabajar el color y el dibujo que en las precedentes. Siempre es la pintura de un viejo chocho –quitando toda irrespetuosidad a ese vocablo– que posee dones innegables de colorista, y un colorista que se paga de las gamas fáciles que más obran en la retina que en lo profundo del espíritu. Aun cuando quede como un caso interesante de pintor –especialmente entre nosotros– las anécdotas de antaño que evocan su pincel y su paleta a veces trivialmente florida, son de una poesía pictórica a flor de piel, agradable, hasta demasiado agradable, que llega a cansarnos, como es todo lo solamente agradable, lo bonito y lo malicioso con su poco de infantil picardía; ya que son

<sup>10</sup> "Figari"; texto sin datar [1930?]; dactiloscrito original, correcciones en lápiz de At.; papel obra liso; 1 página sin numerar, 355 x 230 mm. Nota Tercero: en tinta negra "Figari".

todos estos ingredientes que se dosifican en la obra figuriana. En anteriores ocasiones clasificamos estos cuadros como pintura de *nursery room*, o sea ilustraciones traviesas de cuartos para niños. Esto mismo, que parece un reproche en nuestros labios y que lo es a medias, es lo que atrajo el sufragio de tanta gente. Porque no hay duda, que en nosotros todos hay algo de chiquilines de a ratos, aunque no siempre. Pues si nos encanta por momentos lo infantil, la chiquilina hecha adrede, luego volvemos nuestros ojos a otras cosas de más honra espiritual, plásticamente hablando. Si nos gusta jugar o compartir el juego con los niños, es solamente de cuando en cuando, y es del todo imposible que transcurramos toda nuestra vida jugando con ellos.

He ahí la causa fundamental por la que la pintura de Figari nos arranque sonrisas amables, sonrisas de complacencia y de agrado con nosotros mismos. Sí, nos sentimos beatamente ante la obra de Figari como si nos hubiesen dado un premio a la virtud.

Pero, no incurriremos en la inenarrable tontería de apelar a un criterio estrechamente escolástico para afirmar –como lo han hecho otros, Prebisch– que Figari no es pintor. Lo es a su modo, a su estilo, y no de escasos méritos. En la pintura cabe toda la infinita gama de los temperamentos como en un prisma pueden caber todos los colores de la naturaleza; y es por la calidad del espíritu que se les puede juzgar y no por la manera material de hacer y de encarar el problema pictórico.

Y definir un espíritu como es el de Figari no importa negarlo, sino sugerir cuál es su cualidad y su rasgo más característico. En toda jerarquía hay matices.

### **La Histeria en el Arte (retrato moral de un “artista”)<sup>11</sup>**

Me he sentido herido por las palabras de un tal señor J. A. Ballester Peña, como han de sentirse todos mis colegas en el pesebre de la crítica de arte. Este señor, afirma que no cree en ella, pero tiene la inconcebible vanidad de exponer sus obras para que el público las contemple y las manosee. Soffici, ha dicho en alguna parte que toda exposición, significa la prostitución del artista, pero como los meretricios, se las debe tolerar como un irremediable mal de la época. Posiblemente los críticos no son el público y tal vez ni sus voceros. Pero el señor J. A. Ballester Peña, tampoco cree en la democracia, ya que según él “hasta ahora los hechos han demostrado que es la imagen del vulgo mayoritario, con o sin dinero que defiende su insatisfecho apetito o su hambre colmada”. Me parece que debió decir al revés. Los ricos, son precisamente los que nunca han tenido hambre y sí apetitos. No es el pueblo que defiende sus “apetitos” y quizás lucha aguijoneado por el hambre. El señor J. A. Ballester Peña ha sido y sigue siendo anarquista y activo colaborador de *La Protesta* y parece reprochar al pueblo su lucha milenaria, aun cuando ahora sea también católico y colaborador de la sacristía de *Número*. Es decir necesita quedar bien con Dios y con Lucifer. Las contradicciones del señor J. A. Ballester Peña, son muy divertidas, y sobre todo, manducables y nutritivas. Es un hombre que vive de poses y desplantes y que indudablemente hará mucha carrera y como todos los que son comediantes ingénitos de sí mismos. Como “artista” posee un ta-

<sup>11</sup> “La Histeria en el Arte (retrato moral de un “artista”)” [sobre Juan Antonio Ballester Peña]; texto sin datar [agosto – septiembre de 1930]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 3 páginas, numeradas, medidas: 350 x 230 mm. Nota At.: dorso página 3.

lento imitativo fantástico. Yo, que he sido íntimo suyo lo seguí paso a paso, y ahora me reprocho mi complicidad culpablemente indulgente. La suya es una especie de inconsciente cleptomanía. En ciertos dibujos que publicó en *La Protesta* lamentablemente calcó a Groz. En pintura, tuvo su "época" Modiglianesca, de cuellos de jirafas y rostros alargados. Lo que al artista maldito le costó sudor y sangre para labrarse un estilo propio, el señor J. A. Ballester Peña, se lo apropió en un periquete, y aun así, saqueó lo peor de Modigliani. Es la suerte de todos los malos imitadores. Sin embargo, yo lo elogí, en una crónica que publiqué en *Alfar*, creyendo sinceramente que sería una modalidad pasajera. Luego, vinieron sus "pinturas grotescas", basados en los ingenuos dibujos que garrapateaba su hijito. Y actualmente nos sirve una visión de Elena Cid y nos habla del alma, de la estrella y de la paloma y de otras insulsas zarandajas. Pero, hay todavía un caso que quiero citar para afirmar que la "tragedia" del señor J. A. Ballester Peña, es de hallarse condenado a ser un eterno imitador. Recuerdo que un día entré a su estudio y lo encontré pintando. Acabábamos de visitar la exposición de Juan Del Prete. Mis ojos se posaron en un ganso de líneas graciosas que había visto en una tela de Del Prete y que en ese momento lo vi bajo la espátula de mi amigo. Yo naturalmente permanecí silencioso y cohibido. Entonces el señor J. A. Ballester Peña, notando mi actitud y quizá alarmado por ella exclamó:

– ¡La gente dirá que esto es Del Prete!

Y yo le contesté:

– ¡Es muy posible, y como la gente siempre piensa tan mal!

Y ese ganso, se metamorfoseó, primero en un perrito de rizada cola, y después en una gallina como se podrá ver ahora en el cuadro N°. Esto, puede ser un detalle insignificante, pero con semejantes rasgos es como se compone la fisonomía moral de un hombre. Se preguntará ahora, cuál puede ser la pujante personalidad del señor J. A. Ballester Peña. La contestaremos en seguida: la de un talento imitativo bastante grande y la de despachar bellas mentiras con un cálculo que muy bien podrá ser sincero, y asimismo muy despreciable. Pues son muchas la clases de las sinceridades. ¿Entonces dónde queda la afirmación del señor J. A. Ballester Peña, cuando dice: "El artista no existe mientras no sea profundamente religioso". A pesar de todo, esta no es sino una frase como otra cualquiera. Veamos en qué consiste esa famosa religiosidad, que el señor J. A. Ballester Peña, desmiente a cada paso, sino una honda austeridad, renunciación a todos los bienes terrenales y esa humildad casi divina que es una gracia concedida a muy pocos. Y como el señor J. A. Ballester Peña no es siquiera capaz de renunciar a sus desplantes para llamar la atención de esa gente que tanto parece despreciar, no sabemos cómo ha de ser "profundamente religioso", aun cuando pinte la Virgen a su manera. Sí, es completamente cierto estotro que también afirma: La obra es inseparable del hombre, pues los hechos nos pintan de cuerpo entero.

Y yo he dado unos cuantos hechos que no son más que la verdad recogida dolorosamente y a costa de sufrimientos que pintan al señor J. A. Ballester Peña, muy distintamente como desea aparecer ante el vulgo que él finge desdeñar profundamente.

Verdad que sabré defender en todo momento. Y haciéndome eco de las mismas palabras del señor J. A. Ballester al decir que "por temperamento soy enemigo de todo lo que signifique injusticia" yo también me sublevo ante la injusticia de los farsantes que con sus posturas llamativas intentan engañar, echando tierra en los ojos a los sencillos y los bue-

nos; y quizás con todo riesgo me atrevo a desenmascararlos públicamente, como una saludable advertencia hacia los que titubean y por instinto les repugna toda farsa en el Arte, por muy bonita que esta pueda ser. Son este calibre de farsas que tienden a oscurecer –aunque no por mucho tiempo– a los verdaderos artistas que trabajan proba e inteligentemente, recogidos en sí mismos, sin pagarse de alharacas o desplantes ni cosa que se parezca. Y es a estos, que yo defiendo –aun cuando lo necesitan– contra los mentirosos, que arden de un entusiasmo de ropas para afuera y que se dan vuelta los bolsillos vacíos para hacer creer que son el sumo del desinterés, cuando no es más que el arribismo por el camino de las protestas y de las declaraciones retumbantes con el objeto de crear un revuelo y un éxito de escándalo que les será altamente beneficioso y provechoso, satisfaciendo así sus apetitos de baja vanidad.

En cuanto a sentirme herido por los conceptos que el señor Ballester Peña, vierte sobre la crítica de arte, creo que mentí, pues no fui ni seré nunca un crítico de oficio, sino un espectador apasionado y desinteresado de todos los espectáculos de arte, y por las centenares de crónicas que escribí jamás percibí un solo centavo. Y ya ven, escribo solamente en ocasiones como estas, cuando siento la imperiosa necesidad de vindicar mis más firmes convicciones de idealidad contra las aparentemente bellas imposturas y contra los impostores.

### **Antonio Sibellino**<sup>12</sup>

Teorema plástico invisible e invisible- (I). Antonio Sibellino, como todo artista, trae en sí el afán de autocritica y la sed misteriosa de introspección, –que es nuestro esencial principio evolutivo. Creando esta, el anhelo apasionado, furioso de auscultarse para arrancar del nebuloso limbo del yo lo que puede ser la verdadera personalidad, mediante estas facultades muy desarrolladas fue como supo renovarse, evolucionando hacia una mayor depuración espiritual. Es lo único que importa para el arte y en la única renovación que podremos crear. Porque, en casos parecidos, si anteladamente no vamos trabajando nuestra forma interna –la que parece residir en lo más remoto de nuestra sensibilidad– y perpetuamente no nos planteamos nuestro invisible teorema plástico, filtrado por una amorosa y tenaz observación, es muy improbable que luego lleguemos a comprender inteligente y sensitivamente las formas externas para que seamos dueños de ellas en una expresión personal u original de arte. En este ejemplo de renovaciones un tanto tardías –ahora frecuentes en nuestro medio artístico– el fenómeno ha de producirse honda y revulsivamente por dentro y no por fuera para que realmente resulte válido y auténtico; so pena, en caso contrario, de quedarse con la fruslería de una renovación, menos que aparente, e irremediamente falsa en el fondo. Entonces, el teorema o problema plástico debe ser la natural, armoniosa consecuencia del invisible para que posea aquel, cierto sello de originalidad espiritual. ¿Y nuestro incipiente arte “argentino” de qué necesita nutrirse y enriquecerse, de otras, nuevas, pegadizas formulas o de aportes espirituales?

<sup>12</sup> “ANTONIO SIBELLINO”; texto sin datar [1930?]; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso; 2 páginas, numeradas; medidas: pág. 1: 364 x 230 mm; pág. 2: 285 x 230 mm. Recogido en *Críticas de Arte Argentino*, “1930”: p. 333-336.

Antonio Sibellino, es la eterna, emocionante aventura en que ardieron las cómodas naves de su espíritu, desdobra y proyecta su imagen a través de ensayos plásticos de indudable hálito espiritual.

\* \* \*

Concepción de lo grandioso y monumental.- La Escultura, hermana gemela de la Arquitectura, es el arte de esencias más nobles, y la que puede contener con mayor potencialidad nuestras más insondables ansias de infinito. Excelso simulacro de la terrible, armoniosa fuerza secular y molecular del guijarro y de la montaña, bloque humanizado de ella misma, es la única medida que poseemos de nuestra eternidad. ¿Cómo entonces han de concebirse en ella los sentimientos de alfeñique, la anécdota baladí o soez, en lo que debiera ser elevación, austeridad o siquiera las pasiones de expresión más pura? La Escultura debería invitarnos a la contemplación continuada, al reposo, a la meditación religiosa, y no desviarnos de nosotros mismos con lo falazmente transitorio y lo momentáneo. La concepción occidental antropocéntrica del mundo, ha causado bastante daño a los escultores y a la escultura en general, -daño contra el cual se está reaccionando en los últimos tiempos para situar al concepto hombre un poco más afuera de su estrecho universo o calabozo pasional o sentimental,- o del asco de los dolores bajamente personales. Sibellino, ha sentido en parte, este angustioso problema espiritual, que exige su técnica y nuevos medios expresivos. Como solo ha sabido involucrarlo a medias, nos esforzaremos de explicarlo en pocas palabras con una gran concentración mental, una voluntad única y tenaz se indujo a desdeñar lo circunstancial de los menudos detalles para, ante todo, resolver claramente la armoniosa composición de las formas amplias y más características con rumbo a lo épico. De sus bustos, de sus cabezas, emana una ruda fuerza vital, que no se halla tanto en el sujeto que trató, sino mucho más en la conjugada plasticidad. Si exalta distintas calidades de sentimientos -según la peculiaridad de los diversos modelos- es en lo que poseen de más elemental y primario. Va a la primitiva fuente de ellos, con seguro instinto; y en este está, lo que ya dijimos "su mayor depuración espiritual". Ahí, se halla su contenido original. Pero, obsesionado por su constante preocupación de lo épico, de lo grandioso y monumental -que Sibellino siente hondamente- incurrió un poco en los efectos de la grandilocuencia. Lo que se aviene a un monumento ecuestre, creemos, que no se avendrá a una cabeza. ¿Para qué excederse, diciendo lo simple, lo llano, enfáticamente? Su obsesión del problema plástico, ante todo, por el género de estudios que le tocó emprender, había fatalmente de conducirle a magnificarlo, llevado todavía por un purito levemente estético. ¿Es un error, este? Lo es, aunque en el más noble sentido de superación, aun cuando lo condujo a la acentuación del carácter hasta lindar con la recia armonía de lo caricatural. Y la estética es lo que hay de más nefasto para el arte. Asimismo, todo ello, se atenúa y se compensa, porque siendo Sibellino, fundamentalmente escultor, su forma y su modelado son fuerzas en potencias; ya tomadas como densidad de movimiento, orden rítmico, construcción y actitud extática. Vale decir, que si el efecto existe, en sus más recientes piezas escultóricas, se halla justificado, por el contenido hondamente expresivo de ellas, que laten con poderoso efluvio de extraordinaria vitalidad, ingenuamente popular, en sus líneas esenciales.

Hemos señalado defectos y cualidades, que es la trabazón íntima de toda obra de arte, cuando se la realiza con el único, incansable anhelo de estudiar seria y sinceramente. Y esos ensayos plásticos de Antonio Sibellino no pretenden ser sino estudios poderosa y virilmente realizados de una de sus etapas evolutivas para luego acometer otra de mucho más aliento.

¿Y no creen que el artista debe ser un perpetuo estudiante, y condenado a equivocarse, una buena parte de su vida, si es profundamente sincero?

### **Sibellino**<sup>13</sup>

Sibellino, tiende a magnificar los detalles de la composición, llevado por ese afán de lo épico que él siente, pero, que está todavía en la faz teórica, que todavía está como una preocupación mental y quizás reflexiva, de hacer grande a toda costa, con el miedo terrible de no caer en lo pequeño. El arte, no puede solamente componerse de miedos a esto o aquello. Él siente la gracia y la verdadera elegancia como nadie, se esfuerza ir al vigor, a lo reciamente escultural y de ahí el peligro de incurrir en la caricatura –no por un fino cálculo que esto sería un bien– y sí mal grado suyo.

Insisto que *Gestación* debe ser su piedra angular, pero, con un sentimiento menos circunscripto, menos circunstancial en una periferia dada, como la turbación de esa virgen que se encuentra con el fruto en su vientre sin saberlo casi ella y que le produce como un doloroso y recogido estupor. Es el poema un poco particularizado que confina las ideas-sentimientos en los cuatro lados de un marco. En cambio, el poema escrito, pictórico o escultórico debe componerse de sentimientos infinitos y suscitar el infinito de los sentimientos humanos. La latitud de la obra de arte que sea tal irá hasta los bordes del universo, como un universo dentro de otro.

Me reprocha de no haber criticado a Cornet y a Giambiagi como lo hice con él. No comprende, que más Giambiagi que Cornet, tiene virtudes y defectos irremediables –en su virtual cariz– y que solamente podría ponérsele reparos de forma y no de fondo.

En cuanto a la forma, él o ellos con el trabajo irán remediándolos, mientras que Sibellino –quizás por más juventud o debido a la lentitud de su evolución espiritual– posee defectos y virtudes susceptibles de ser corregidos por él mismo y por amigos que lo comprenden y sepan hablarle con toda buena fe y pasión sincera.

### **Ramón Gómez Cornet**<sup>14</sup>

¿Qué es la sinceridad como fenómeno artístico? ¿La sinceridad en el arte? Parece esta una pregunta absurda. Pues todo verdadero artista por el hecho fatal de serlo, es enteramente fiel a sí mismo. Hasta es perogrullesco afirmarlo. Únicamente a los muy superficiales y aún más a los imitadores que mienten a sabiendas se les puede achacar de insinceros, en cierta medida. Y ellos no cuentan. Ensayemos una limitadísima definición de la sinceridad en el caso R. Gómez Cornet. Argumentaremos que se trata de un total y espontáneo abandono,

<sup>13</sup> "Sibellino[...]"; texto sin datar [1930]; dactiloscrito copia carbónica; papel obra, liso, 2 páginas; medidas: 180 x 230 mm.

<sup>14</sup> [Ramón Gómez Cornet]; texto sin datar [1930?]; dactiloscrito copia carbónica, correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso; 2 páginas, numeradas, 355 x 230 mm. *Nota Tercero*, en tinta negra "Gomez Cornet". Publicado en *Alfar*. Montevideo, n. 66, marzo de 1930. Recogido con variantes en *Críticas de Arte Argentino*, "1930": p. 345-348.



sin ningún género de afectación, ni fingimientos. ¿Esa plenitud del abandono de los seres inteligentes quienes se muestran, se revelan tal como son, que nunca temen traicionarse, ni tienen por qué temerlo? Esto es lo que más resalta en este artista que en otros. Mas no exageremos ese particular mérito. Lo inteligente es de por sí naturalidad: a veces una radiante y potente naturalidad. Elevemos esa naturalidad de los modales intrascendentes de un *gentleman* inglés que los ejerce como un arte de sociedad a una esfera superior y nos encontraremos con la ingénita e ingenua naturalidad del aduanero Rousseau. Es la misma de esencia animal, inconsciente y hermosa de un tigre y de una pantera de elegante felinidad. Son pues tres peldaños distintos de naturalidad que parecen arrancar de un solo punto común: la puramente zoológica, la menos zoológica del perfecto espécimen del caballero de sociedad y la de elementos anímicos más libérrimos aún. Cosa curiosa. Ningún otro artista como este artista del pueblo nos sugiere tan plenamente ese término de la naturalidad no elaborada, que ignora el ridículo y poseedora de esa intacta fe candorosa de niño que le hacía ver el mundo con sus ojos vírgenes, recreándole con sus dones incomparables de pintor. Y con una milagrosa frescura espiritual, balbuciente a veces, que mal grado todos sus esfuerzos, lo emparentaba con la expresión pura de ciertos pintores primitivos: *gaucherie* siempre armónica y deliciosa. Se creyó que se había extinguido la raza de los primitivos y el aduanero Rousseau ha sido una repentina y deslumbrante lección para el arte contemporáneo, pero muy peligrosa también, si se la acata al pie de la letra.

Tal vez una porción infima es esta cualidad de primitivo que se difunde por la urdimbre de la mal llamada sinceridad autobiográfica de R. Gómez Cornet. En su naturaleza, ensimismada de intenso subjetivo existe la misma parsimoniosa aplicación, un anhelo vehemente de sabiduría, una naturalidad ingenua que anda a tientas y una sed de perfeccionamiento interior y plástico: mito inalcanzable. Su pequeño mundo de las formas por esto mismo lo va descubriendo poco a poco, lenta y penosamente. No es un ingenuista al modo del glorioso Rousseau, ni a la manera de sus zagueros. Al contrario si advirtiera ese hecho, se esforzaría en no serlo. Si tiene ese abandono sentimental –o emocional– así chambón y torpe, es porque hay algo en él de ese primitivismo de los alfareros de su tierra santiagueña que hace que le cueste no balbucir de cuando en cuando. Todo ello en su parte más esencial se rastrea vagamente y le da un sabor muy peculiar a su arte: se mezcla lo sabio a lo zurdo en una estrecha aleación que crea una ensimismada imagen hondamente personal, en que gruesos defectos y bellas cualidades componen un todo armónico. Y es el ensimismamiento lo más preponderante de su espíritu, rasgo mayor de su raza vencida y el suyo. Siente profundamente sus tipos populares en niños, niñas, en muchachas talluditas y jóvenes de tez cobriza de máscaras absortas de bovinos ojos alucinados, como si viviesen únicamente su vida interior. Eso es algo irremediable en él y que vence todas sus inclinaciones por toda la pintura moderna europea que estudió a fondo. Se pronunció el nombre de Gauguin antes sus telas, basándose solamente en el aspecto indígena de sus modelos. No existe ni la más lejana semejanza entre el artista argentino y el maestro francés y fue pues una comparación grosera. Carece Cornet de esa grandiosa línea decorativa que poseía en sumo grado el pintor de Haití. Su expresión artística es más circunscripta. Es eminentemente racial y no se vale de ese pintoresco nacionalismo postizo, cuyos principales arreos son los ponchos y las mantas de vistosos colorinches. Su más grande ahínco se reduce a la interpretación de la figura humana, por

los medios más ceñidos y plásticos posibles porque él también detesta la truculencia. Es a veces una delicadeza infinitesimal en su atenuado énfasis pictórico. Su paleta ensordecida emplea profusamente las tierras de una suave calidez, realizadas raramente por el fulgor de las lacas. No posee ese dejo profundo del innato colorista en que el color canta sonoras sinfonías, pero el suyo hecho de humilde austeridad es por ahora el más adecuado a sus facultades de infatigable dibujante. Es su base fundamental y la disciplina a que más se aferra, y su pintura se valoriza por ese esfuerzo de dibujar con una seriedad de propósitos no común entre nosotros. Para este joven artista cabe citar la famosa frase de Ingres: "*J'écrirai sur la porte de mon atelier: école de dessin, et je ferai des peintres.*" Es esta una de las enseñanzas que nos ofreció. Como su dibujo es muy castigado –ipese a su gran admiración por Picasso!– y sigue de muy cerca el natural, ahondándolo, sin deformaciones preconcebidas, y sí acomodándolo a las reglas de su armonía, no pudo llamar mayormente la atención. Tampoco puede escuchar este otro consejo de Ingres: "*L'art ne doit rendre que la beauté. Si voulez voir cette jambe laide, je sais bien qu'il y aura matière: mais je vous dirai: prenez mes yeux et vous la trouverez belle*", ya que el concepto estético de Cornet es naturalista de un naturalismo exaltado por su pasión de subjetivo; no escoge sino traspone simplificando sin un preestablecido canon de belleza que sería para él del todo convencional [se interrumpe el dactiloscrito]

### **El modernismo de Malharro<sup>15</sup>**

Enunciaremos un postulado, quizá, audaz para la mayoría. ¿Se podría concebir la gesta evolutiva del arte argentino, sin que hubiese existido la clamorosa personalidad de Malharro?. Tenía este hombre, la calidad del torrente, que se rebulle fogosamente, furiosamente, que de pronto se irisa de sonrisas y que tumultuosamente se expande y se pierde en espuma y burbujas, por la pasión exaltadora. Sin duda, a esa aguda gesta evolutiva, le habría faltado uno de sus más apasionantes eslabones. Si nos repugna la concepción individualista de la Historia, si nos resistimos hacerla tornar alrededor de un solo eje, dado los múltiples factores que intervienen en ella con innegable preponderancia, hay ocasiones, que se debe admitir que existan hombres que la encarnan potencialmente, al haber engranado su voluntad creadora a las inquietudes espirituales –malas o buenas– que vagan dispersas en el ambiente intelectual de su siglo. Desde el punto de vista colectivo, Malharro, fue esto entre nosotros: un jalón renovador, un reverdecer en la estagnación que inaugura sordamente un nuevo y fecundo período para nuestra pintura y su docencia. Hecho, irrefutable. Mas, despojemos, desnudemos a este Hombre de todos sus artificios, de todo lo que pudo ser secundario en su *dramatis personae*, que su aporte de los principios impresionistas –como mero método tecnológico– a nuestro país, quizás no fue lo más importante en él, aunque forzosamente hubieron de gravitar y pesar para marcar nuevos rumbos a nuestras manifestaciones de arte. Porque con otra escuela y otras tendencias, su iluminada voluntad hubiera obtenido idénticos resultados. Si le tocó vivir en la época realista, impresionista, fue por su espíritu de an-

<sup>15</sup> [EL MODERNISMO DE MALHARRO]; texto sin datar [1930?]; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz azul graso; papel obra, liso; 1 página; 360 x 230 mm. *Nota Tercero*: en bolígrafo azul "Malharro". Este texto con algunas variantes fue publicado en *El Argentino*. La Plata, a. 26, n. 9845, miércoles 20 de enero de 1932, p. 6.

siosa curiosidad intelectual, como supo asimilársela con pujanza creadora aun cuando generalmente dependiera de semejante modalidad técnica. Moderno entonces, hubo de serlo por la riqueza impetuosa de un vigoroso talento, inquieta y viril sensibilidad; como lo sería actualmente si viviera. Era el antítesis de lo anacrónico. Pero no se pagaba de su modernismo. Era una función natural en él. En estos casos, lo que más cuenta, es la integridad irreductible del artista. No transige con sus más íntimas convicciones y se vuelve intransigente por nobilísimos fines. Esto es siempre de una incalculable fuerza moral. Sí, moral. Ya hemos llegado a la potencialidad intrínseca de Malharro y no únicamente a sus inquietantes y numerosos ensayos pictóricos. Es esta potencialidad, que contenía un mundo de nuevas posibilidades, que le exigía un trabajo casi ciclópeo que ni lejanamente le alcanzó para expresarse en toda su plenitud. Ya hemos dejado atrás al docente y al polemista propagandista. Este es el más puro Malharro. Voluntad heroica de crear, sediento anhelo de renovarse cada día, aunque se pueda fracasar en tan féridos propósitos. Este constante deseo de renovación rima con el místico infinito y busca enlazarse con el misterio de lo inexpresable y eterno. Es un modo de purificación. Es la inaccesible, religiosa alegría del nuevo reflorcer. Por eso, Malharro pudo ser moderno ayer como puede serlo hoy. Por eso, Malharro fue el Maestro espiritual por excelencia, de generosos e hidalgos desbordes y la antípoda de todas las academias.

### **Carlos Giambiagi<sup>16</sup>**

Carlos Giambiagi, nació en el Salto, R. del Uruguay. Aún jovencito fue traído por su familia a Buenos Aires, donde habita desde hace una veintena de años. Es por esto, que a pesar de la nacionalidad uruguaya se le puede considerar como un pintor argentino.

Decorador en su adolescencia, frecuentó los cursos de la Academia Nacional durante un escaso año que luego abandonó, al creer insuficiente, roma y contraproducente la enseñanza que allí se impartía. Fue siempre un insurrecto que fundó su rebeldía en claras razones. Combatió siempre por la dignidad del arte. Con un grupo de plásticos fundó un periódico, *Acción de Arte*. Artesano, en el sentido más amplio. Trabajó en talleres de *vitraux*, es grabador en madera –ilustró algunos libros de Horacio Quiroga– aguafuertista, afresquista todo lo ha ensayado en una noble curiosidad de penetrar el oficio de los antiguos y de los modernos. Poseedor de una nutrida cultura, ha escrito algunos estudios sobre Goya, Vallotton y otros artistas, demostrando originalidad en sus juicios. Trabajando la mayor parte del tiempo en Misiones, jamás concurrió a certámenes en los que se otorgaban recompensas y premios. Son escasas las veces que ha expuesto. Una sola exposición personal –con un número reducido de obras– en el curso de quince años de labor y estudios. Conocedor a fondo de todas las tendencias más modernas y “avanzadas”, se apoya, sin embargo, en un orden clásico, instigado por su claro razonamiento de las formas de la naturaleza para urdir la concepción pánida que tiene del paisaje. Más que un romántico es un pánida que siente los estremecimientos telúricos de la tierra misionera que adora en el misterio de sus hondas selvas, de sus cielos turbios y la cuenca barrosa de su río. Su arte, de dibujo elíptico y de clara proporción de las masas, se complace de tonos sordos sobre el registro de ceñida matización de un gris

<sup>16</sup> “Carlos Giambiagi”; texto sin datar [ca. 1930]; dactiloscrito copia carbónico; papel obra, liso; 1 página, sin numerar, 355 x 230 mm. Dorso página, Nota A. en tinta negra “Giamb”. Nota Tercero, en lápiz negro “GIAMBIAGE”.

de tapiz persa. Siendo fundamentalmente un pintor, le son familiares el misterio y la poesía que no se preocupa por alcanzar como un jardinero que no ha de perfumar sus flores. A pesar suyo, algunas de sus telas, exhalan la misteriosa y agreste poesía de la selva misionera. Carlos Giambiagi es un solitario que sabe nutrirse de su silencio y del hosco y armonioso silencio de su compañera selva. Su labor es cuantiosísima.

### **Carlos Giambiagi**<sup>17</sup>

Cuando el solitario aparece, después de su prolongado y vocacional retraining causa un anárquico desconcierto entre el gentío que acude a contemplar el espectáculo de su espíritu. Su lenguaje parece oscuro, ininteligible para el rasero común del vulgo. Habla de cosas que éste ignoraba hasta ese preciso instante. Su austeridad hecha de renunciaciones semeja pobreza, inopia, y su simplicidad del todo confusa. Las inevitables consecuencias se producen inexorablemente: casi absoluta incompreensión por parte de la mayoría pensante y no pensante.

Semejantes casos pequeños y grandes siempre han acaecido con su diminuto germen de fatalidad, durante el curso de la Historia del arte. ¡Cuántos olvidados que yacieron amortajados por el silencio de siglos fueron rehabilitados y cuántos otros postergados en vida se les glorificó en un homenaje póstumo y tardío! No es nuestro designio dar nombres y deliberadamente los eludimos para no tropezar con groseras comparaciones. Pero los que se hallen familiarizados con el transcurso de las épocas de arte, antiguas y modernas, han de recordarlos. Es únicamente a ellos a quienes nos dirigimos. Tampoco deseamos aludir aquí, a las tendencias artísticas de tal o cual escuela. Porque lo primero que choca al transeúnte cotidiano y al tránsito de cotidianidad, es solamente la burda faz retórica y dialéctica de ellas. Cézanne ¡ay el socorrido Cézanne! ha levantado más enconadas y acerbadas resistencias, que el cubismo y su *leader* Picasso, que en suma no fue, sino, sino una culta, exasperada y sabia caricatura de aquel. ¿Y por qué? Si buscamos una solución a esta incógnita, nos hallaremos que es la impelente, avasalladora personalidad lo que repele con más insólita violencia. Es el pequeño y grande creador de un inédito universo, forzosamente limitado, quien obtiene menos sufragios. ¡Y sobre todo si se encuentra en sus albores!

Estas pocas palabras preliminares quieren dar a entender que todo lo que sea un poco o mucho verdaderamente personal en arte, ha sido desconocido y se le desconoce por casi todo el mundo. Son hechos que hemos presenciado en nuestro pasado artístico y actualmente. Los pintores que ya tienen su consagración en nuestro museo, casi todos son lo más impersonales que pueden darse. Otra vez incurrimos en la tentación de citar nombres y no lo haremos. ¿Y los que se endiosó o se elogió superlativamente durante todos estos años? Esos casos fueron los que nuestra crítica señalara la atención pública, que no cargasen con todas las taras de lo pintoresco o lo brillantemente vulgar. En cambio, en quienes apuntaba una naciente y original personalidad, se les fustigó por nuestros arcontes de la crítica, pero sin que pudieran dar razones valederas. O se les decapita por el silencio sistemático, con el plausi-

<sup>17</sup> [Carlos Giambiagi]; texto sin datar [1930]; dactiloscrito, copia carbónico; correcciones de At. en lápiz; papel obra, liso, 4 páginas, de diferente tamaño, numeradas, páginas 1, 3 y 4: 350 x 230 mm, página 3: 420 x 230. Al dorso, escrito en tinta negra, Nota At: "Giamb". Publicado en *Alfar*. Montevideo, n. 69, febrero de 1931. Recogido en *Críticas de Arte Argentino*, "1930": p. 350-354, con el título "Carlos Giambiagi".

ble anhelo de que no cunda el mal ejemplo. Pensamos en Curatella Manes, Del Prete y Balsaldúa particularmente. Es que hay gente culta, muy culta que confunde las manifestaciones artísticas con los mejunjes farmacéuticos y las pomadas de tocador. Quizá querrán un arte con gomina y que calce polaina. O lo opuesto, bromuros y calcomanías bonitas. Una sola cosa e indivisible. No nos quejemos. Al contrario, alegrémonos. Todo creador es sereno porque se siente fuerte y nada le desviará de la ruta que se trazó.

No los defendamos, pues. Intentemos explicarlos, comentarlos para nuestro particular uso y para algunos pocos, ayunos de pesados prejuicios. ¡Qué placer más sagrado éste de penetrar con vibrantes antenas en una fiesta del arte! Ninguno más grande y más puro para nosotros, a lo menos. Sinceramente démosles toda nuestra piedad a los ciegos y sordos que hablan las bíblicas escrituras, quienes quieren ver y no ven, quieren oír y no oyen. ¡Amén!

Al entrar por primera vez en una de las salas de A. Amigos del Arte, el expositor Carlos Giambiagi, supimos desde ya lo que sucedería con sus obras: desvío, silencio hosco e indiferencia. Algo explicable y natural. Y así fue. Más en él, que con los otros dos artistas, R. Gómez Cornet y J. A. Ballester Peña. ¿La causa? La de aquel pintor, parece una labor de ocultación. Todo lo trabajado interiormente, lo que es cierto, lo es en cierto modo. Es curioso que casi nadie lo aperciba. Agrava aún más ese rasgo, su equidistante actitud independiente, respecto a esos dos bandos no muy definidos: el que toma prestada la espuma pintoresca de lo comúnmente llamado moderno y el otro de amorfas finalidades, ya chabacamente realista y aguadamente neoclasicista. No es grato ni uno ni a otro. ¡Es como para felicitar! A Spadini, le aconteció algo muy parecido. Durante su vida, fue apedreado igualmente por los futuristas y pasatistas. ¿Y ahora? Se agotó el vocabulario de los elogios para crucificarlo de nuevo.

Basta por ahora de cotejos vanos. ¿Qué nuevo mensaje nos trae, Carlos Giambiagi, este artista intérprete de la selva misionera, donde ha vivido y trabajó por algunos años? Nuevo no, según demos en comprender ese gastado adjetivo. Los de una pujanza innovadora y convulsionante, nacen de siglo en siglo. Por la calidad de la sensibilidad e inteligencia es, que nos parecerá nuevo. ¿O es que se tiene la audacia de creer que aquí hubo algún innovador? Ni siquiera los medianamente sensitivos e inteligentes abundan. Ese es su mensaje, el de una sensibilidad lírica y dramática. Eso pudo ser lo nuevo, que sabe ocultar por un pudoroso orgullo, bajo cierto orden clásico. Y a un artista, lo menos que se le perdona, es que no sea un virtuoso en un cariz u otro. Ese malabarismo es lo que más encandila a las cornejas, encarnación del público [grueso?]. Aun cuando llegue a ser siquiera su apariencia y su contrafigura. Giambiagi no es un virtuoso, a pesar de sus grandes dotes manuales. Pone toda su energía, su firme voluntad e inteligencia para no serlo nunca. Detesta y odia lo truculento y aparatoso en cualquier forma que se manifieste sea en lo raro y en lo extraño. Las posturas resonantes e inusitadas, le incomodan. Entendámonos, lo inusitado por lo inusitado. Casi le avergüenza tal cosa en él y en los demás. Llegará a preferir la desnuda vulgaridad común, a la aderezada con vistosos afeites. ¿Cuáles son los componentes contrarios y el reverso de todo esto? Severa autocrítica, una austera disciplina intelectual, la duda depuradora y paulatinas renunciaciones en vías de una sobriedad expresiva de mayor riqueza anímica y plástica. ¿Logra cumplidamente expresar pictóricamente esos nobles propósitos? Esto es lo que se debe tener en cuenta: si realizó esa visión austera que se ha trazado como meta de su ejercicio en el

arte, sin engaños, ni subterfugios que no caben en su entereza moral. Elegiría un honroso fracaso, antes de traicionar sus íntimas convicciones. Y contestemos que sí a esa interrogante. Por supuesto pocos o ningunos descubrieron esas cualidades ocultas. Ni perdieron tiempo en buscarlas. Sin embargo son ellas que infunden una secreta vitalidad a toda su obra: austeridad, renunciación de todo lo superfluo, sobriedad emotiva y expresiva, en un dominio técnico por el que desaparece la pintura por la pintura. Una carencia casi absoluta de "aspecto y de exterioridad". Otro lastre para no volar hacia el éxito adocenado. "Amo la claridad, busco la claridad". Es el tema que continuamente se repite a sí mismo este artista. ¿Este breve postulado, no es de la más pura esencia clásica? En una búsqueda pictórica incesante, su esfuerzo no tiende a la claridad objetiva, como podría creerse, sino hacia aquella otra claridad: la irradiante, la misteriosa claridad del espíritu. Algunos de sus más plenamente realizados paisajes se nutren de esa misteriosa, poética claridad: un color en el que se aúnan los elementos imponderables del raciocinio y de una vibrante sensibilidad de extraordinaria fineza: formas amplias, al mismo tiempo concisas y elípticas que al ser razonadas subjetivamente se impregnan de un sentimiento pánida que posee mucho de religioso: eso es sus mejores momentos: jerarquizando va a la generalización expresiva del paisaje, mediante un dibujo interno que vertebraba el movimiento rítmico de toda la composición: aspira a la musicalidad de su registro por la fina matización de gamas dramáticas que lo envuelven todo y otras más líricas que todo lo disimulan bajo sus tonos grises verdi-azules o de encendidos morados y dorados. Lo gris en el color, es lo dominante de su espíritu. En un tapiz persa hay una infinidad de esos grises. Uno de sus cartones es de una riqueza inusitada, *El camino*. Y éste a fuerza de ser trabajado, parece monocromo; pero está lejos de serlo. Quizás extreme sus escrúpulos en la labor tan cerrada de algunas de sus telas. Quizá Carlos Giambiagi, sea colorista más por el claro razonamiento de su inteligencia sensitiva, que por puro instinto. Pero hay tantas clases de coloristas, y este artista lo es a su modo. Tal como le conviene a sus creencias más predilectas. Aborrece los contornos muy marcados y las tintas planas. ¿Se desprenderá de éstas líneas generales cuál es el carácter más sobresaliente del temperamento pictórico de Giambiagi? El lector lo dirá. Es su concepto clásico practicado por un hombre de nuestros tiempos.

Nosotros, que no sabemos hacer literatura cuando atañe a los problemas más hondos del arte, cedamos la palabra a otro cronista, que glosó brevemente las telas de Giambiagi. Es de los únicos que se le mostró favorable. Dice:

"Traduce con éxito hondas emociones; la pequeñez de la criatura en el escenario de una naturaleza selvática y agreste; en *Camino* la intensidad del verde norteño; en *La fronda*, la sensación del hosco paisaje dantesco; fantástico, grande, donde se pierde el vagar del hombre entre la penumbra creciente de la fronda. La inmensa desolación del día gris, muy lograda, hace de *Horizontes* una tela bien calificada" (A. B. *El Pueblo*, 25 de agosto)

No nos engañemos. Carlos Giambiagi por sobre todo es pintor. Si la naturaleza misionera sonríe con sus lapachos rosados o se entenebrece con la cuenca de su río barroso y de su cielo bajo que parece gravitar sobre el paisaje, son simples pretextos para las variaciones armónicas de su color y para sus ritmos sutiles. Si existe una poesía, es puramente pictórica. Aún algo más. Son pocos los que se preguntan qué visión total tiene un artista del mundo. Ello nos bastaría para saber a fondo quién es. La de este artista es serena y noblemente viril. Porque ha llegado a su más nutrida madurez que le permitirá evolucionar indefinidamente.

### Valentín Thibon de Libian<sup>18</sup>

Ha fallecido Valentín Thibon de Libian, cuando el artista se halla en la edad de su madura experiencia y va a comenzar su obra más seria y honda. Es entre los treinta y cinco y cuarenta años que llega a enriquecerse el espíritu, tal como una jugosa fruta dorada que ha extraído todos los zumos de la madre tierra, la alquimia de los vientos benéficos y la bendición del rocío, –salvo los raros casos de precocidad artística que en nada afectan la regla general.

Thibon, si no fue un precoz, llegó a este mundo dotado de dones singulares de manualidad, si no de intelecto. Pues su apetito de saber, de informarse era muy escaso y limitadísimo; su curiosidad intelectual casi nula. Sus lecturas eran reducidísimas y confinadas en el mismo horizonte de algunos clásicos franceses. Porque Thibon en todo era francés, en sus gustos, preferencias y hábitos. Pero en todo esto que pudieran ser sus fallas, las compensaba con creces su seguro instinto, su fina intuición de pintor. Sus opiniones sobre arte en general eran siempre acertadísimas y muy pocas veces se equivocaba en sus juicios ya acerca de sus contemporáneos, ya acerca de artistas extranjeros o los maestros antiguos o modernos, a los cuales seleccionaba con rara justeza. De las telas que veía, jamás miraba la firma del autor. Solo sopesaba su valor intrínseco, y según los casos, se detenía o pasaba de largo. Pero de sus labios jamás brotaba una palabra amarga si acaso un cuadro lo rechazó en su fuero interno mas, al mismo tiempo se encendía de entusiasmo si algún lienzo llegaba realmente a gustarle. Porque, Thibon, en el fondo era un niño, y más que un niño, un chiquitín, con todos los pequeños defectos inherentes a tal estado de chiquilinería jocosa y risueña que buscaba aturdirse dios sabe por cuáles remotas y sombrías causas... ¡Quizás por su abulia espiritual! Ya que, por otra parte, era un gran trabajador, que borraba, insistía sobre sus telas, que las rompía para volver a comenzarlas, nunca dándose por satisfecho, a pesar de sus blandronadas que pretendían hacer creer que a él todo le era fácil, que poco o nada le costaba pintar.

Era su eterna pose de *petit blagueur* que para quienes lo conocíamos íntimamente nos hacía sonreír, pero con cariño. Eran chiquilínadas, cosas de chiquilín, que sabía hacerse querer entrañablemente; por nosotros, al menos que supimos sondear la cándida ternura que existía en su espíritu, aparentemente juguetón.

Por serlo, tierno y sentimental a veces hasta lo pueril –puerilidad sublime– sabía ver el lado piadosamente grotesco de los seres y de las cosas. Había en él, la pasta de un humorista del más fino cuño. Nosotros que fuimos sus compañeros inseparables de andanzas en sus años mozos, en los años que recién había llegado de su viaje a Europa, le insistíamos para que se dedicase al arte de la caricatura, para el cual le sobraban dotes de sagaz observador y el rasgo ingenioso del lápiz. Pero, nos contestaba invariablemente que si llegase a hacer tal cosa y a emprender trabajo semejante en las revistas locales, en un país como este, dejarían de considerarlo pintor y en cambio solo verían en él un hacedor de monos y monigotes. No obstante, no escapárenos la sana sensatez de sus palabras, y sabiendo nosotros que en este ambiente cuando a alguien le cuelgan la etiqueta no ha de quitársela jamás, le

<sup>18</sup> [Valentín Thibon de Libian]; texto sin datar [nota necrológica febrero de 1931], incompleto; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso; 2 páginas, numeradas; 355 x 230 mm. Nota Tercero: en tinta negra "Thibon". Recogido en *Críticas de Arte Argentino*, "1930": p. 337-340.

rebatimos que no hay desdoro en trabajar en un arte menor –al parecer– sino por aquellos que no saben ni pueden descollar en ella. De esos años que Thibon hacía sus caricaturas, sus *charges*, en las mesas de los cafés, conservamos algunas en nuestra carpeta que pudieron hacer la fortuna de alguno de nuestros dibujantes hoy en boga.

Según nuestro ver, este fue el primer tropiezo que Thibon dio con nuestro ambiente artístico. Barruntaba, quizás, que sus *charges*, sus caricaturas finamente analíticas, piadosamente deformadas no hubiesen sido aceptadas en las revistas obesas y comerciales de esta capital –y en las que triunfaba toda la chirlería de dibujantes adocenados– y en Thibon, se perdió un fino humorista para el país, si se le hubiese dado la oportunidad de cultivarse a fondo en ese género.

Se puso a pintar el mundo de la farándula, los seres trashumantes de bambalinas y circo, todo ese mundo depositado, visto un poco a través de Degas, su maestro predilecto –con quien tenía lejanos puntos de contacto– intentando trasladar al óleo su innato humorismo. Pero, el oficio del óleo comporta ciertas dificultades de realización y nunca es tan libre como el arte del dibujante, que le permite usar los más diversos procedimientos; y el humorismo de Thibon se diluyó en un grotesco tenue. Como carácter de los tipos y de la misma composición. Fue un semifracaso como finalidad de arte. Sin embargo, la deslumbrante riqueza de su materia pictórica, la elegancia francesa, distinguida del aspecto general de sus cuadros, sus genuinos dones de pintor, le atrajeron una lluvia de elogios y también de premios. Thibon, se perdía y lo perdieron sus interesados corifeos. Uno de ellos en su exorbitancia, llegó a decir que “Degas no era digno de tener la paleta de Thibon” ¿Creyó Valentín en tamaña barbaridad? Las alabanzas por más descabelladas que sean, siempre poco o mucho nos halagan. Aquel señor, creyóse tal vez de buena fe o tal vez por botarate que no puede medirse en sus términos, que Thibon “hacía más color” que el austero, el misántropo Degas, maestro inalcanzado en la ciencia del dibujo.

Y Valentín Thibon de Libian comenzó a abandonarse, llegó a perder la brillantez de su factura, siendo hasta vulgar en uno de sus cuadros... ¡Cosa inconcebible en él que fue toda distinción en el fondo de su espíritu y en sus medios plásticos!

### **Valentín Thibon de Libian<sup>19</sup>**

La muerte prematura de Thibon, cuando tantas esperanzas aún se podían fundar sobre él, no ha sido el fin de un fracasado y sí de un frustrado por todo lo que le rodeó. Frustróse así en sus mejores cualidades por perniciosas influencias ajenas con la colaboración de su abulia espiritual, que en los últimos tiempos, le indujo decididamente a contraer la horrible enfermedad de los Poes y de los Baudelaires. Como vileza de bajas preocupaciones. Como ellos, el alcohol significaba para él la fuga de un mundo mezquino, maniatado por la vileza de bajas preocupaciones. Era el olvido y la inconciencia animal. Como aquellos poetas que padecían la inagotable sed de infinito, Thibon nada tuvo de vicioso. No bebía por el placer de beber. De ello, estamos seguros nosotros que le conocimos. Bebía, acosado por pequeñísimos sabores que son los más espantosos. Un gran dolor puede redimir a un hombre. Pero, las

<sup>19</sup> [Valentín Thibon de Libian]; texto sin datar [1931], incompleto; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página, 355 x 230 mm. Este documento es la continuación del texto anterior. V. *Críticas de Arte Argentino*, “1930”: p. 341-342.



pequeñas gotas diarias que caen en la nuca de una criatura toda sensibilidad terminan por aplastarla. ¿Y qué no de hacer para huir de ellas, aunque sea momentáneamente?

Nosotros que lo evocamos en los más gloriosos años de su juventud, bello físicamente, cuerpo de atleta, alegre, entusiasta, apasionado por el arte, lleno de dichos agudos, arrancándonos carcajadas con las viñetas jocosas que trazaba rápidamente en el mármol de la mesa del café, no podemos conformarnos que haya tenido semejante fin. ¡Y no es muy doloroso que haya sido así, sin embargo!

Y por no conformarnos y no querer resignarnos, al amigo que Thibon fue para nosotros, no quisimos tejerle el artículo necrológico trivial, ni agraciarlo con alabanzas insulsas, ñoñas frases literarias y elogios mentirosos, sino sencillamente explicarnos nosotros mismos las causas y los porqué de esta frustrada vida de trabajo; y lo hemos hecho, paso a paso y con la dolorosa verdad en la mano, nuestra verdad parcial y limitada. ¡No es con el ardid de pias y piadosas mentiras que hubiésemos comprendido su frustrada existencia de artista, en que Thibon no tuvo la culpa y quizás ninguna! Tal vez de este modo, puede que extraigamos alguna enseñanza para nosotros mismos. No le íbamos a mentir, nosotros nunca le mentimos, hasta en trance muerte, al amigo que quisimos entrañablemente y con cariño hemos de conservar su memoria. Los demás, podrán hacerlo, si les place, pero, no nosotros que sentimos el deber imperioso de decir la verdad a los cuatro vientos.

Y aquellos que le mintieron en la vida, pueden seguir mintiéndole después de muerto, pero, jamás han de comprender lo que fue Thibon como artista y como hombre.

### **Pettoruti**<sup>20</sup>

Tristan Klingsor, en su monografía sobre Cézanne, decía que los cubistas extraían sus formas de la geometría y no de la misma naturaleza como lo hiciera el maestro de Aix. Este argumento es válido hasta un cierto punto, pues por este mismo se podría invalidar toda la geometría que contienen la escultura egipcia, que es pura abstracción de un espíritu altamente religioso, ya que ellos no fueron a la naturaleza sino para tomar sus formas más abstractas que satisficieran su canon religioso. Y nadie será tan osado de negar que la suma y la cifra matemática de aquellas esculturas es algo de eterna e intensa vida, y esta afirmación es del todo ociosa.

Pettoruti todavía deberá despojarse de algunas cualidades suyas: el elemento un poco pintoresco que aún existe en su obra de conjunto, aun cuando lo haya reducido a su mínima expresión. Para llegar a la meta que parece haberse propuesto debe depurarse un poco más. Cuando quiere expresar la realidad visible del universo, aunque recurra a las formas sintéticas, nunca es tan hondamente expresivo como en algunos de sus cuadros de un cubismo heterodoxo que adoptó para su desbordante temperamento meridional. No se trata de una abstracción del objeto sino de la abstracción individual del mismo Pettoruti que procura sus traerse de toda su gestión extraña que no sea la misma pintura. El distinguo es importante y

<sup>20</sup> [Pettoruti]; texto sin datar [1931]; dactiloscrito original; cinta negra; papel liso, obra; 1 página, escrita ocupando frente y dorso; abierta: 230 x 360 mm. Nota At. en lápiz azul dorso de la página: "por los planos cristalinos de la /graduación del colorido que la /luz fluye y se absorbe como/apresada en un [ilegible] espera"; y lápiz negro, aparecen definiciones de palabras: [ilegible] /*Hedonismo* -/gr-he done (placer). Doctrina que considera el placer como el fin de la vida./Helianto? (gr. medio sol y anthos flor) girasoles". Nota Tercero: en tinta negra, "Pettoruti".

valía la pena hacerlo. Pues la abstracción de un Pablo Uccello y de un Piero della Francesca es la suma más grande de armonía de aquel espíritu geométrico que habla Pascal. Todo lo contingente, pasajero no se halla en las formas de aquellos artistas que conservan solamente la más pura esencia de ellas y lo eterno en su más honda manifestación mental y espiritual de la creación artística. No apelaremos a esos dos grandes del Renacimiento con el cómodo y reprochable procedimiento de oponerlos a Pettoruti sino que quisimos citar uno de los tantos ejemplos de verdadera abstracción creadora en que el artista se despoja de todo lo contemporáneo para vivir en un sistema casi pitagórico del universo.

¿Se asombraría Pettoruti si le dijéramos en algunos de sus cuadros se quedó en la concepción utilitaria del arte?

### Ramón Silva<sup>21</sup>

Fue Ramón Silva uno de aquellos pintores, que ven todo en poeta. No es que hiciera versos, sino que su espíritu, grávido de poesía, hallábase en interrogación continua ante el Infinito. Hubo una época en que sus telas, llameaban como soles –él nombraba a eso magnificar el color–; eran como gritos de emocionada exasperación por la múltiple Belleza de lo Creado; gritos que profieren todos los que se transfiguran al contacto de lo que los hace más nobles, mejores y más buenos. Recuerdo un cuadro suyo, que no olvidaré jamás. Era una parva de ocres hirvientes cuyos áureos reflejos se volatizaban en la diafanidad de un cielo espléndidamente azul, y estando asentada sobre un predio de verdes líquidos en el que las sombras amatistas eran de una delicadeza infinita.

Tela himnica, ésta, que irremisiblemente evocaba, en el infatigable lector, la encendida polícrómia de los versos de Rimbaud y las “campiñas alucinadas” de Verhaeren. Luz, color; he aquí lo que amó por encima de todo, nuestro poeta. Sin embargo, lo exasperado de esos ocres no amenguaba el dejo sombrío de su visión. Es que todo amor sincero es trágico, y el amor a lo Imposible lo es, quizá, más que ninguno. Por eso la desolación de ciertos suburbios parisenses y porteños, tuvieron en él un aguafuertista de acentos hondos y punzantes. No era un pintor “maduro” o de disciplinada cultura, o un mago portentoso de la paleta, pero, sí un artista de apasionada emoción, en quien la capacidad estaba de acuerdo a su voluntad creadora por la senda que se trazó. Algunos de sus apuntes, sumarios, ásperos, bruscos a veces, daban la cabal medida de su temperamento, y, en sus paisajes de denodada sinceridad, tuvo modulaciones de color de la más prístina pureza en su vuelo lírico. Son cualidades estas, que para hallarlas en un pintor, hay que recurrir a los museos y detenerse ante los grandes maestros. Y en Silva había en germen un futuro gran artista de acentos que

<sup>21</sup> RAMON SILVA”; texto sin datar [1921; 1932]; firmado “A”; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz negro y azul; papel obra, liso; 3 páginas, numeradas; 370 x 230 mm. Nota Tercero: en lápiz negro “Se recordó al pintor Ramón Silva. En el homenaje habló el crítico Atalaya”; Nota de Tercero: en tinta negra “Julio 4/32”. Publicado por primera vez con el título “Ramón Silva. El pintor-poeta. II Aniversario”, en *Acción de Arte*. Buenos Aires, a. 2, n. 15, junio de 1921, p. 1. Recogido con posterioridad con el mismo título en *Críticas de Arte Argentino*, “1921”: p. 21-24 y en la revista *Forma*. Buenos Aires, enero 1951, número dedicado al 25 aniversario 1925-1950, p. 19-21, con el título “Dos semblanzas. Ramón Silva y Martín Malharro”. El dactiloscrito reproducido aquí presenta variantes de escritura que datan de 1932, momento de su relectura en el Hotel Castelar, durante el homenaje realizado por la Agrupación Signo.

podieron ser inéditos. Demasiado personal en sus ensayos, en que se buscara a sí mismo; solamente valorado por un pequeño grupo de artistas, las escasas veces que presentó sus obras al gran público, se atrajo las burlas y el chiste fácil. Aún se recuerda con amargura el chascarrillo de cierta revista porteña que al ridiculizar una de sus telas, le amonestaba con estas palabras: Silva, por favor, silba pero no pintes.

El poeta y la bondadosa criatura que había en él, intentó reírse de esa salida de *clown* del periodismo, que no vacila en sacrificar lo más sagrado con tal de confeccionar un chiste. Su cuadro nunca pudo ser el peor de la sala, pero su apellido era una tentación. Esto, la indiferencia y los repetidos rechazos por unos jurados de zoólogos, fueron motivos más que suficientes para causarle ese desaliento que es cierto que hace tiritar almas y desesperar de todo. Sobrevino la abulia, la estrechez miseranda, el ensimismamiento del que en su interior busca, furioso, las causas de un fracaso imprevisto. Y porque era bueno, inmensamente bueno, no creyó que los demás estaban en un error, sino él. No imprecó contra nadie sino contra sí mismo. Empezó la desesperación muda, el calvario invisible, el rumiar continuo, la crisis anímica, de cuyos carbones ardientes habría salido fortalecido y templado; pero, la muerte vino. Y aquel simple, humilde y bueno, hecho escombros su justo orgullo, que era capullo en el árbol, promesa de más maduros frutos y de frutos óptimos, se fue silenciosamente, como había vivido.

Un fruto cuajado, supone mil flores heladas, dice Benavente... Eso fue Silva, como en estas tierras lo son otros muchos que viven, andan y beben, pero son féretros de un ensueño. Le conocí y por algún tiempo fuimos inseparables. De nuestros vagabundajes, en que rara vez hablaríamos, siendo el silencio comunicativo más elocuente que las torpes palabras, saqué en limpio una cosa: Silva era superior a su obra. Era más poeta en la vida que en sus mismos cuadros. Esto hizo que le cobrara una profunda estimación y una fe absoluta, ciega en su triunfo como artista. Es que había conocido a tantos cuyas obras parecían superiores a ellos mismos, en que la "mano más allá que el pensamiento", cuando lo tienen, y que casi siempre implican una decepción, que, al comprender que esta belleza engarzada en sus telas, no era más que una partícula infinitesimal de su espíritu, concebí las más firmes y risueñas esperanzas sobre su provenir. Nos separamos, luego, fui al extranjero, pero, el recuerdo de Silva nunca me abandonó...

\* \* \*

Una tarde bochornosa en el Paraguay, tendido en el suelo, observaba el trajinar de unas hormigas... Una, entre todas, me intrigaba. Había cogido una minúscula florecilla y aferrada a ella, trataba de andar. Al más tenue soplo de brisa, el pobre insecto era derribado. Las demás, pasaban a su lado, deteníanse un momento, pero, no le prestaban el menor auxilio. Diligentes proseguían su camino cargadas de briznas de hierbas, de granos, de cosas prosaicas y útiles. La hormiga y la flor quedaban en el sendero, avanzando unos milímetros para retroceder otros tantos. Horas me quedé contemplando esa lucha tenaz del insecto con su carga florida, y vi, como otras hormigas agobiadas, eran asistidas por sus compañeras, mientras la de la flor continuaba sola, intentando avanzar penosamente con este gran cáliz amarillo a cuestras. ¿Regirían entre las hormigas las mismas leyes utilitarias que entre los hombres? —me pregunté en un afán pueril de encontrar un símbolo, a lo que yo era incapaz

de desentrañar. ¿Habrá, entre las hormigas, las que se prendan de cosas bellas y vanas, y resultan aisladas por las demás? Era quizás estúpido pensar así. Pero, lo cierto es que la figura de Silva con su carga de ensueño, me vino a la mente, y no pude por menos que identificar el símbolo de la pobre hormiga con la desventura del infortunado pintor.

\* \* \*

Se ha querido negar la influencia del medio sobre ciertas desapariciones prematuras de artistas. Se ha invocado la fatalidad y se pudo citar la frase de Benavente para explicar lo de Silva. Sin embargo, cabe otra explicación que debemos darnos para provecho de todos. A Silva, el medio le fue francamente hostil. Él, como otros, fue víctima del momento social por el cual atravesábamos. La desorientación entre los artistas, y principalmente entre los artistas argentinos de entonces, y tal vez de ahora mismo, nunca fue mayor como en nuestros tiempos. Estamos en una época de transición, en que una moral nueva buscaba elaborarse. Pintar para las masas irredentas que surgen impolutas del seno del populacho, es cosa que se barrunta, sin que se haya encontrado la fórmula cabal para interpretar el alma colectiva. Pintar para la burguesía y la plutocracia de gustos groseros y que para pagar exigen ser halagadas, es faena inferior que el verdadero artista –por razones de decencia– desdén y repudia. ¿Qué hacer? Pintar para sí mismo, dicen los de las soluciones fáciles. Pero, no hay que engañarse. Se trabaja y se expone para que los otros participen de nuestras propias alegrías, nuestras angustias y anhelos. Cuando esto no existe, el papel de utilidad que toda criatura humana cree y ansia desempeñar en la colmena social, desaparece. El que se cree ser un “inútil”, es presa fácil de un profundo desaliento. ¡Es lo que le ocurrió a Ramón Silva! “Ser picapedrero, ser albañil, lavaplatos, cualquier cosa, pero ser útil”, –exclama el cuitado que se desprecia a sí mismo. E intenta faenas para las que no está dotado, ensayando los oficios más varios, fracasando en todos, inquieto, torturado y sin paz interior.

En las *bottegas* florentinas, tenía cabida el artista menor y al modelar los pliegues del manto de la Virgen de Rafael, experimentaba satisfacciones por sentir que trabajaba dentro la comunidad, que hoy le pueden estar vedadas a quienes ponen toda su firma en un cuadro.

Se triunfa en razón de la fuerza y el talento que se tiene, pero, también se fracasa en razón de la bondad que se lleva en el corazón... Y en la tragedia obsesionante de Silva, hubo algo de esto último.

### **Nicolás Lamanna<sup>22</sup>**

Nicolás Lamanna, el escultor argentino desaparecido hace ocho años, hubo de ser la modesta y altiva encarnación del proletario en el arte. No solo porque fuera de extracción humilde, y sí por otras virtudes intrínsecas. Su destino, que no fue muy llano ni propicio y con el cual cargara con cierta bonachonería, pareció decretarlo así: ser el eterno obrero quien, por inclinación, por bondad y necesidad económica va labrando, laborando durante su camino la

<sup>22</sup> "NICOLAS LAMANNA"; texto sin datar [1932]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 3 páginas, numeradas, medidas: 370 x 230 mm; correcciones de At. en lápiz graso azul y en tinta negra. *Nota Tercero*: en página 3, tinta negra "En el 'Signo' leído por el poeta Figueredo en nombre del crítico *Atalaya*"; en el dorso página 3, en tinta negra "Atalaya crítico insuperable 'Signo' ". Este texto con algunas modificaciones se publicó en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 234, lunes 2 de agosto de 1926, p. 4-5.

obra ajena, en una postergación continua de la suya, esclavizado por su ineptitud de industrializarse. No hubo galeote que, atado al banco de la faena cotidiana, remara con el corazón más ligero; sus labios jamás exhalaban la queja del descontento; ni en los años más adversos, la amargura depositó sus agrios sedimentos en su cordial simpatía por los demás. Fue el camarada, por excelencia.

Pero, en el caso de Lamanna, no fue el proletario del arte, únicamente por esas causas ineludibles, casi emanantes de su propia naturaleza. Hubo de serlo también por causas ajenas, exteriores que chocaban con su ángulo moral. Cuando hablamos del proletario no es tanto en el sentido social corriente, sino por aquellos artistas, dado su gravitación naturalísima, por el mismo peso de sus hechos, se ven aislados, y han de individualizarse forzosamente en un gesto espontáneo de reacción y rebeldía contra la anfibiedad, la mala fe y el favoritismo rampante del ambiente que los cerca.

Confesemos, a pesar de todo, que no poseía innato el temple de los luchadores de raza. Su natural bondadoso, su sed de camaradería le inducía más bien a la tolerancia y a la abierta comprensión de casi todas las criaturas y las cosas. Podía ser amigo de todo el mundo, sin transar, empero, en sus principios. Era esta su condición privilegiada y singular. Y caso extraño: en la mollera de los administradores de la cosa artística de aquel entonces, se llegó a confundirle, incluyéndole en la lista de los intocables, aquellos que escribían y hablaban en voz alta de todo lo que los otros pensaban sin tener la virilidad de decirlo sino en chismes y comadreo; de aquellos a quienes habíase de asediar por hambre, guillotinandoles en el silencio y la continua postergación de los valores.

Y Nicolás Lamanna, el hombre eminentemente afectivo hasta con sus presuntos adversarios, tuvo que padecer las mismas estaciones del Gólgota de esos artistas insurgidos, camaradas suyos, de los [palabra tachada] reacción a toda imposición oficial académica o no; los que atacaban, sin miramientos, lo malo y lo pervertido, ya fuesen hombres instituciones y obras.

Carlos Giambiagi, uno de sus compañeros de taller y de estudio, ha dicho acertadamente lo que fue Lamanna como artista y como hombre:

*... A pesar de su bondad ingénita que le hizo tolerar más de un sinvergüenza y su ingenuidad le hizo creer en mil imposibles, nunca calló su verdad y tuvo la valentía de decir la franca y abiertamente en todas partes contra sus intereses materiales...*

Es este un párrafo del hermoso artículo que fue publicado en el Suplemento de *La Protesta* a raíz de la muerte del artista. Se comprende, después de este detalle viviente, el rasgo con el cual Giambiagi evoca la fisonomía moral de Lamanna, —que éste, no obstante su espíritu bonachón, accesible a todos, supo reaccionar cuando las circunstancias lo requerían, ocupando siempre el sitio del artista independiente, quien, antes de transigir con sus postulados de dignidad y de hombría, prefirió vivir en perenne pobreza, que quizás fue en desmedro de una rica labor creadora.

Es que quienes por entonces rodeaban a Lamanna, en esa época de efervescencia tolstoyana, sustentaban la ciega creencia y cuasi ingenua de que una obra de arte debía equivaler a una acción estrictamente moral. Querían ser en la terrena vida lo que soñaban ser luego en sus obras: limpias y puras si fuera posible, una y otra. De ahí, esa hosca intransigencia, y esa no siempre razonable intolerancia.

¿Fue errónea esa aleación filosófica-moral en los sentimientos germinativos que, en rigor, componen las creaciones del arte? ¿No eran un poco coaccionadores estos severos preceptos morales en una actitud hacia el arte? ¿A veces, no es mejor que si en algo pierde el artista, sea el hombre quien gane? Esto, le sucedió a Lamanna. Y digámoslo de una vez: en los últimos tiempos, en las vísperas de esa eternidad incognoscible, él, el buen obrero que amara siempre su tarea en el canto de su cincel, que trabajaba como si tuviera un corazón alado en el pecho, que sin embargo, sofocábale con sus latidos, como queriéndose salir por la boca, murió, finalmente de asco y miseria. No es la sólida frase literaria y de efecto; al contrario, para nosotros sus amigos, fue la más desencantadora realidad, por su dura constatación.

\* \* \*

Su obra total es relativamente numerosa, aunque por su obligada actividad en pasar trabajos ajenos al mármol, no hubiera podido dedicarse a una intensa labor creadora. Entre sus obras importantes y de auténtico valor, se pueden citar, *Cariátide*, *Retrato del pintor Silva*, *Torso de mujer*, *Desnudo* que data de su época de Florencia, y el busto de la compañera del artista, –una escultura modelada un año antes de su desaparición. Necesariamente es una obra trunca y fragmentaria, en su faz evolutiva y en la consecución de un carácter determinado. Es que tuvo que batallar y penar mucho en la búsqueda de su propia orientación. Pero, dio la medida de su talento y sensibilidad en algunas piezas de un valor definitivo. Era, a pesar de todo, un directo descendiente de la escuela realística italiana. De sensualidad táctil, hacía vibrar las carnes en un soplo viril cuando las labraba en el mármol. Ahí estaba su don y máxima virtud: en el mármol.

En la máscara del busto de su compañera, el juego del modelado fisiognómico es de una jugosa justeza expresiva; se alcanzó allí la suma potencia de un estado vital, de donde emana la irradiación de una sonrisa apenas perceptible, que baña, envuelve toda la armoniosa testa femenina con luz alegre y primaveral. Son pocas las esculturas como esta, en que con los medios formales, plásticos, se halle tan de acuerdo con lo que se quiso expresar, lo interior con lo exterior. De ello, fluye la serena beatitud de una armonía en la tenuidad de las luces y las sombras. Es uno de los trabajos de Lamanna, que ha de perdurar.

Es por la época que el artista emprendía su verdadera etapa creadora, que desventuradamente no pudo ser perseguida y prolongada por quien hubiera dado al arte argentino, una obra seria, sentida, honesta y de hermosa lealtad. Es esta una de las características más salientes de Lamanna. Le venía de ese artesanato, en lucha diaria con las herramientas y el martillo.

Quiso –nos dice Carlos Giambiagi– como los maestros del renacimiento, ser el obrero-artista, haciendo de su estudio una *bottega*, donde no era una frase vana de retórica el canto del mármol y del cincel. Porque el escultor Lamanna –cosa rara y peregrina en los tiempos que corren– era un escultor que esculpía. Y como no podía vivir esculpiendo sus obras que nadie compraba, esculpía las de los amigos o las de los no amigos. Así, ese taller de verdad, que el trabajo quería dignificar y alegrar con el repiqueteo sonoro del cincel labrando el mármol, se entristecía con la sonrisa estúpida de los bustos de tantos burgueses.

Esa fue su existencia, un poco oscurecida por ese trabajo esclavo, que a él asimismo le sonaba a bendición, ya que suponía el pan bíblico empapado de sudor y ganado con altivez.

**Emilio Pettoruti**<sup>23</sup>

(I) Pettoruti es un pintor sapiente que dibuja. Después de Ingres, los pintores, perdieron la costumbre de dibujar, con las consabidas raras excepciones; un Degas, sobre todo, que, en plena época impresionista, extrae la esencia del dibujo, en síntesis, enjutas y severas y vitalmente orgánicas. El dibujo, es la escritura más personal y más íntima de todo artista. Es la desnudez, tiritante. Lo delata todo. Una pintura, quizás podrá engañarnos respecto a su autor, pero, no un croquis, un simple dibujo. Revelará transparentemente todos los movimientos reflejos y el temblor del ama de quien lo trazó. Ya sabremos si es ignorante, vulgar, zafio o mentecato. Con cuatro líneas, ya sabremos cuál es su visión del mundo. Es, en consecuencia, la más tremenda autobiografía, y la más terrible, a veces. El dibujo es la base primordial del mundo, porque se hunde en la abstracción. Es la envergadura de todo lo creado. Primero se ve el color –que es lo superficial, y después se percibe el dibujo, que es la geometría oculta. Puede llegar a la categoría de ciencia. Quien no lo estudia a fondo es muy posible que jamás alcance a ser un buen pintor. El dibujo de Pettoruti es de un alma opulenta, rica en percepciones y nutrida de los mejores ejemplos de todos los tiempos. Su matiz más peculiar es la suntuosidad de los objetos. No geometriza –no nos engañemos– sino que desgeometriza las cosas. Busca recrearlos. Hace una ideación de ellos. ¿Y esta aparente negación de la geometría visible, no corresponderá acaso a una nueva necesidad espiritual de desgeometrización dinámica, que, por una evolución fatal del tránsito del arte con el devenir del tiempo, rehuye la espacial corporeidad del objeto pintado, con todas sus contigüidades superficiales y sus falaces accidentes? Solo la honda necesidad tiene caracteres de fatal. El mal llamado cubismo fue eso, una fatalidad que había de realizarse a costa de todo. El mayor encanto de los dibujos de Pettoruti, radica en su empeñosa búsqueda de la íntima estructura de las cosas; cuando no alcance tales fines, las desdobra en las nobles armonías de los planos y en la orquestación de los valores. A veces la línea adquiere para él una plusvalía de notas sensuales y musicales. Sus composiciones en blanco y negro son como pequeñas sonatas, variaciones sinfónicas, fugas en que se deslién casi los mismos motivos y ritmos, alteradas únicamente por otro orden. Este, es en sí, el dibujo de Pettoruti: sapiente, suntuoso, con su pizca de sensualidad: fruición viva y regocijo de los sentidos en sus raíces más profundas.

<sup>23</sup> "Emilio Pettoruti"; texto sin datar [agosto de 1932]; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones en lápiz azul graso de At., hay párrafo señalado y líneas en el margen trazadas en lápiz negro; papel obra, liso; 4 páginas, numeradas, 252 x 184 mm. Reproducido por primera vez en el diario *Crítica*. Buenos Aires, jueves 6 de octubre de 1932, con el título "Los dibujos de Pettoruti. Un artículo inédito de Atalaya, el crítico ha poco fallecido" con las siguientes líneas introductorias: "Pocos días antes de morir, Alfredo Ch. Acosta, el gran crítico, conocido entre las gentes de arte por el seudónimo Atalaya, difundido en las páginas de las revistas y periódicos de vanguardia, escribió sobre los dibujos de Emilio Pettoruti, el artículo que el conocido pintor nos ha cedido para los lectores de CRÍTICA./ Es fácil advertir, en el valioso trabajo que publicamos, las cualidades más características del talento y de la obra dispersa de Atalaya, tales como la desnudez magra del estilo, su versación técnica y su aguda penetración del espíritu de las obras de arte ante las cuales detuvo su curiosidad cariñosa y formuló su juicio, equilibrado y exacto como una demostración matemática, tan distinto de las vaguedades mal llamadas literarias, en que suelen creer que consiste la crítica de arte algunos periodistas bien remunerados a quienes, de darles lo que se merecen, no podrían escatimársele los palos que adjudicaba a los cómicos la justicia de Hamlet." El texto fue también recogido en *Críticas de Arte Argentino*, "1931-32": p. 382-385, con el título "Los dibujos de Pettoruti".

## La composición

(2) Lo que llamamos composición existe en todo hasta en la partícula más infinitesimal de un pedrusco. En un rasgo, en un trazo, en una línea puede haberla. Pero, no son muchos los que saben desentrañar sus leyes secretas, pese a que todos seamos un tratado viviente de armonía tal como nuestro cuerpo que nos sostiene en la tierra. Sin embargo, este afán remotamente ancestral de armonía, lo vemos en las casas, en los puentes, en los mismos utensilios que manejamos diariamente, sin aperecernos cabalmente de ello. ¿Se tomará por una *boutade* si afirmamos que la composición de Pettoruti es de esta misma clase y orden de la casa y del utensilio? Hay quienes buscan la composición en los cuadros del pasado, primitivos o góticos. Está muy bien. Todo esto puede ser cultura y erudición que quizás adormezca el instinto más puro, enriqueciendo tal vez otras facultades menores, casi siempre sin mayor importancia. Si no negamos semejante educación –y sería torpe hacerlo– hay que ir a abrevarse a las fuentes del Todo: traje o cacerola, el árbol o el casco de un torpedo, el Greco o un buen *affiche* callejero, que es, en fin, nuestra original y santa inquietud moderna. Creemos que así se educó Pettoruti. Su composición se sincopará –como el jazz–, al parecer, jugará peligrosamente con las leyes de la estabilidad, se cortará sesgadamente, y siempre ha de salvarse por un milagroso equilibrio, una perfecta armonía de la valoración de los planos como la casa y el utensilio. Para nosotros es una de las buenas composiciones. Su forzoso proceso mental se dosifica con la gran intuición de las leyes armónicas que rigen todos los objetos. Véase como pesa ese frasco negro, con el vaso que se le inserta, sobre el romboide blanco del mantel, que a su vez, se relaciona con el esquinado rectángulo de la ventana luminosa. Se encierra como en un bloque con sus pequeñas y grandes sonoridades. Parece como si siempre buscara el bloque, evitando la menor fuerza de dispersión. Los contrastes, las oposiciones lineales pareciera que concurriesen a ese fin principal. En la mayoría de los casos, es lo que caracteriza la composición de Pettoruti, aun cuando la emplee con la mayor libertad, necesaria a su facundia inventiva. ¿Abstracta la composición pettorutiana? Puede serlo o no. Preferimos atenernos a los hechos. Pues, hay en ella, cierto dramatismo –que parece inherente al blanco y negro– que hace cobrar a los objetos desgeometrizados una vida imprevista e insospechada. ¿No es este, el único fin de la composición, o se la querría solamente *per se*, como incontables pintores parecen creerlo y la fabrican, por vaciedad anímica?

## Lo decorativo

(1) No ha de serlo solamente, por antonomasia, la pintura monumental y épica. Gauguin o Massaccio, o un Botticelli, decorador nato. Lo será el Giotto, en otro sentido, y Leonardo da Vinci, en lo más estricto y restringido de la denominación. Cuando una pintura se aplica al muro, tiene la función –quíerese o no– de un ornamento, que debe supeditarse a una infinidad de factores. Esto podrá ser lo decorativo ornamental, o ilustrativo, según la variedad de los casos. Sin excluirse una y otra cosa, existe un sentido decorativo más profundo, que arranca de substratos más intrínsecos: la materia, el movimiento, la construcción, los valores táctiles que forman el fondo lírico o de otra calidad espiritual, aislado de toda cultura, y patrimonio de todos los tiempos. Las preferencias sentimentales, según como se las interpreten, pueden caer en lo discursivo y lo ilustrativo; y un chino, un persa no la comprenderán en ab-



---

soluto, dado sus distintas costumbres y cultura, pero, si además, poseyesen dichos valores decorativos sabrían admirarlos como nosotros admiramos sus estampas, precisamente por esto mismo, sin, empero, penetrar en sus símbolos y mitos. Los dibujos de Pettoruti poseen tales intenciones decorativas que los hace accesibles a chinos, negros y etc., aun cuando no comprendan la estética que los creó. Hablan bellamente el lenguaje universal de la plástica. Este es su tono mayor. Siendo preeminentemente decorativos, son, desde luego, las construcciones de un decorador de mucho espíritu y de noble gusto. Nos ofrecen las imágenes de las cosas que se van desnudando, en el dramatismo extático de los lampos de luz y las extrañas sonoridades de los negros profundos...

## ► El proceso Ruskin - Whistler. Recopilado por Atalaya

### Ruskin y Whistler<sup>1</sup>

Hace unos meses una revista inglesa, exhumó el legajo, que contiene el proceso judicial, del famoso pleito Whistler, Ruskin. Su título, es muy breve. Dice: "año 1877, en la Alta Corte de Justicia, Queen's Bench Division." La gloriosa victoria, atribuida al pintor estadounidense, a expensas del filósofo y profesor de estética, le agració con la ínfima suma de un *farthing*, o sea un céntimo, en concepto de daños y perjuicios.

Es natural, si las vistas de esta causa célebre, se hubiesen desenvuelto ante una magistratura compuesta de artistas y de aficionados a las cuestiones de arte, habría obtenido otras resonancias, resultando desde todo punto interesante. Pero ante un Barón Huddleston, y un jurado de Middlesex, formado por rentistas y almaceneros retirados de los negocios que nada entendía de estas cosas, no fue más que una triste farsa.

La querrela venía desde lejos, y empezó de este modo. Ruskin, se hallaba en el cenit de su fama como crítico de arte, y había adoptado, frente al público el rol, siempre peligroso de profeta. Sus ataques contra todo lo que consideraba no encuadrado en su credo y premisas estéticas, se dirigían ya a las obras pertenecientes a sus íntimos amigos, o adversarios. En ello ponía, no sabe qué salvaje regocijo. Parecía obedecer a razones superiores a las comunes, en la prosecución de un apostolado que se había impuesto. De esta extraña actitud, sus mejores amigos se resintieron. Nárrase de una carta, que le escribió a un pintor, muy camarada suyo, comunicándole que abrigaba la esperanza, que no obstante la crítica adversa publicada sobre sus cuadros, la amistad que los unía, no se alteraría en nada. La víctima, en una respuesta asaz substanciosa y espiritual, le decía: "Querido Ruskin: La próxima vez que te encuentre, te propinaré un puñetazo, que dará contigo en el suelo. Abrigo la esperanza, que ello, no podrá alterar en nada nuestra cordial amistad."

Entre sus amistades y el ambiente habitual, frecuentado por Ruskin, eran estos, incidentes sin importancia, y todo se le disculpaba en gracia de su lealtad, y el infinito amor que animaban sus acciones cotidianas. Pero Whistler, no solamente pertenecía a ese círculo sino que se burlaba finamente de estas actividades humanitarias. Doce años antes, el famoso poeta Swinburne, le pidió a Ruskin, que con Burne-Jones, visitasen el estudio de Whistler. A ese propósito le escribió: "Whistler, un artista merecedor del alto rango que ocupa, está poseído de un vehemente deseo de verte, y mostrarte enseguida sus últimos trabajos. Pienso que los dos nunca se han encontrado, y tú comprobarás que el deseo de conocerte e intimar contigo, deberá surgir del juicio y de la apreciación tuya acerca de su obra."

Parece que el profeta de Herne Hill, no se hallaba muy inclinado de allegarse a ese estudio y perpetrar un *tête à tête*, con el predicador de un nuevo evangelio de arte. Y los dos hombres jamás se encontraron.

En el año, 1887 [i.e. 1877], Ruskin se puso a escribir, dirigiéndose a los trabajadores, el libro *Fors Clavigera*. Las frases, en que estaban envueltas alusiones poco halagadoras para

<sup>1</sup> "Ruskin y Whistler" [El proceso Ruskin Whistler, recopilado por Atalaya]; texto sin datar [1921; 1926]; dactiloscrito, original, cinta negra; correcciones de At. en lápiz azul grueso y en cinta roja; papel obra liso; 13 páginas, numeradas, medidas: p. 1 a 5 y 7: 355 x 180 mm, p. 6: 400 x 180 mm, p. 8 a 11: 355 x 205 mm, p. 12 y 13: 250 x 205 mm.

la reputación de Whistler, y que a este le servirían como base para entablar pleito, aparecieron en la carta 79, fechada en Herne Hill, junio 18, de 1887 [i.e. 1877]. Que el filósofo, tuviese la intención de insultar o afrentar personalmente al artista, es algo sin fundamento. Si se lee esa carta, se constatará que la cita de Whistler, es completamente accidental. Abo-gaba, enseñando que la verdadera cooperación, no debe ser privativa de un núcleo de privilegiados miembros, que la realizan en su propia ventaja, sino que había de extenderse a todos los hombres por igual. Consideraba, pues que, bajo las presentes condiciones, toda manifestación de arte era casi imposible, y llegaba a la característica conclusión, que no existía un arte puro y verdadero.

Estas premisas, le obligaba a optar por una severidad casi inconcebible. Al inaugurarse en la Grovesnor Gallery, una exposición organizada por Sir Coutts Lindsay, al concederle que estaba animado por las mejores intenciones, le decía, "pero hasta ahora no es más que un *amateur* en arte y un mero comerciante en cuadros." E inmediatamente procede a proclamar ante el auditorio de trabajadores, que la obra de su amigo Burne-Jones, "es la única obra de arte en Inglaterra, que en el futuro será considerada como clásica", pronunciando el veredicto final con estas palabras: "Yo sé que será inmortal, y la mejor producción artística de mediados del siglo diecinueve."

Esta exposición era la primera efectuada, y se componía de obras graciosamente cedidas por los artistas y dueños de pinacotecas particulares. Whistler, era uno de los expositores de más figuración. Sus nocturnos, habían sido colocados en sitios privilegiados, incluso de *Old Battersea Bridge* (*Viejo puente de Old Battersea*) y de *Falling Rocket*.

En esa ocasión, dibujó un friso que corría graciosamente alrededor de toda la sala, y todo el mundo le trataba como un artista merecedor de las más alta consideración. El hecho que, en la misma sala, donde se exhibían las obras maestras de su amigo Burne-Jones, se le diera una preponderancia manifiesta a las telas del pintor yanqui, le causó un acceso de ira incontenida a Ruskin, quien al finalizar el panegírico dedicado a los cuadros de su dilecto, atacaba de manera más descomedida a Whistler. Nada se le dice a los obreros, si esos lienzos son débiles y defectuosos, ni la razón por la cual no le gustan. Y el párrafo que le dedicaba, introduce al criticado a una audiencia que poco y nada sabía acerca de él. Decía:

"Por la misma reputación de Whistler como para la salvaguardia del comprador, Sir Coutts Lindsay, no debió nunca admitir en su salón las obras, por las cuales la insolente soberbia del artista se halla tan cerca de las más villana impostura. He presenciado y he escuchado mucho antes sobre la impudencia de los *cockney* (proletariado londinense); pero jamás pude pensar que un mequetrefe (*coxcomb*) semejante pediría 200 guineas para arrojarle un pote de pintura en la cara del público."

El tiempo pudo darle la razón a las miras de almacenero de Sir Coutts Lindsay, y la cita del precio y la mera mención de dinero, fue de los errores más crasos, cometido por Ruskin, ya que le infundía a ese pasaje de su crónica un aire de malicia de los más infortunados. Caía un poco fuera de la jurisdicción del crítico ir contra, la valuación que pueda hacer un artista de su obra. El caso es que el *Battersea Bridge*, un nocturno en azul y plata, fue adquirido por la National Art Collections Fund por dos mil guineas, y luego regalado a la nación, hallándose ahora en la National Gallery. Añadamos, para quienes, coligen por eso, que Ruskin, no entendía de pintura, que a largo plazo, es él quien obtuvo la plena razón. La labor pictórica de

Whistler, juzgada sin los apasionamientos de entonces, es como bien lo catalogó Burne-Jones, la de un diletante muy dotado, con un ingenio maravilloso; hay pues algo de frívolo, de un juego literario muy hábil, sin que ese juego sea sostenido por las sólidas facultades plásticas del artista completo.

\* \* \*

Si estos párrafos panfletarios hubiesen quedado enterrados en las páginas de *Fors Clavigera*, es posible que nunca Whistler, habría tenido noticias de ellos. El curioso cotarro que mensualmente leía las cartas de Ruskin, poco o nada se cuidaba de los nocturnos en azul y oro o de los arreglos en negro. Era una revista que no podía encontrársela tan fácilmente en las salas de lectura de los clubes, ni en los salones elegantes de la alta sociedad. Mas el pasaje era demasiado picante, para que permaneciera en la oscuridad. Fue reproducido en diarios y revistas y a poco andar, circuló las más variadas versiones de boca en boca entre los artistas y literatos.

En la biografía de Pennell, es donde se traza fielmente las circunstancias de la querrela que debía terminar en los tribunales. Un amigo de Whistler, Boughton, en la sala de fumar del Arts Club, le recordó una parte de esos párrafos.

– Es la más baja crítica que se me ha arrojado hasta ahora en contra mía, replicó el artista.

– Suenan así, como a una franca difamación, sugirió Boughton.

Es una verdadera lástima, que se le haya sugerido idea semejante, aunque con el temperamento batallador, y más bien chicanero de Whistler, no era imposible que se le hubiese ocurrido espontáneamente. En ese tiempo, estos hombres sostenían opuestos ideales. El público tenía al pintor norteamericano, como un ingenioso saltimbanqui, y al profeta de Herne Hill, como una institución inglesa infalible y casi sagrada en los dominios del arte. Pudieron ser disculpables esos errores de perspectiva en el ambiente de entonces. Mas desde el punto de vista de Whistler, se le presentaba una excelente oportunidad, para exterminar un predicador y destruir, para él, una falsa doctrina, y cuando el desafío fue hecho público, el antiguo guerrero que había en Ruskin, se excitó presintiendo la batalla y la posible ultimación del venenoso dragón.

El día 21 de julio de 1877, la revista *Athenaeum*, publicaba la noticia, que Whistler entablaría una demanda judicial contra Ruskin, acerca de las “opiniones expresadas, respecto al artista y a su obra, o ambas a la vez”, sin hacer distinción de uno, ni de otro. Elevada el 28 de julio, se le dio curso en diciembre 11 del mismo año.

Ruskin enseguida le escribió a Burne-Jones, pletórico de entusiasmo, característico en quien se ve envuelto en un litigio público por la primera vez. Le decía:

“No es más que miel sobre hojuelas, el hecho que tenga que ser interpelado en el tribunal, –el entero asunto me habilitará para sostener ciertos principios de economía en el arte, los cuales casi nunca pudo hacérselos penetrar en la cabeza del público solamente escribiendo; mientras que ahora los podré expandir por todo el mundo, mediante las crónicas de los diarios”.

Se ha supuesto que estos párrafos difamatorios, pudieron ser escritos bajo la influencia de la morbilidad mental, causado por el fervor exaltado de sus prédicas apostólicas. Sin embargo, en una lectura que diera en la universidad de Oxford, en el año 1873, sobre el arte toscano, asomaba ya el mismo afán de ataque. Decía:

“Jamás me ha sido dado presenciar tal impudicia en las paredes de las exposiciones de arte de cualquier país, como la que pude ver el año pasado en Londres. Era una mancha embadurnada hábilmente, que decía ser *Una armonía en rosa y blanco*, o algo así, absurdo y sin sentido; nada absolutamente, que solo hubo de requerirle un cuarto de hora para garabatearlo, y todavía tiene la pretensión, de llamarse pintura. El precio que se pedía por ella, ascendía a la suma de doscientos cincuenta guineas.”

Es probable, que Whistler, jamás haya visto, ni escuchado, ni leído este pasaje, o que su abogado se lo comunicara. Demuestra, empero, que el deseo de zaherir, al hombre y a la obra, no fue una explosión momentánea e inesperada, y sí deliberada e intencional.

El autor de *Las siete lámparas de la arquitectura* le habría complacido de asistir personalmente a la audiencia del tribunal, mas mucho antes que se diera curso a la demanda y se inauguraran las sesiones, se enfermó seriamente de modo de correr grave riesgo, si se exponía a afrontar un período de intensas emociones, consecuencia natural en estos casos. Hay que confesar, que Whistler tuvo la necesaria magnanimidad, para postergar la causa cuantas veces le requirieron, mientras sus defensores, se hallaban ansiosos para que Ruskin, apareciera en el banco de los acusados.

Entretanto el escritor, regresaba a Brantwood, para preparar su defensa, expresando sus puntos de vista sobre el caso en particular, y una disertación general sobre la ética base de la crítica artística. Después, de establecer que la función del crítico inteligente y capaz, es de “recomendar los artistas de verdadero mérito, atrayendo la atención del público hacia ellos, y prevenirlo, luego contra los de ningún valor”, afirmaba que la mayor parte de su existencia como escritor y exégeta, la había empleado elogiando y poniendo en su justo lugar los artistas aún desconocidos por la inmensa mayoría, de intrínseco valer.

“Pero, continúa –el tribunal de la crítica honrada, en sus juicios equivale a la ley misma, y aunque habitualmente benigna, no debe ser por eso, menos severa y seria. Ha sido la calidad privilegiada de mi temperamento exaltar siempre, pero ocasionalmente mi deber, fue también de condenar, ciertas obras de los pintores actuales. En cambio, no existe artista que se hiciera sospechoso de adquirir con dádivas mis elogios, o mitigar mis censuras, y es la primera vez, que a través de las leyes británicas, se intenta gravar y obstaculizar un juicio porque ha sido adverso”.

Más adelante, expone sus razones sobre el punto de la difamación. Escribe:

“No conozco el sentido legal, otorgado a la palabra difamación, y sí puedo decir que el sentido racional, es la falsa representación que hace de una persona, o la tergiversación, con propósitos maliciosos, del carácter de su obra, involucrando el intento de injuriarle.

La única respuesta que se me ocurre oponer al acusarme de difamador, –acusación lanzada judicialmente en contra mía por el presunto ofendido, es que hasta donde se me alcanza, la descripción hecha de las principales características de su obra ha sido verdadera; segundo, que la calculé a propósito para, al ser aceptada de buen grado, le fuese altamente beneficiosa a él mismo, y más aún al público. Por otra parte, los conceptos que expresé acerca de su personalidad artística, también son fieles a la realidad. Mi constante hábito fue el de alabar, ampliamente sin sopesar el elogio, en cambio, he pesado siempre cada sílaba cuando me vi en la obligación de emitir una censura, un juicio desfavorable. Hablé del demandante como un mal educado moralmente y un pedante, porque lo primero de la educa-

ción moral de un artista, es que conozca su verdadera situación, respecto a sus colegas y a los trabajadores en general, y pida al público [el justo] precio por su trabajo. Si mi acusador hubiese conocido [faltante de papel], y lo que un buen artista emplea de labor en su [faltante de papel] [re]cibe contento en pago de ellas, el precio [faltante] sido una pirueta de [faltante de papel].

Se ha dicho, que en la faz puramente comercial, Ruskin se hallaba completamente errado y fuera de su elemento. No negaremos el adarme de sensatez que pueda haber en ello, empero desde las particulares miras de sus apostolado social, y del modo como había encarado el problema artístico, relacionándolo con todas las actividades humanas, no hubiese podido proceder de otra manera. Se hallaba en el núcleo central de su doctrina, la sabia economía del esfuerzo en el arte y en la vida. Whistler, aparentemente, estaba situado en la justicia de su derecho, pues ofrecía sus cuadros a precios absurdamente baratos, respecto a las crecidas sumas, que le pagarían poco años después. Es de notar también, que en la exhibición de Grosvenor Gallery, las obras todas del pintor estadounidense, fueron cedidas por terceros, excepto una sola librada a la venta, con el precio fijado; y el hecho, que Ruskin la tomara como pretexto para sus ataques, evidencia un poco de apasionamiento sectario. Son, en fin, rencillas de grandes hombres, quienes fueron instintivamente adversarios, diríamos, casi por repulsiones físicas y también más por sus ideas morales, que artísticas, ya que uno, el pintor, pregonaba un individualismo aristocrático, y el otro, tendía fines humanitarios y de amplio liberalismo democrático hasta hacerse solidario de los sentimientos y labor anarquista de William Morris.

Siguiendo con el memorial de su defensa, Ruskin, se burlaba de las descripciones musicales que Whistler ofrecía de sus pinturas, procediendo a establecer el único verdadero evangelio de arte. Escribía:

"Los principios que enuncié hace casi treinta años para constatar el valor relativo de una obra pictórica y principalmente de su mérito intrínseco, el cual en última instancia depende de la claridad y justeza de sus ideas contenidas en ella, nunca fueron olvidados por mí, desde entonces, y han sido desarrollados con tal energía que me habilitaron a ofrecérselas a las escuelas modernas, que conciben el objeto de arte más como adorno, que como edificación moral."

Continúa, sobre la degradación del comercio y del arte en el siglo XIX, recordando la época de oro del florecimiento de ambas actividades: "La dignidad del comerciante y del artista consistía que cada uno en sus funciones, otorgaban el justo valor al dinero por una jornada de labor cumplida a conciencia, y una ejemplar lealtad para pagar el jornal del artista, obrero y artesano. Superando numerosas impedimentas, venciendo la indiferencia de los más y de los menos, traté de reivindicar, de la impaciencia de las generaciones modernas, el respeto que le deben a la honestidad en el comercio y lo veraz en el arte a nuestros rústicos e inciviles antepasados, quienes se caracterizaron por estas altas cualidades morales. Tuve pues que contentarme de librar al público el recuerdo inmarcesible de esos esplendorosos días, con los ocasionales escrúpulos que podían turbar la libertad de su conciencia y la latitud de su gusto, mediante una filosofía que jamás hizo bien a nadie, y mediante una crítica que tampoco se atrevió a zaherir a mortal alguno".

Sus defensores, sus abogados Holker y Bowen, se alegraron íntimamente que su cliente se hallase a salvo en Brantwood, y los dejase en completa libertad para hacer el uso que qui-

sieran de sus instrucciones. Por lo pronto, Bowen le advirtió, que por la calidad del jurado, era capaz de encontrar el germen de la difamación en el peligroso punto del precio. Le escribía:

“Mucha gente culta se halla satisfecha y reconoce la gran importancia que las obras de arte, o las presuntas obras de arte, sean criticadas libre y severamente por críticos de reconocida competencia. Pero Mr. Ruskin, jamás podrá esperar hallarse con un jurado, compuesto solamente por personas que conocen y simpatizan con el arte. Por ejemplo, será imposible convencerlos que los puntos de vista expresados en su crítica sobre las pinturas de Whistler, sean justicieros y apropiados. Ellos tendrán en cuenta el lenguaje y sus palabras hirientes, y su simpatía ha de inclinarse con más facilidad hacia quien quiso vender sus cuadros, y no de parte del crítico que intervino para dificultar la venta. Y como las frases de *Fors Clavigera*, son un poco tajantes y despectivas, no me sorprendería que usted fuese el perdedor en este pleito. Es más, creo que será así”.

Es sabido, que el tema obligado de las disquisiciones estéticas de Ruskin, consistía en elogiar los trabajos de Burne-Jones, y como medio de comparación ir contra las producciones de Whistler. Mediando esta circunstancia, apelar a su amigo, para que apareciera como testigo en las audiencias, era dar muestra de poco tacto. Hemos de disculparlo porque en todas sus batallas el escritor ponía la energía y el entusiasmo de los profetas del Viejo Testamento. Y en noviembre de 1878, le escribía a Burne-Jones:

“He dado tu nombre a los benditos abogados, como el hombre principal a quien deberán consultar en todo lo que me concierne, pero les he ordenado que de ninguna manera tendrán que fastidiarte e importunarte”.

A los benditos abogados, se les dio a entender, que Burne-Jones se hallaba deseoso de comparecer de testigo, como lo estaban Leslie, Richmond y Marks, entre los miembros de la Academia. En ese trance los defensores, muy cuerdamente supieron comprender las razones, por las cuales se excusaban de comparecer los académicos, arguyendo que no es posible que un artista deponga en contra otra artista, tratándose, además, por causa de una crítica. El único que opuso alguna resistencia a echarse atrás, fue Burne-Jones. Los otros se rehusaron abiertamente que se mezclaran sus nombres en esa querrela.

Años después, aquel artista, se arrepentía que por conservarse fiel a su amigo, se vio obligado a aceptar ese encargo. “El asunto en sí –escribía– me era sumamente odioso, y nada me fastidió más tener que comparecer en público y hablar de mis cosas y tratar de pensar más de lo que yo puedo hacerlo”. La verdad, fue, quien sinceramente se dolió se produjera ese incidente entre esos dos hombres. “Yo hubiese deseado –le escribía a un amigo–, que nunca ese proceso se llevara a cabo, y quisiera que Whistler supiese, que sentí bastante por él, pero nunca lo creerá”.

El artista que había en Burne-Jones, no dejaba de agradarle el color y la agilidad de la técnica de Whistler, aunque en lo esencial de la querrela artística estuviese de parte de Ruskin. Además era su jefe y su amigo, y al ser llamado por él, para que interviniese en el debate, le escribió francamente lo pensaba del asunto:

“El punto principal –escribía– me parece este: hasta ahora son escasas las personas que han tenido a Whistler, como a un artista serio; durante años supo trabajar en el jactancioso arte de la propia reclame, y así pudo obtener un éxito entre la parte semiartística del público, pero en medio de los artistas su vanidad y sus excentricidades, han sido nada más que ob-

jeto de burlas y de risibles parodias. Es cuestión de gesto, mas de hecho incesantemente en compañía de todo el mundo no hizo más que hablar despectivamente de todos los artistas vivos y muertos, y sin ruborizarse ise proclamaba como el único pintor de todos los tiempos!".

En efecto, a sus mismos discípulos, y a los más devotos, solía decirles: "Ustedes deben ocuparse, más del maestro, que de ustedes mismos". Es típica, la réplica que le endilgó a Oscar Wilde, quien sugería que cuando estaban juntos, no debían hablar más que de ellos dos:

—No, te engañas Oscar; y también te olvidas, que cuando tú estás conmigo, nunca hablamos sino de mí.

Burne-Jones, le conocía muy bien. Cuando tuvo que actuar de testigo, entre otras opiniones y juicios, dijo:

"Si se me preguntara, si cree profundamente en el trompeteo que hace sobre sus cosas, él mismo confesaría el relativo valor de ello; pero también sabe que habría siempre numerosos abribocas, prestándole entera fe. Sin embargo nunca produjo más que croquis, bocetones, más o menos inteligentes, ingeniosos, a veces estúpidos, y otras simplemente insolentes. Todo artista conoce que la dificultad más grande del problema pictórico, estriba en terminar y en terminar bien, y sabe además, que miles de diletantes, pueden hacer croquis tan excelentes como del mejor pintor. Terminar y no perder el primitivo vigor, es lo que los pintores de todos los tiempos se propusieron, sin excepción alguna. La prueba de fuego, se halla en completar un cuadro, en concluirlo, y entonces las probabilidades de fracasar crecen en proporción alarmante. El hecho que sea un artista incompleto, es algo que le concierne solamente a él, pero invariablemente durante años y años, fue proclamado con todo el poder de su elocuencia, que lo incompleto, el fragmento, era lo único digno de alcanzarse, referente al arte en sí, y a los artistas. Ahora bien, Mr. Ruskin, durante cuarenta años estuvo luchando en este país para elevar un ideal de perfección en todas las esferas del arte, y no podía dejar pasar en silencio la exposición de Whistler, en su teoría y en su práctica. Pienso, también, que el lenguaje de Mr. Ruskin tal cual es, está justificado en el terreno del escándalo y dentro de esa violenta propaganda bombástica de una pobre realización de arte. Estoy seguro, si a una persona de común inteligencia se le pidiese admirase los cuadros condenados por Ruskin, lo consideraría como una broma bastante pesada.

No necesita una larga explicación la notoriedad que Whistler supo conquistarse; mas si alguien, se preocupa, como Ruskin de las cuestiones de arte, y venera las obras maestras, que nos legara el pasado, y piensa todavía que estos garabatos sin significación alguna deben ser tomados como una verdadera manifestación de arte, admirado y largamente recompensado, creo firmemente que él deberá arrojar la pluma y no escribir más."

Hay que recordar también, a pesar de sostener estos puntos de vista, Burne-Jones en su declaración, pagó leal tributo a la maestría de Whistler, y no insistió demasiado en el principio de Ruskin que la perfección técnica era esencial en una pintura.

Días después de haber comparecido en el tribunal Burne-Jones, Ruskin le escribió una característica carta de agradecimiento:

Brantwood, noviembre 28/1878.

Te estoy muy agradecido por tu deposición en mi favor. Arthur (Severn) me dijo que te mostraste tan sereno y digno, que era un hermoso espectáculo contemplarte. No creo que te arrepientas de haber estado al lado mío, y cada vez seré más feliz descansando, en el se-



guro sentido de tu verdad dicha en mi defensa y de la buena causa, ya que a ti te era más difícil que a otro comparecer en las audiencias. Me alegro que hayas estado tan bien, y que hablaste con tanta firmeza.”

Whistler, las mismas y parecidas dificultades en conseguir el apoyo de sus amigos, compareciendo como testigos y se hicieran campeones de su causa en el tribunal. Esta carta dirigida a Anderson Rose, demuestra qué ansioso se hallaba de la parte espectacular del proceso.

“Querido Rose: otro punto de vista sobre el caso en cuestión, y una anotación para Serjt. Parry. Primero, se me conoce, como siempre he sido conocido por ocupar un posición independiente en Arte, y de ser el blanco de la oposición de la Academia. Y esta es mi situación, que explicará la presencia de los académicos en contra mía –ofreciéndose a pintar mis cuadros en cinco minutos– y me imagino que es muy bueno que Parry, tenga en cuenta esto y tome la iniciativa para preparar el jurado sobre todas las demostraciones académicas. Otra vez, repito que no me hallo en la posición de un popular fabricante de pinturas, con hordas de admiradores tras sí, –mi arte, es algo completamente aparte del usual género ofrecido a las masas, y por eso, mismo no atrae numerosos testigos. Defendiéndome sería una pésima táctica, tratar de hacerlo de mí, una persona diferente del bien conocido Whistler; por otra parte, pienso que habrá mucho que ganar, haciendo hincapié en mis divulgadas y ya famosas características.

De todos modos, he ahí uno [o] mas personas a quienes se podía apelar:

Richard Holmes, Queen's Librarian, Windsor (bibliotecario de la reina)

Reid, The Print Room, British Museum. (De la imprenta del Museo Británico.)

Charles Keen Queen's Road, West, Chelsea. (barrio de los artistas)

James Tissot, 17 Grove End Road, St. John's Wood.

¿Qué piensa del Reverendo Haweis? –Usted sabe, que oró acerca de la belleza de Peacock Room– (decoración realizada por Whistler, que la llamó pavo real): poseo su sermón impreso, es un poema perfecto de incesantes elogios. Puede ser intimado a jurar sobre lo que él oró. ¿No le parece?

¿También se podría recurrir al Príncipe Tek, –para que jure que Peacock Room es una obra maestra?

Buenas Noches.-

P.D.–Acabo de oír, otra cosa. El otro bando, no están tan seguros como ellos pretenden, y no debemos, querido Rose, dejarnos confundir”.–

Pennell, los biógrafos de Whistler, dice, que al principio pensó los artistas se pondría de su lado, y él podía inducirlos a echar a ese falso profeta del templo. Pero casi todos, le dejaron solos, excepto Albert Moore.

Carlos Keen, quien admiraba sus obras, fue uno de los que también se excusó. Y los mismos amigos de Whistler, no se decidieron a tomar en serio esa causa. La querrela, real y verdadera, si el arte debería tener como base elementos literarios o decorativos quedó entre los dos contrincantes.

Durante las vistas del proceso, Whistler, tuvo más de un motivo de regocijo. Y una de sus contestaciones dadas al defensor de Ruskin, pasó a la historia:

¿Puede usted decirme –preguntaba Sir John Holker– cuánto tiempo empleó para pintar ese nocturno?

–Dos días, –replicó el artista.

–Y es por dos días de labor, que usted pide doscientos guineas?

–No. Las exijo por todos los conocimientos adquiridos durante una vida.

Los testigos por el demandante fueron Dante Gabriel Rossetti, (el poeta y pintor prerrafaelista) Albert Moore, y W. E. Wills. Por el encausado, Burne-Jones, Frith y Tom Taylor. El hecho que el autor *Fors Clavigera* hubiese recurrido a Frith, como testigo fue de los casos más notables de ese proceso. Un divertido incidente ocurrió al ser interrogado: en un pasaje de sus declaraciones, se le dio por describir una marina de Turner, calificándola de lavadura de platos y espuma de jabón. Este cuadro representaba una tormenta de nieve en alta mar, observando, además, que las últimas pinturas de ese artista eran tan vesánicas como quienes las admiraban.

Algunos años después, narra Ruskin, que el pobre Turner, sentado en un rincón en la casa de sus padres, transcurría su tiempo, murmurando una vez y otra: ¡Ah con que lavadura de platos y espuma de jabón!. –Al último, aquél, le preguntó por qué tomaba en serio y hacía tanto caso de lo que se había dicho. Entonces el pintor, en un exabrupto, le replicó: ¡Sí, espuma de jabón y lavaduras de plato! ¿Qué querrían, tener? Eso, sí, desearía que hubiesen esta allí ellos, en esos momentos...”

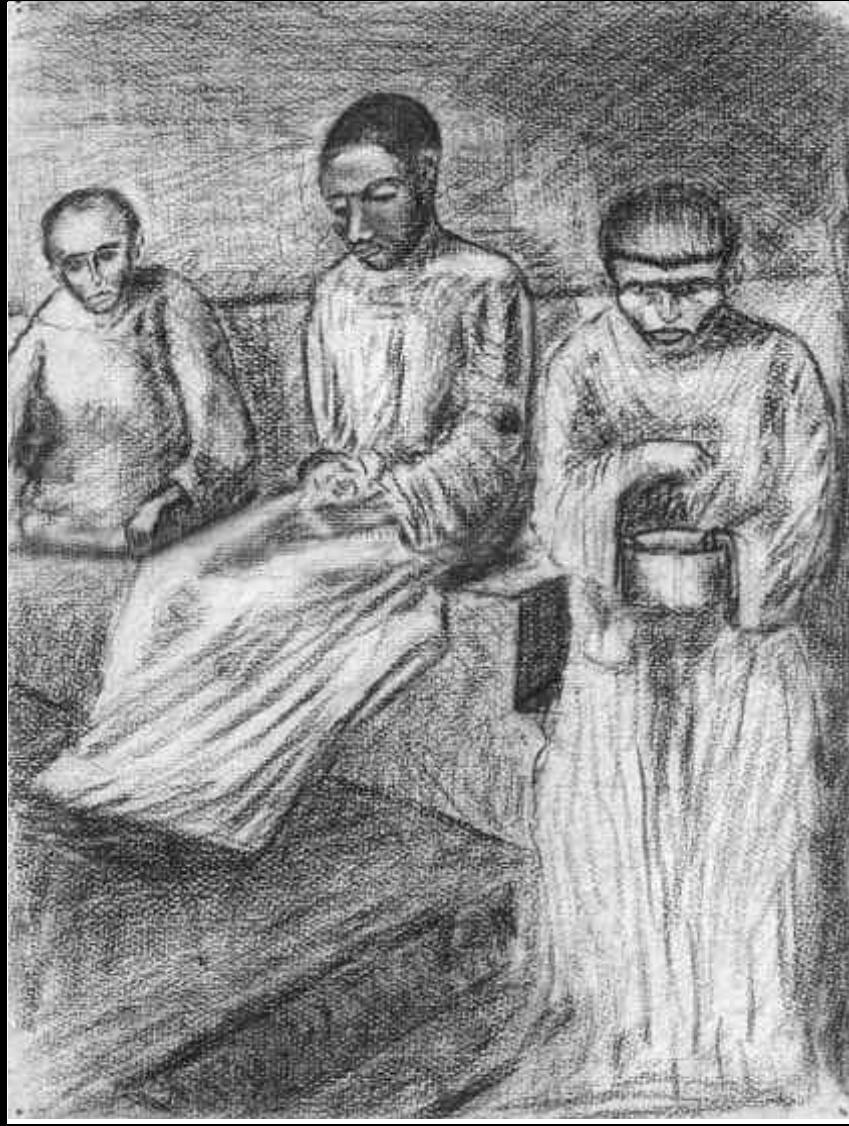
Los detalles del pleito se hallan en el volumen de los Pennell, *Life of Whistler (Vida de Whistler)*. El veredicto adjudicó en concepto de daños y perjuicios, un *farthing*, o sea un céntimo de centavo, ordenando al Barón Huddleston, el juez que entendió la causa, que cada uno de pleitantes, se pagasen sus costas. Los admiradores de Ruskin, hicieron una colecta para sufragar la suma, y Whistler, con su buen humor inalterable, le escribió a su defensor, sugiriéndole que iniciase una suscripción, y en caso se realizara, él contribuiría con el mito de su fama”.

Ruskin enfermo todavía, en cambio tomó seriamente la sentencia y le escribió a Liddel rector de la universidad de Oxford, renunciando a su cátedra de arte. Escribió, el 28 de noviembre de 1878:

“El resultado final del pleito con Whistler, me ha inhibido para siempre. No debo dictar una cátedra, en lo cual no puedo expresar un juicio, sin ser penado por la ley británica”.

El pintor estadounidense, al margen casi siempre de la insolvencia, su situación económica empeoró con la sentencia irrisoria, pero se solazaba inventando epigramas contra su contrincante. Uno de los más ingeniosos, era este:

–Una entera existencia transcurrida entre dibujos y pinturas no crea ni un pintor, ni un crítico de arte. Con el mismo argumento el policeman de la National Gallery, podría creerse uno u otro.



**La labor periodística**

Atalaya se inició como periodista en 1911 en distintos medios de Rosario y Buenos Aires, a veces como simple cronista o reportero, haciendo pequeñas notas de actualidad: el robo de la *Gioconda*, el Petiso orejado o una tragedia en el Aero Club Argentino. Años después, en 1924 y encontrándose en el Perú, retomó esta actividad escribiendo para algunos medios limeños y remitiendo también sus artículos a Buenos Aires que fueron publicados en el cuerpo principal de *La Protesta*. Esta actividad además marcó fuertemente el resto de su producción y en particular sus críticas de arte, tanto por el lenguaje empleado como por la rapidez de expresión que caracteriza al discurso periodístico. Asimismo, diarios y revistas constituyeron el principal soporte para su obra escrita, en los distintos géneros en que esta es conocida.

Atalaya  
S. t., [1923-1924]  
[Internos del Asilo Colonia de la Magdalena]  
carboncillo s/papel  
35,8 x 27 cm

## ► Album de recortes\*

### El pintor que ha perdido su dama<sup>1</sup>

Esto, con sobrada justicia es lo que se puede decir de la desaparición de la *Gioconda*.

Es del dominio público que la última alegría, discreta y placentera, para el gran Vinci en los postrimeros años de su existencia, la constituyó esa dama, inmortalizada en un esfuerzo perenne de vida por su pincel mágico.

La sonrisa de proyección inquietante, estaba engarzada en esos labios delgados y severos y fulguraba en ellos como una gema de resplandores maléficos. Y el pintor, de la fluida y plateada barba, se embriagaba sumiéndose en una contemplación absorbente e infinita. ¡Revivía en ellos quién sabe qué desengaño, quién sabe qué dulzores, quién sabe qué amarguras!

Tal vez contemplando ese rostro de mujer sufría intensamente, pero la vida es dolor.

Para él, el gran sabio, el artista proteiforme, para él que lo había intentado todo, y que quiso con sus mortales brazos envolver la amplitud de la Vida, a fin de estrecharla contra su pecho y hacerla suya, tal vez la Vida tuvo, esa burla fina y maternal que cabrillea en los labios de la *Gioconda*...

Y el gran Leonardo, como todo artista excelso, de su dolor hizo un poema, es más, hizo esa sonrisa, a la que labró con meticulosidad del lapidario y con el apasionado cariño de un artifice. Por cada faceta un sentimiento, y allí está la inquietante joya, engarzada en los labios de la *Gioconda*. Como una maravilla ultrahumana sus reflejos son policromos. Los sentimientos que despierta son varios, y todo el que la ve queda hechizado.

Así natural es que el gran anciano, sintiendo que se apagaban en él los fuegos de la vida se acogiera al embeleso de esa sonrisa.

Ahora ella ha desaparecido, él ha muerto, ¿pero qué es lo que ha muerto? La envoltura material es la que ya no existe sobre la tierra, pero su espíritu vaga por el éter, ¿y quién sabe si no se acoge aún a la vera de esa sonrisa?

Desaparecida y todo, existiendo él la encontrará.

Las autoridades de Valence han arrestado a un individuo el cual se ha confesado autor del robo giocondesco...

¿Qué importa esto? Lo único, lo esencial, es que la *Gioconda* no haya muerto, no haya sido destruida, para que el pintor, a su vez, no haya perdido su dama.

### Busto a Zola<sup>2</sup>

En Aix, Provence, se inaugurará en breve un busto a Zola. Y la pequeña ciudad de las casitas, encaladas donde el vigoroso escritor transcurrió parte de su infancia, verá emerger, como por obra de encantamiento, su recóndita alma; porque ese busto lo será, y porque el alma

\* Se trata de lo que hemos identificado como "Cuadernillo 1", uno de los dos cuadernillos que sirve de soporte a recortes con diversos artículos y notas publicados por Atalaya a comienzos de los años 10 en distintos medios de Rosario y Buenos Aires y que por sus características físicas puede ser considerado como parte de un álbum de recortes.

<sup>1</sup> "El pintor que ha perdido su dama"; impreso, sin firmar, sin datar [agosto de 1911], s.l., correcciones en tinta negra de At.

<sup>2</sup> "Busto á Zola"; impreso, sin firma, sin datar [1911], s.l. [Rosario].

del terruño es precisamente la de aquellos hijos que supieron realizar hechos heroicos, demostrando que no fue vana la caricia del paisaje: el beso del burbujeo solar, el aterciopelado roce de la brisa y el combado regazo de sus praderas fonjes.

En Aix, es donde Zola realizó con sus dos inseparables compañeros, esas famosas correrías cinegéticas *pour rire* que terminaban en discusiones literarias en exaltadas declamaciones de románticos versos. En Aix es donde el futuro ciclope que más tarde había de levantar esa epopeya literaria que son los *Rougon Marcquart* templó su alma. Allí fue donde la enrojeció hasta llegar al blanco candente; allí fue donde, sumergiéndole en sus cristalinos arroyuelos, le dio el adiamantado temple que más tarde había menester para afrontar las derribadoras y sangrientas campañas del *J'accuse*.

Zola no fue un regionalista a lo Pereda y por ello pudieran desconocerle muchos el título de "hijo del terruño". Mas si no dedicó todos sus esfuerzos para que en el mosaico de la literatura universal resaltara el colorido peculiar de la comarca que lo vio nacer, la comarca influyó en él, se reflejó en su estilo. Y su estilo poderoso y exuberante es el que más le retrata como hijo de Aix. En esa prosa sin compás, sin cadencia, sin ritmo mesurado, y que no marcha sino que se despeña, es donde se revela la cálida Provence. Allí es donde se cristalizó todo el influjo. Y de eso es de lo que el alma eminentemente altruista y cosmopolita de Zola no pudo despojarse. Fue un humanista, pero fue también un provenzal. Y tal vez más provenzal que humanista.

Por eso Zola es hijo del terruño, y por eso el terruño, cuando descubran ese busto que es obra de Baille, esperando que el silencio se haga profundo y la noche intensa, se alzarán, se reunirá acariciándolo con su brisa hecha de mil rumores –voz de las mil diferentes fibras del paisaje– le mirará con complacencia, y con cariño, con íntimo regodeo.

Porque el busto de Zola es como una medalla que en su pecho multicolor ostentará el terruño.

Y es que esa estatua no es un honor que se le otorga a Zola, sino una condecoración que se le confiere a Aix.

### **No fueron las alas...**<sup>3</sup>

Una comisión del Aero Club Argentino –Newbery, Lubbe y otros voladores– han ido a Douselaar, en cuyas cercanías se produjo la caída del teniente Origone, a fin de investigar cuáles fueron las causas que motivaron el desgraciado accidente. Deseoso de ilustrar a los lectores de *El Herald*, de la mejor manera posible, acompañé a la comitiva. Con ellos tomé el tren en Constitución, y llegado allá, solo supe una cosa: no fueron las alas las culpables del siniestro. Y en verdad, grandes, inmensas, se hallaban intactas.

Quise imponerme en qué forma y con cuáles procedimientos esos señores, llevaban a cabo su investigación, y solo fui testigo de sendas pláticas, alemanas a veces, semi castellanas otras.

Me dirigí, entonces al paisaje y escudriñé uno y otro lado, pero nada encontré de particular que fuera capaz de sugerirme algo. La landa aquella, es como toda la llanura argentina:

<sup>3</sup> "No fueron las alas... Para EL HERALDO"; impreso, firmado "Atalaya. Buenos Aires, Enero 23 de 1913"; correcciones de At. en tinta negra.

desolada y muda. El sol... ¿qué podría decirme el sol?... la atmósfera azul... el viento. Las corrientes de aire... ¡Oh todo se hallaba igual que en cualquier parte! Preso de ligera angustia, redoblé mi ahincado escudriñar. La campiña sonreía, con la cintiladora sonrisa de las mañanas que se visten de oro... ¿dónde hallar el signo delator que me dijese de la catástrofe?

Recordé la tranquila superficie de ciertos mares, en cuyo seno duermen un sueño de muerte muchas naves, y me pareció que la sonriente calma de ese paisaje, era como el sogado cristal de esas aguas, oficiando de losa funeraria. ¿Para qué llegué hasta allí?

Indudablemente me había equivocado de camino, por no decir de procedimiento. Me había olvidado que esperararlo todo del objetivo era como esperar el maná del cielo. Me había olvidado que ese dombo añil, cambiante siempre, rara vez deja algunos rastros de los crímenes que comete. Inútil era pues, mi viaje.

Y los de los blancos trajes y de los vistosos movimientos... obedeciendo a qué impulso llegaron hasta esa planicie?

Ellos habían ido allí, para decirnos que no fueron las alas, la causa del accidente. Pero entonces ¿cuáles alas fueron las que fallaron? Las que nos dan intrepidez, audacia y serenidad o las que otorgaron equilibrio al pájaro mecánico?

Dijérase que esos hombres habían ido allí para verter en la espontaneidad de piadosos sentimientos, el ácido de la duda.

Y no obstante de reconocer que toda investigación tiene por fin la verdad, y que la verdad es siempre útil para la sabiduría humana, no puedo librarme de la amargura de cierto pensamiento.

¿Estas criaturas tan nobles, tan excelentes, y que se hallan empeñadas en la conquista más bella que jamás hayan visto los siglos, es posible que se dejen morder para sierpe de las rivalidades, que lo mismo anida entre los musicastros que entre los literaloides?

Cierto suceso acaecido en Italia nos induce a creer que sí. Y otro hecho de indole parecida que tuvo lugar en Inglaterra nos confirma en nuestra anterior creencia: un aeroplano Deperdussin tenía desperfectos practicados con mala intención. De ser pilotado por un volador poco experto hubiera dado margen a una catástrofe.

Y fue un compañero del que debía realizar ese vuelo, quien descompuso el motor, alma del volivedo.

### **Comentarios marginales. La madre del asesino<sup>4</sup>**

Los autores de la tragedia de Sunchales, han podido zafarse del abrazo mortal de la Intrusa. Vivirán. El gobernador Frías, les ha conmutado la pena. Borovenko, Erineo, y Corchovoy, arrastrarán su existencia lastrada de cadenas, pero se les permitirá seguir bebiendo en el cáliz de la vida. La mansión blanca, donde los cipreses en complicidad con la brisa murmuran canciones de olvido, les ha parecido peor, que la cárcel maniatada de rejas. El remordimiento, las noches de insomnio, la desconcertante aparición de las estatuas de penumbra, —nido de negras abejas, cuyo feroz aguijón se clava sin piedad en las carnes culpables, nada parece significar para ellos. Inexplicable voluntad la de esos mocetones! Quieren vivir, y no es su psiquis, rudimentaria, si queréis, la que lanza este grito, es su carne, su carne joven de bestias briosas. Por

<sup>4</sup> "La moral materna"; impreso, autógrafo en lápiz negro, sin firmar, sin datar [191?], s. l.

eso, al recibir la noticia de la conmutación de la pena, sus labios se descorrieron para dejar paso a una sonrisa gozosa... ¡Sonriendo, acogieron a la vida de feroz dolor que les espera!... ¡Oh, os repito, no fue su psiquis rudimentaria, la que abocetó ese sonreír que es flor de alegría, fue su carne, su carne joven de animales briosos. Se salvaron, vivirán y aún podrán ser útiles a la sociedad, según la expresión de los juristas que los han condenado a vivir.

Pero de esta tragedia, lo más interesante, no son sus autores Erineo, Corchovoy y Borovenko, es la madre de uno de ellos. La madre que en lejanas tierras, supo de la prisión del hijo, y negó que pudiese ser culpable. Si era su hijo, [¿]cómo podía haber asesinado? Formidable argumento, piadosa ceguera la de ese amor que no quiere quitarse la venda para seguir inmovible en su afecto.

Cierta vez, en la alcaldía del departamento de policía, un empleado de la misma, reprochó a una mujer del pueblo su condescendencia para un ratero allí albergado. Y ella, por toda defensa, se limitó a decir:

–Si es mi hijo.

Pero al polizonte tales palabras no le parecieron suficiente argumento y con más acritud volvió a increparla, a lo que la mujer repitió:

–Si soy su madre.

Y no fueron otras por cierto, las palabras que pudo hacérsele pronunciar. Ella era su madre, él su hijo, ¿no bastaba?

Una leyenda del mediodía de Francia nos habla de este amor con poética elocuencia: un mocetón hallábase enamorado de la muchacha más linda del pueblo que también es la más orgullosa y perversa. Él la suplica y ella displicente le dice:

–Mira, si quieres tener derecho a mi amor has de darme una prueba terrible: quiero que mates a tu madre y me traigas su corazón, para dárselo a mis perros.

Y el hijo no vacila; parte, mata a la madre, y con el corazón en la mano vuelve corriendo, pero tropieza y cae. La víscera materna sale rodando, y de ella, una voz temblorosa como un hilo pregunta:

–¿Te has hecho mal hijo mío?

No, para ellas, para nuestras madres, no somos malos, ni "buenos, somos hijos suyos". Su afecto va más allá del bien y del mal. No sabe de barreras mezquinas. Y nosotros descansamos en ese amor como en tardes de cansancio, reposan nuestras pupilas en el azul del infinito. ¿Qué extraño entonces que la madre de uno de los asesinos de Sunchales negara que su hijo pudiese ser culpable?

Whistler, el pintor contrincante de Ruskin, al hablarnos de su tela *La madre*, nos dice que buscó hacer con ella un poema de resignación y sacrificio; y por eso, esa tela es grande e inmortal.

### **“Menage” Toselli. Su divorcio<sup>5</sup>**

La ex-princesa Luisa, está otra vez en los brazos de la publicidad. Su proceso para divorciarse del pianista Toselli sigue regocijando al público de la barra. Todas las íntimas lacerías, son extraídas y exhibidas ante los ojos ávidos de los espectadores. Y ese exhumamiento de todo

<sup>5</sup> " 'Menage' Toselli. SU DIVORCIO"; impreso, sin firmar, sin datar [191?], s.l.



aquello que sepultado debía estar siempre entre los dos, hace pensar con congoja y tristeza en la falibilidad y la ridiculez de la arcilla humana.

Las pobres reliquias de amor dejarán sus cofres, que las guardaban religiosamente, para ser manoseadas y maculadas por centenares de ojos irrespetuosos.

Los instantes de dicha serán evocados en la pública barra para que el jurado, compuesto por pacíficos y pachorrientos burgueses, se enteren y juzguen. Y las reliquias, ya jamás volverán a sus cofres, y los dichosos instantes, como las alas de un pájaro estremecido, ya nunca volverán al relicario del recuerdo, donde se los guardaba con avara unción. Ya, las unas y los otros, podrán prestar inefable servicio, a que estaban destinados: el de aromar los días tristes con su perfume de amor.

No, ya no podrán. Toda vez que la mente evoque, el alma, que los tenga delante de sí, se estremecerá de horror al verlos tan lamentables, tan mancillados.

La pobre princesa, acaba de suicidarse, no materialmente, pero sí moralmente, que es lo peor. El haber entregado a la chocarrera curiosidad el precioso bagaje de sus joyas amorosas, es lo peor que pudo hacer. Destruir eso, es destruirlo todo. El amor, lo más preciado que tiene es el aroma, y el aroma es el recuerdo. Amamos por eso. El deleite supremo no se posesiona de nosotros en el instante que amamos, no, porque en ese goce cruento mil espinas nos martirizarán. La embriaguez del placer con su aguda vibración, es la máscara del dolor. Él, para podernos herir, así se disfraza. Por eso, cuando amamos sufrimos; y solo cuando recordamos podemos decir que nuestro goce es puro y excelso.

¡Y la princesa Luisa se ha privado de eso! ¡De eso que es más que el amor!

En un rincón de la gran sala, atestada de curiosos y presidida por el cónclave de magistrados, me parece ver llorar a un niño desnudo que deja caer con desesperado abandono, el arco y el carcaj...

### **Mater dolorosa<sup>6</sup>**

El telégrafo nos relata un drama en un reducidísimo espacio de unas cuantas líneas.

Y en esta tragedia, profundamente dolorosa, palpita una enseñanza que deberían aprovechar los padres que profesan el culto de la más feroz intransigencia con las faltas de sus hijos.

Es ella una tragedia vulgar, por lo intensamente humana:

María Leiva, joven nacida y radicada en Catamarca, hija de una familia de cierta figuración social, fue seducida por un sujeto de malos antecedentes, quien, valiéndose de malas artes y de los sólitos engaños la hizo salir de [la] morada paterna para recluirla en una casa de mal vivir, donde tuvo un hijo. Consiguió María, al cabo de quien sabe qué tiempo, fugarse de su reclusión e inmantinente dirigióse a la casa de sus padres.

Estos, haciendo alarde de una intransigencia feroz, apoyados en razones de arcaísmo pernicioso, la rechazaron de mala manera.

La infeliz María, alelada por el duro golpe, viéndolo todo perdido en el mundo, hallando que las puertas de su redención estaban eternamente cerradas para ella, se fue en busca de su hijo, quien acababa de cumplir cinco años. Y presa de un furor loco dióle muerte a puñaladas, suicidándose después.

<sup>6</sup> "Mater dolorosa"; impreso, sin firmar, sin datar [191?], s.l.

Esto es todo lo que el telégrafo nos cuenta, y, a fe, que es bastante.

Lo terrible, lo verdaderamente horrendo, lo que lo delata todo, es esa madre matando el fruto de sus entrañas. El hijo, a quien se adora por encima de todas las cosas. Demuestra ello que esa madre había apurado hasta las heces el caliz del dolor. Vio el inmenso egoísmo humano que por doquier impera, conoció sus efectos, trabó conocimiento con la zarpa del macho que con sus caricias, más veces hace brotar la sangre que los dulzores, y quiso evitarle todo ese suplicio al tierno vástago.

Por ello lo mató.

¿Y esos padres que no supieron otorgar el perdón que hace bueno y reconcilia con la vida?

¡Ah! cuán fácil es erigirse en juez de las ajenas faltas, pero los males humanos han de menester de médicos, de piadosos médicos que sepan poner en cada herida la flor de una sonrisa de tierna indulgencia.

### **Sin identificar...**<sup>7</sup>

A la semana de pasados los sucesos sangrientos de la huelga, nos encontramos con que, como tras de un naufragio, siguen apareciendo cadáveres. Se hundieron en la agitación del primer momento y ahora en lúgubre procesión, desfilan ante el público, que los ve con el natural horror. Una comisaría ha hecho pública una nueva lista de muertos, en la cual se dice al final, con terrible sencillez, "y siete más sin identificar".

He aquí algo que podría explicar la relación de "desaparecidos" que a pocos días publicaron los diarios. Esos muertos anónimos inspirarían a autoridades celosas de un cargo, el horror de una pesadilla siniestra. ¿Quiénes son? ¿Cómo cayeron? ¿Justa o injustamente? ¿Por qué no se les ha podido identificar? ¿Por qué estaban desfigurados o por qué no se tomaron las medidas del caso?

No podemos aceptar dada la numerosa y costosa organización policial de Buenos Aires, estos muertos "sin identificar"; ese montón de vidas que va a la fosa grande. Tal caso no es posible ya ni en las guerras. Por desconocidos y humildes que fueran los caídos, algo tenía que saberse de ellos; la policía puede recordar dónde cayeron, saber con quiénes estaban, pero sin duda los sutiles procedimientos inductivos se reservan para casos de más lucimiento. Aquí se trataba de piedad y justicia a secas, con poca gloria y sí con mucho trabajo.

### **Fels y Santos Godino**<sup>8</sup>

Buenos Aires, la ciudad febriciente, aún no ha podido olvidar los sucesos que la conmovieron. Uno, en alas del horror, el otro, del entusiasmo. Uno y otro aún se comentan... Y uno y otro se disputan la pública atención. El de la roja y negra pesadilla se ha visto sofocado por el que, prendidos en su pecho, nos traía jirones de azul y listeles de claridad.

Digámoslo para honra y prez nuestra, Fels, actualmente, impera por sobre de todo, no impuesto, sino en virtud de una espontánea ley de gravitación. Y nunca mejor. La hazaña del imberbe concripto, si nos regocija, no es por lo que afirma, sino por lo que borra. Mientras uno se dedicaba a extinguir estrellas en la tierra, pisándolas bestial y sádicamente, el otro

<sup>7</sup> "Sin identificar..."; impreso, sin firmar, sin datar, [191?], s.l.

<sup>8</sup> "Fels y Santos Godino (Para EL HERALDO)"; impreso, firmado "Atalaya. Buenos Aires, diciembre de 1912"; s.l. [Rosario].

se remontaba alucinado por la divina audacia de la juventud y allá el otro con la sublime inconsciencia de lo heroico, hurtaba al jardín del ensueño una rosa, que también es estrella, y que con sus resplandores nos hace olvidar la muerte de los tiernos infantes. ¿Importan los doscientos cincuenta kilómetros recorridos en denodado vuelo? ¿Importa el récord mundial alcanzado por un argentino? No. En nuestra pobre carne tan atormentada, tan convulsa, una de las innumerables lacras había surgido para mostrarnos impúdica, su boca infamante, ahíta de tinieblas y ahíta de lodo, y era menester algo que la cubriese, que la ocultase y que nos hiciera olvidar su aborrecida misión... La belleza apelmasada de heroísmo y cuyo milagro Fels nos hiciera, fue ese algo. Eso importa... Fue un cuadro de acordes plenos, derribándose sobre esa boca de muladar y en el que ejerció de mago pintor, la fantasía de cada uno... Nos arrancó de la realidad... Nos hizo soñar... Nos hizo olvidar... Eso importa. Y es que en cada crimen, cometido por uno de los nuestros nos sentimos, aunque no lo confesemos, en mucho culpables. La ley del castigo, es quien nos lo dice abiertamente. No es carne extraña la que golpeamos, cuando en nuestras manos silba el *Knut*... No son los hijos ajenos los que con más ahínco corregimos... Es la nuestra... son los nuestros... Y por ser nuestra con cuánta rabia, con cuánta furia nos descargamos el brazo... Hay ansias de destruirla... En cambio los crímenes, las infamias, las felonías que las otras especies cometen, nada nos sugiere: ni premio ni castigo... Y si rara vez nos [inte]resamos por alguno de ellos es por [línea ilegible] [paren]tesco que nos ata a las escalas [inferi]ores, surge en nosotros... Por eso, cuando una lacra hirviente de gusanos levanta sus bordes airados, a ejemplo de Godino, en nuestro pecho el anhelo de que aparezca algo, joya o flor, burla [ilegible] mediato. El castigo no es nada. Nada remedia. Es una absurda y pasajera explosión, una violencia inútil, que de ninguna manera nos satisface. La llaga se yergue más amenazante, más ensangrentada que nunca. La fusta la irrita. Y solo el bien de un hermano nuestro puede remediar todo el mal que otro hermano hizo. No existe más rescate que ese. Por nosotros mismos nos redimimos, por nosotros mismos nos perdemos. Nuestra soledad la poblamos de fantasmas, es cierto; pero ninguna prueba mayor que esa, de que tácitamente nos sabemos solos. ¡Oh ninguna! Abandonados en este gran caos que es el mundo, es ese abandono el que nos empuja a fabricar dioses que ante el peligro real para nada nos sirven. Nuestros músculos son los destinados a salvarnos. Siempre hemos de volver sobre nosotros mismos. Y nuestro regocijo no tiene límites si recogiendo el grito proferido, se presenta algo o alguien que logra interponerse entre nosotros y la maldecida visión. Y Fels ha hecho eso. He ahí, pues, lo que importa. A la infamia de un hermano nuestro respondió con el esforzado heroísmo de quien se desgarró el pecho, para con su sangre lavar la mancha que nos afrenta... Pero por este grito contestado ¿cuántos sin contestar? Por una llaga desaparecida ¿cuántas al descubierto?

He ido a visitar a Godino, y, ahora, en plena calle Corrientes, me encuentro con una muchedumbre que aclama a Fels. Me abro paso y comprendo. El concripto se halla en el Mogyana. Bebe. Pero este acto tan sencillo no podrá ya ejecutarlo con la tranquilidad de antes. Al presente es un héroe, es nuestro héroe.

Es noche. Las luces aparecen flotantes en la oscuridad. Dijéraselas fantasmagóricos gusanos brincando y retorciéndose. Claridades de un lila mate descienden sobre la gran urbe. Son toques de espectral lividez que la esclarecen fríamente. Atenúa la frialdad de ese tono

el rojizo humoso que se escapa de los ventanales de los cafés. En la atmósfera se aspira la turbulencia y el motín. Hay gritos, y los pateos de una muchedumbre en convulsión.

Yo alucinado, creo por un instante el hallarme en la cubierta de trepidante nave con rumbo hacia la eternidad. Y [ilegible] deseo loco de asomarme a sus bordes para saber si marchamos me asalta furioso.

### **Dramas de la vida. Una cajera que gozaba de absoluta confianza se convirtió en ladrona por influencia de un individuo que la sedujo<sup>9</sup>**

Entre los sucesos delictuosos que se producen a diario, hay algunos que revisten todos los caracteres de un capítulo de novela, como el que pasamos a dar cuenta.

Una señorita era muy jovencita cuando entró a trabajar a una importante casa de comercio. Gracias a su competencia y contracción al trabajo fue ascendiendo poco a poco, hasta llegar a ser nombrada cajera.

Este puesto, como se sabe, en los establecimientos serios se confiere solo a las personas de reconocido buen comportamiento y de honradez acrisolada.

Con los 200 pesos que ganaba mensualmente la aludida, vivía feliz, sin mayores preocupaciones, pues dicha suma era suficiente para subvenir a sus gastos de mujer soltera.

Una tarde que salía de su ocupación, notó que un joven la seguía, pero ella no dio importancia alguna a ese detalle.

En los días siguientes, el caso volvió a repetirse.

Por fin él le dirigió la palabra para decirle la eterna canción del amor. Ella, en un principio, no hizo caso, se resistió, pero después empezó a sentir simpatía por aquel hombre que se había atravesado de repente en su camino.

Vino luego el idilio, muy poético primero y muy prosaico después.

A medida que el tiempo pasaba, ella se mostraba más enamorada; él más exigente.

Luego vinieron las solicitudes de dinero. El seductor se encontraba sin ocupación. ¿Cómo no ayudarlo?

Era preciso que la familia de ella no se diera cuenta de lo que ocurría. ¿Qué hacer?

La caja de la tienda, repleta de billetes se le presentó entonces como una irresistible tentación. Pensó en sacar algo para reponerlo después.

Fue sustrayendo el dinero por pequeñas remesas, para entregárselo al dueño de sus pensamientos.

Este, que resultó ser un vulgar vividor, lo derrochaba en paseos y cabarets. Así siguieron los meses. La familia de ella supo la terrible realidad. Se le prohibió que continuara manteniendo relaciones con ese badulaque, que, además, era casado.

La muchacha, a pesar de haberse cerciorado de la efectividad de esos antecedentes, prefirió irse del hogar paterno antes que separarse del ladrón de su honra.

Siguieron viviendo juntos con el dinero que ella continuaba obteniendo por medio de las defraudaciones que efectuaba en el manejo de los fondos.

<sup>9</sup> "Dramas de la vida. Una cajera que gozaba de absoluta confianza se convirtió en ladrona por la influencia de un individuo que la sedujo"; impreso, sin firma, sin datar, [191?], s. l. [Buenos Aires?]; 1 recorte, 304 x 60 mm.

Para no ser sorprendida, realizaba verdaderos prodigios de contabilidad; además, estaba segura de su impunidad, ya que los jefes no le revisaban sus libros debido a la confianza a que se había hecho acreedora.

Empero, una circunstancia que ella no había tomado en cuenta, vino a desbaratar todos sus planes.

Se vio obligada a solicitar licencia y como pasaba por una empleada modelo se le concedió en el acto un largo período de vacaciones.

La reemplazante, al hacerse cargo de la caja, notó una serie de irregularidades. A fin de salvar su responsabilidad, solicitó en el acto que fuera intervenida la caja.

El subgerente hizo en persona una detenida revisión de libros y pudo comprobar, con la sorpresa consiguiente, que la cajera de su absoluta confianza, había sustraído más de 8.000 pesos.

La defraudación fue denunciada y la acusada, al ser llamada a declarar concurrió con una criatura de 15 días, fruto de su pasión, y confesó que había obrado en la forma descrita por el amor o la sugestión que sobre ella ejercía aquel individuo que la sedujo y la arrastró de su hogar.

### **Mirando la vida. La prueba<sup>10</sup>**

"Se muere". Y, la población toda de la república, espera ansiosa, que las últimas noticias confirmen o desmientan el desenlace fatal de la prueba a que se ha sometido el frugívoro Astorga...

Y las más recientes informaciones nos dicen, que la fiebre está en descenso y que aquel organismo de tozudo vegetariano tiende a recobrar su normalidad. Apresurémonos a decir que cualquiera fuese el resultado del experimento, poco ha de importarle a la ciencia o al vegetarianismo. Un caso aislado nada prueba en pro o en contra de una u otra teoría. Triunfante Astorga, el sistema natural no dejaría de tener sus inconvenientes. Vencido, la medicina y el onmivorismo no remediaría sus fallas. Unas y otras continuarían en el mismo estado. Todo lo más el caso Astorga, préstase para algunas deducciones, que, hechas por "especialistas", servirán para enredar más la madeja de los que se dedican a curar las enfermedades del prójimo.

Pero el aspecto verdadero de la cuestión no es ese. Lo realmente original y de tenerse en cuenta es el tipo Astorga. Tipo de "poseído". Sus convicciones fincan con la obcecación. Declaremos que la autosugestión de que está poseído desempeña, en la lucha entablada con los bacilos, un papel más trascendental que los higos y las peras. Declaremos también, que sin ser rigurosamente frugívoro, hubiese podido afrontar "la prueba" y quizás salir victorioso. Porque Astorga no es un hombre en quien, prácticas y conocimientos de lo que se llama fisicultura, han hecho presa mediante una labor cerebral. Astorga cree en las nueces y en la bondad de un resfrío, como un cristiano en el Espíritu Santo. Tanto para uno como para el otro, esas cosas no deben discutirse. La sopa de trigo es su dogma. El sol su Dios. Confesemos que esta religión tiene sus ventajas. Pero puntualicemos también que el "comandante" no "razona" esas cosas. Se somete a ellas, sencillamente. La ciencia fisicultural, en él,

<sup>10</sup> "Mirando la vida. La prueba"; impreso; firmado "Atalaya", sin datar [191?]; s. l. [Rosario], autógrafo en lápiz negro; 1 recorte, 210 x 140 mm.

permanecerá siempre en forma rudimentaria. Soportará muchas inclemencias de la naturaleza y de la atmósfera con la absoluta convicción que le son necesarias. Es que como los grandes fanáticos, sus carnes han menester de las disciplinas que lo castiguen. Sin el sufrimiento no creerán suficientemente buena su teoría. Un vegetarianismo, muelle, regido por un eclecticismo no reza de ninguna manera con el sombrío "apóstol". La fe ha de ser con el dolor. De ahí sus desafíos, sus pruebas. Masioti, el gran naturalista, también hubo de lanzar sus retos, pero él demasiado sabía que nada probaba con ello. Preguntado, tal vez hubiese repetido la contestación de Baudelaire:

—Es para epatar a los tontos.

Astorga nunca dirá eso. Realizada la experiencia, creará que el milagro se ha hecho. Creerá, como pudo creer Savonarola, si se hubiese salvado de las llamas, que su Dios no lo abandonó. Y es que la figura del gran fraile ascético, se reproduce en la persona de este "comandante" singular. Y como los tiempos han cambiado el "juicio divino" en vez de ser por medio de la hoguera, es mediante una inyección de bacilos. El acto es menos grandioso, menos teatral y tal vez le pese a ese señor cuya fisiatría no está muy distante de la de cierto vegetariano, que no lavaba la lechuga por opinar, que, tanto la arena, como el barro, activa poderosamente la digestión. También ese peregrino naturalista afirmaba que la suciedad en el cuerpo humano desempeña el mismo oficio que la corteza de los árboles.

Por último, digamos paladinamente, que todas estas cosas son un tanto extrañas a los conocimientos adquiridos con algún trabajo por un Kuni, un Rikli, un Masioti y otros. Conocimientos que son las piedras angulares de una ciencia que tiende a relacionar los pequeños fenómenos fisiológicos con el gran todo, punto este que ha sido bastante descuidado por la medicina moderna.

## ► Crónicas peruanas

### **Crónica policial. Los dramas ocultos de Lima. Odisea de una niña que fue seducida por un tratante de blancas<sup>1</sup>**

Avecinábase la noche y ya comenzaban público y empleados a abandonar el local de las oficinas centrales de policía, cuando ingresó en él, apresuradamente y dando muestras de hallarse poseída de verdadero terror, una muchacha de hasta dieciocho años, que vestía luto riguroso y en cuyo semblante –un tanto agraciado– aparecían las huellas inconfundibles del vicio y la degeneración moral. Preguntó al primero que halló al paso si era todavía posible entrevistar al señor prefecto. De tal modo debió de responderle el interpelado, a juzgar por la entristecida actitud en que ella se mantuvo hasta verle desaparecer escaleras abajo; pero la pobrecilla cobró nuevos ánimos y avanzó hasta la puerta misma del despacho prefectural. Díose entonces con persona benévola y comedida que se tomó interés en llevarla a presencia del prefecto. Allí sus alientos decayeron y púsose tímida y nerviosa hasta el punto de no poder articular palabra. Miró, helada a los que la rodeaban, y rompió a llorar copiosa y convulsivamente.

El señor Casanave, compadecido quiso inspirarle confianza, y la interrogó, con suavidad:

–¿Qué es lo que le ocurre, niña? No se atemorice, no se aflija; todos los que vienen aquí a demandar justicia se van satisfechos... Hable con libertad y confianza.

Las palabras del sagaz funcionario tranquilizaron un tanto a la compungida muchacha, la cual dijo al fin con visible esfuerzo:

–Señor, me quieren matar, y vengo a pedir a usted que me proteja.

–¿Matarla? Y ¿quién es el que quiere hacer semejante cosa?

–Isaías Loyola.

–¿Quién es Isaías Loyola?

–El mal hombre que se apoderó de mi honor y de mi vida cuando yo tenía apenas trece años y era buena y dichosa en el humilde hogar de mis padres.

–¿Se trata, pues, de su marido...?

–No sé si deba considerarlo como tal... Se trata de un hombre que destruyó mi inocencia, envileció mi niñez e hizo de mí un guiñapo para pisotearlo y arrastrarlo por los más inmundos lodazales...

–Hable usted; ya veo que el caso es de los más serios.

–Tenía yo trece años –ya lo he dicho– y vivía bajo la tutela y cariñosa protección de mis padres, cuando conocí a Isaías Loyola. Me fue presentado por una amiga. Varios años mayor que yo; y aunque fue breve la duración de aquella entrevista, la fisonomía del hombre que acababa de conocer quedó impresa en mi mente, suscitándome un sentimiento indefinible que no había experimentado yo hasta entonces. Sus miradas y sus palabras tuvieron para mí un extraño significado y me llenaron de turbación, pero de turbación gozosa. Loyola no era un hombre como los demás, que me miraban con indiferencia y me llamaban chiquilla; él fijó

<sup>1</sup> "Crónica policial. Los dramas ocultos de Lima. Odisea de una niña que fue engañada por un tratante de blancas". *La Crónica*. Lima, miércoles 18 de julio de 1923, p. 12. Este texto era el único que integraba lo que hemos identificado como "Cuadernillo 2", parte del álbum de recortes indicado al inicio de este capítulo.

sus ojos en mí, con expresión admirativa que me indujo a ir a verme al espejo; y me llamó "señorita"... y me dijo que era bella... Estas palabras que yo consideraba aplicables únicamente a las mujeres grandes, halagaron mi vanidad, llenaron de dicha mi corazón, y comencé por considerar al hombre que me las había dirigido como el más inteligente comprensivo y justiciero del mundo.

Algunos días después del de la presentación encontré en la calle a Loyola, cuando me dirigía a la escuela; se acercó a mí, y ya no solo me llamó "señorita" y afirmó que me encontraba "bella", sino que, lanzando suspiros que repercutían en mi corazón, juró que me amaba. Recuerdo que las piernas me flaquearon y que me sentí tan emocionada como en los momentos de entrar a exámenes en la escuela. Me preguntó, luego, si yo sentía algún afecto por él, y le contesté con la cabeza (porque no podía mover los labios) que sí le quería.

Desde entonces no dejamos de reunirnos un solo día para hablar de nuestro amor cada vez más creciente y fecundo en halagos que yo había ignorado en absoluto.

Un día, Loyola vino a mí, con rostro taciturno, y me dijo: "ya no puedo sufrir más, necesito unirme a ti para siempre y hay un obstáculo que lo impide: la voluntad de tus padres. Les he hablado para que me dejen casar contigo, y por poco me echan a puntapiés; dicen que aún estás muy niña para esas cosas.

¡Niña tú, cuando ya eres una "señorita"! No queda pues, sino un recurso: que esta misma noche huyas junto conmigo".

Creí de buena fe que Loyola había hablado con mis padres y convine en abandonar mi casa. ¡Cuánto sobresalto y desazón en una noche! Sin embargo nadie pudo descubrir en qué sitio me ocultaba Loyola. Por espacio de cinco meses vivimos felicísimos; todas las soñadas delicadezas paradisíacas cabían dentro del oscuro y poco ventilado cuartucho que habitábamos en una casa de vecindad de la calle de La Pelota. Desde la mañana hasta la noche, ya no hacía otra cosa que reír y cantar: reír como el arroyo cristalino que corre avasallado a través de campos ubérrimos, cantar como los pajarillos, que, a pleno aire y pleno sol, ensayan a porfía un himno de amor y libertad. (Y eso que no he dicho, nuestro albergue era poco ventilado...)

Creía ser la mujer más venturosa del mundo y que mi felicidad no acabaría nunca. ¡Oh, vana ilusión de los sentidos!, que dijo Mataobispo, u otro poeta (perdonable es mi ignorancia en esta clase de citas). Mi dicha duró lo que dura un lirio. Ví de repente tornarse apático y uraño el carácter de Loyola, las caricias de mi amado se convirtieron en gestos duros y hasta agresivos. El fenómeno me alarmó sobremanera, y díme a averiguar su origen. "Es que me falta dinero comprendes?" –explícóme Loyola–

Me falta dinero y cuando el dinero falta, el amor se va al diablo.

Lloré como una Magdalena. Él agregó: "Si tú fueses más racional y adaptable a las circunstancias, todo se podría arreglar satisfactoriamente. "Cómo –interrogué yo– Díme qué cosas debo hacer, y ten por cierto que lo haré".

Loyola hizo una mueca parecida a una sonrisa, y palmeándome los hombros repuso: "Veo que eres una mujercita tal como a mí me conviene. Ponte el traje de calle, y acompáñame."

Obedecí. Minutos después, Loyola me conducía de la mano por calles y plazas hasta llegar al Parque Universitario. Torcimos, por voluntad suya, sobre la izquierda, y después de algunos pasos más, me obligó a detenerme delante de una casucha de aspecto tenebroso.



Llamó a la puerta. Un chino viejo y enjuto de carnes salió a abrir. "Aquí te traigo –le dijo Loyola– una nueva pupila". Juro que no entendí el significado de aquella indicación, pero entré: no quería causar ninguna molestia al hombre en que había depositado todo mi cariño y toda mi confianza.

El chino me condujo por entre un dédalo de alcobas formadas de tabiques de madera y me consignó uno de aquellos aposentos, diciéndome: "Este cualto pala tí". La sorpresa habíame conducido a la inacción, y como quien se halla bajo la influencia de un narcótico, atiné solo a tumbarme sobre el miserable lecho que constituía todo el menaje de mi nuevo alojamiento. Loyola se había quedado fuera. Nunca lloré como entonces. Varias mujeres vestidas de mamarracho y pintarrajeadas a toda brocha, vinieron a entablar conversación conmigo. Apenas si escuché lo que me decían: "No llores; aquí la pasa una bastante bien." "Mentecata, ya verás lo que una se divierte" "Loyola te ha traído para que hagas carrera, y la harás porque tienes condiciones". Yo no entendía nada y grité: Pero, por favor, idíganme dónde estoy!

Una de aquellas mujerzuelas aprontó la respuesta: "Estás en el prostíbulo de chinos de la calle de Cotabambas. ¿Querías sitio mejor?"

Abreviemos el relato: cuando me di cuenta del lugar en que me encontraba y del objeto para el que había sido llevada allí, creí perder la razón, y por espacio de muchos días permanecí en definido estado de semi-inconciencia. Después reaccioné; era tarde: ya estaba ultrajada y envilecida. No tuve más que seguir por la pendiente en que se me había arrojado. Mi cuerpo era una mercancía que la tomaba cualquiera que pagara su precio.

Cinco años he vivido en aquel prostíbulo. ¡Cinco años! Ya no quiero seguir encerrada allí; me he convencido de que Loyola es un infame y quiero libertarme de él. ¡Hasta cuándo he de seguir siendo explotada y encarnecida!

Se lo he dicho; le he reclamado mi libertad, porque los dieciocho años que acabo de cumplir me aconsejan que vuelva del camino andado y lo cambie por el del arrepentimiento y la regeneración, y el muy infame quiere retenerme y me amenaza y persigue, prometiendo que me dará la muerte. Loyola tiene un amigo, también rufián que lo instiga y aconseja para que no me deje en libertad. ¡Señor, Prefecto, líbreme usted de esos dos hombres malvados...!

El señor Casanave no pudo reprimir por más tiempo su indignación, y ordenó a sus subalternos:

–¡Tráigame ahora mismo a los criminales! Media hora de plazo para que estén de vuelta junto con ellos!

Y los infames se hallan al presente entre rejas.

## **Desde Londres<sup>2</sup>**

¡Londres, estable, permanente! ¡Nada llega a alterar su sello secular! Una que otra novedad en su indudable indumentaria: el palacio cine que se aposenta chato y cursi en una conocida esquina; el rascacielos blanco, inmaculado, desafiando a sus aristocráticos vecinos, patinados de sepia y ocre; los faroles del alumbrado público y los postes de los refugios que ahora visten de aluminio, remozados expresamente para celebrar unas bodas reales; el ma-

<sup>2</sup> "Desde Londres"; impreso, sin firmar, sin datar [Perú, enero de 1924], s.l. [Lima?]; papel obra, 1 página, 425 x 172 mm.

yor número de reclames iluminadas, que aparecen a las primeras sombras del atardecer: todos detalles, detalles de su vida comercial, que no alcanzan a robarle su alma de ciudad vieja, sempiterna. Y es la vieja ciudad que ha visto formarse este pueblo reconcentrado y maduro, la que representa un Londres íntimo, poco conocido del extranjero e ignorado de todos aquellos que se contentan con la superficie de las cosas o el relumbrón del oropel.

En las metrópolis que cuentan con centurias de existencias se encuentran ciertos barrios que son como centros dispensadores de energía en la ciudad espiritual; barrios que tienen toda un alma que perdura se transmite de generación en generación. En ellos viven y han vivido aquellos en quienes trabaja el pensar y el sentir de la raza: hombres que a la vanguardia, de sus contemporáneos, vienen a ser, con el pasar de los años, los representativos de la época y los transmisores de la tradición, que va fijando las distintivas de un pueblo.

El conocimiento de dicha tradición se impone a quien aspire a conocer el sentir de un pueblo o pretenda describirlo. Y sea esta la razón que nos hace detenernos un momento en el pasado, para así tomar los hilos que nos permitirán seguir, desde un principio, en estas correspondencias sobre la vida londinense, el movimiento intelectual y artístico contemporáneo, apuntando a ciertos precursores y señalando rasgos reveladores del alma inglesa.

\* \* \*

Y volviendo a nuestro tema.

Entre la estación de Charing Cross y el hotel Cecil, delimitando, por un lado, con el Strand, y del otro dominando el Támesis, existe uno de esos barrios con todo el sabor de la ciudad vieja y que sigue ligado hoy, como siempre lo estuvo, a su vida intelectual.

Mientras que en la vecina Plaza de Trafalgar las reclames con sus millones de focos coloreados reverberan proteaneas jugando al escondite, y el inmenso gentío allí se agolpa o circula por el Strand (una de las calles de mayor tráfico y que ahora remata, cual símbolo de su rival comercial, el colosal edificio de la American Bush House), en el Adelphi, todo es quietud, silencio, medias tintas. Con sus callejuelas, escasamente alumbradas, sus edificios ahumados, ennegrecidos, el Adelphi es uno de los rincones más característicos del centro de Londres. Construido sobre arcadas –sobre el terreno que el genio de los Adam supo robar al río– conserva aún las líneas arquitectónicas del período jorgeano, consagrado con el nombre de los renombrados hermanos: ese “estilo Adam”, tan inglés en su sencillez severa, exento de ornamentación superflua, y cuya belleza consiste en la justa proporción y en la precisión del detalle, apropiado a la función de este desempeño.

El contraste es brusco, repentino, al pasar de una calle a otra. “Siempre hasta hoy hay en ese rincón una pausa al bullicio de la gran vía”, decía Dickens en *La pequeña Donit*. En verdad que es una pausa: un paréntesis a la ciudad comercial; y una pausa inmensamente sugestiva. Mientras que el ojo descansa de aparatosas exterioridades y se deleita en la cosas quedas retraídas, o contempla, desde la terraza, el río con la edificación moderna del otro lado –moles fantásticas esfumadas en bruma– la imaginación, trasladándose al pasado, recorre las grandes figuras al Adelphi vinculadas. Mas no son los recuerdos históricos –hazañas, intrigas, riñas de reyes y nobles– lo que se evoca, sino otro orden de actividades e inquietudes.

Aquí nació Francis, Bacon, el gran Bacon, político, hombre de letras y filósofo, iniciador del método empírico y, junto con Descartes, padre de la filosofía moderna; y aquí residió el gran

canciller hasta el día funesto en que se vio privado de las insignias de su alto puesto después de haber confesado su culpa de venalidad con un sublime gesto. Aquí vivió durante su niñez el poeta y caballero, *sans peur et sans reproche*, que se llamó sir Phillip Sidney gloria del reinado de Isabel; –como también tuvo su casa en este sitio otro de sus contemporáneos, igualmente galante, apuesto caballero y cultivador de las letras: sir Walter Raleigh. Algún tiempo de su vida lo pasó en este distrito el célebre Dr. Johnson, autor del diccionario y cuyo *esprit* y personalidad singular han pasado a la posteridad en una de las mejores biografías que han inmortalizado a hombre alguno. Y también vivieron Steele, otro de los humoristas de la época de los Jorges; y antes que él Pepys, del diario sabroso e indiscreto; y Evelyn, autor igualmente de otro conocido diario; y luego Hood, el primero en lanzar el clamor de la obrera en su *Canción al camisón*, el emprendedor Hoddd, que redactaba las famosas revistas editadas en este punto y en las que colaboraron De Quincey[,] Hazlitt Lamb, esos escritores finos, elegantes clásicos; Gibbon, el historiador de *La decadencia y caída del Imperio Romano*, se hospedaba en este barrio cuando pasaba por Londres; y hasta Voltaire y Rousseau vararon en él, teniendo lugar en la calleja de Buckingham el ruidoso altercado entre Juan Jacobo y el filósofo Hume, que intentó favorecerle. También Dickens, cuando muchacho, –aprendiz en una fábrica de la vecindad– escapaba al Adelphi, y, deambulando quizás por ese "rincón misterioso de sombrías arcadas" soñaría en aquellos de sus personajes que se supone vivieron aquí.

Y la línea de hombres de letras representativos se sucede ininterrumpida hasta nuestros días: Tomás Hardy, el poeta y novelista octogenario –reputado hoy la primera figura literaria de su generación– el autor de *Tess de los l'Uberville* y de la magnífica epopeya dramática *Los dinastas*, estudió arquitectura en sus mocedades, en la misma terraza de Adelphi en la que tuvieron sus estudios los hermanos Adam, Bernard Shaw, el dramaturgo humorista, en quien arraigan preocupaciones religiosas, filosóficas y socialistas, ha vivido muchos años y aún vive en la dicha terraza; Galsworthy, el novelista y dramaturgo, que expone la injusticia del mecanismo social y denuncia la crueldad humana, ha vivido allí en alguna época; Barrie, novelista y dramaturgo igualmente –autor del popular *Peter Pan*– que luce un género de fantasía –tan inglés– ligera, seria, ingeniosamente infantil ha vivido y vive todavía en este punto; Kipling también vivió aquí durante la época que escribió *La luz que se extinguió* y muchos otros de menos nombradía.

Si pasamos a otro orden de actividades –bien que informadas por un mismo espíritu– encontraremos la misma trayectoria de continuidad. Sigue siendo el Adelphi un centro de importantes publicaciones (el semanario político y literato *The Nation and the Athenaeum* y la nueva revista *El Adelphi* y el *Egoist*, pequeña casa editora, que se ocupa tan solo de escritores de vanguardia y que ha hecho conocer a Wyndham Lewes y Joyce, el modernísimo autor de *Ulysses*) y, a la vez, un punto donde revive el idealismo práctico, encauzado hoy en la organización aquella necesidad de la moderna sociedad. Así, por ejemplo, donde antes un buen señor de la época de Turner amparaba a los artistas –siendo el famoso pintor uno de los favorecidos– abriéndoles sus amplias salas, a fin de que trabajasen con holgura, regalándoles con excelentes cenas y cuidando de sus escualidos bolsillos y hoy una de aquellas Ligas –de la que nos hemos ocupado en un artículo anterior– se encarga de despertar en la comunidad el sentido de la responsabilidad hacia el artista creador y de ensanchar su campo de trabajo por medios prácticos –sin menoscabo, por cierto, a su integridad artística–

acercándole a la industria y al comercio; lo que hace recordar que en 1704 acá se fundaba la Real Sociedad de las Artes, para “fomentar las artes, las industrias y el comercio”, sociedad que si bien ha perdido su función, aloja todavía en el elegante edificio, que los hermanos Adam construyeron expresamente para ella.

El idealismo político y social también se alberga en este rincón: acá han visto la luz del día la rama inglesa de Clarté, el conato de *entente* entre intelectuales con propósitos pacifistas, como también otro conato de *entente* entre los hindúes e ingleses, surgido de la primera organización privada que trabajara por el *home rule* en la India (ya que se trata de subrayar la consecuencia británica, apuntaremos el hecho de que a menudo una sociedad, cuando ha conseguido su fin, aprovechando su organización, prosigue su obra en otra dirección, como la dicha British and Indian Union, o la Liga Internacional de Mujeres, que antes de la guerra trabajaba desde este punto por el sufragio femenino y que hoy representa una de las sociedades más activas que persiguen la concordancia y paz universal).

Este pequeño barrio, que escasamente ocupará una extensión de unos ochocientos metros, sigue siendo, pues, un centro de actividad intelectual, y de idealismos prácticos. Aquí anida, como antaño, el ingenio creador, manifestándose en los variados matices del pensamiento filosófico, del sentir religioso, de la preocupación social y en el género del humorismo y de fantasía esencialmente británico. Así la tradición continúa de generación en generación; continúa mejor dicho, evoluciona; cambia de faz, pero dentro de las líneas peculiares que señala el genio de la raza. Y es el conservatismo, la consecuencia inglesa, hasta en la consagración, de un barrio que infunde la sensación de estabilidad a la ciudad vieja, sempiterna.

\* \* \*

Esta sensación la experimentamos por dondequiera que vayamos. Vemos un anuncio: En la “Poetry Bookshop” se estrena la *Sociedad de Marionetas*. Bien; pensamos: iremos a ver lo que se hace en la tierra de *Punch and Judy*. Y nos encaminamos a Holborn, contiguo al barrio de Bloomsbury, aquel otro centro de intelectuales.

Es una de las callejuelas propias de Londres, de esas que tienen todo el aspecto del *slum*, de los barrios bajos –callejuelas uniformes, tétricas enlodadas– se encuentra la Librería de la Poesía. De Héctor Monro. Monro es un poeta que no se ha contentado con cantar a la musa haciendo buenos versos, sino que intenta servirla en toda forma. Hará más de diez años que compró una vieja casa con el propósito de abrir una tienda de libros escogidos, formar un centro de lectura, en el que los poetas leyeran sus propios versos; imprimir las obras de poetas contemporáneos y hasta ofrecer albergue a aquellos que, visitando la metrópoli, no tuvieran los medios de procurárselo.

Nada encontramos allí cambiado. Todo es modesto, modestísimo. El esfuerzo de Monro ha sobrevivido a duras penas la crisis de la guerra y de los años posteriores; y ha sobrevivido, persiguiendo los mismos fines que en un principio se propusiera menos el del alojamiento, que, –nos imaginamos– ocasionaría delicadas complicaciones.

Por la misma empinada escalerilla, cubierta de un vencido jergón que se enreda en nuestros pies, hemos subido al altillo destinado a salón de lectura. Tampoco ha cambiado nada, excepción hecha del minúsculo teatrillo del señor Wilkinson (del que no hablaremos hoy), que ocupa el fondo de la pequeña habitación. En esta pieza, de paredes desnudas, sin revoque

y sin más moblaje que unos cuantos escaños y sillas duras, se encuentran presentes algunos críticos de los primeros diarios de Londres y unos cuantos aficionados al arte... (Pensamos: ¡Qué dirían en Buenos Aires! ¡Este orden de cosas no podría existir allá!)

Hemos empezado a recordar el pasado: una lectura que allí diera sir Sidney Colvin, de Keats (sir Sidney es la primera autoridad sobre el poeta), y luego otra de Rupert Brooke, aquel joven poeta destinado a morir, como el otro, lejos de su tierra: un muchacho, hermoso como un dios griego, que pereció en Lemnos al principio de la guerra, dejando un recuerdo de belleza y de promesa que perdura hasta hoy...

—Y las lecturas —preguntamos. ¿Continúan?

—Siempre; los jueves, como siempre —contesta la misma joven vendedora, poeta también, que nos atendía en años pasados.

—¿Y quiénes son los lectores?

—Los mismos: Maurice Hewlert, John Drinkwater, W. H. Davids, Henry Newold... Todos —insisten— Hay cuando viene a Londres y W. B. Yeats cuando llega de Irlanda. Sí, todos vienen; los mismos. ¡Todos... salvo los que se han muerto!

¡Eso es! Es preciso morir para dejar de favorecer al pequeño círculo de aficionados que se congregan los jueves, para oír a los poetas, en un rincón perdido de la calle Devonshire, en el barrio del mismo nombre.

\* \* \*

Hemos regresado al Adelphi. Quizás ocupemos la misma pieza que antaño habitara Hood en 2 Robert Street.

Sobre la mesa de escribir, las cartillas nos miran, reprochadoras. Intentamos escribir una crónica teatral. ¡En vano! Fresco todavía el recuerdo de la Argentina, de esa tierra vieja y joven, de una raza en formación, briosa, llena de promesas, la sensación de las cosas antiguas y la de un pueblo maduro nos toma de plano —a manera de contraste— y nos mueve a expresarnos.

Comenzamos... Luego hemos reparado en *El Adelphi* que sobre la mesa yace. Y recordando *El Ateneo* —antes de su incorporación a la *Nation*— la revista literaria que redactaba Middleton Murry y que fue modelo de la cosa bien hecha, hojeamos la nueva publicación: *Religión y fe*, "Sobre ser uno mismo", "El sentido de las posibilidades", dicen los títulos... Y leemos, esperando encontrar el conocido corte intelectual. Pero no. ¡Esto es otra cosa! Apenas si volvemos de nuestro asombro. He aquí un nuevo sentir: una inquietud espiritual, un anhelo de verdad, una afirmación honda, plasmada de una gran fe en la vida, que derriba por tierra el falso pudor de los superintelectuales que vedaba toda expresión de la emoción personal e íntima. Reconstruimos el camino que debe haber recorrido Murry a través de Dostowieski —su autor favorito— y le vemos llegar a la cima desde donde atalaya la nueva senda...

—¿Qué dirán sus antiguos colaboradores, aquellos superintelectuales de Bloomsbury? —reflexionamos.

Y de nuevo hemos tomado otra revista, *Juventud*, órgano de los jóvenes universitarios y demás que intentan establecer concordancia internacional expresando los anhelos que mueven a las nuevas generaciones. ¿Qué pensará la juventud? Y encontramos que piensa, animada de un vigor de la vida, de una recia fe en ella y movida por el mismo impulso que los amigos Murry y Sullivan de *El Adelphi*. Efectivamente; reparamos en seguida en una reseña

acerca de la mencionada revista que empieza así: "No importa, sencillamente: ¡los críticos intelectuales podrán decir lo que quieran!... He aquí una revista que intenta expresar lo que es difícilísimo a nuestra conciencia: ¡la realidad de nuestra experiencia "directa"! ¡Basta! Doblamos la página. Hemos tomado el hilo: la tradición continúa; continúa transformándose y señala un nuevo punto de partida.

Y pensando en ello trazamos estas líneas, esperando que encontrarán eco en la juventud de ultramar, como una promesa de las cosas por venir.

### **De carta a carta. Marginalia sobre Villaespesa. La pintura en el Perú<sup>3</sup>**

Villaespesa y Chocano, han dado un recital en un teatro de Lima. Es decir, han dado varios; casi media docena. Como yo concurrí solamente al primero, los otros pasaron desapercibidos para mí.

Confesaré, contritamente, que, esa noche que fui a escuchar al rui señor granadino, me aburrí tanto, que me pareció hallarme en un entierro. En efecto, algo había, en esa función poética, que trashumaba a velorio de casa rica.

El estiramiento, que casi llegaba a la rigidez, de los espectadores; la luz hialina de los arcos voltaicos; el cansancio y la angustia que delataban algunos rostros cercanos, todo daba la impresión que se estaba escuchando a un orador fúnebre, que, con un puñado de cuartillas, escanciaba un responso sobre la tumba de algún pariente lejano, quien no había dejado dinero para pagar los funerales.

Pero no era así. El presunto aeda estaba cantando a Granada la bella, con voz de ultratumba: describía los paisajes, los alcázares y los jardines: procuraba impresionar a su auditorio, acentuando el sonsonete de la rima rica, de donde manaban como de un grifo de chorro inagotable, imágenes sobre imágenes, que se desbocaban, que se atropellaban produciendo un torbellino de colores que al confundirse entre sí, se anulaban las unas a las otras. Eran palabras, palabras y palabras que, como caireles, se entrechocaban, agitadas por la brisa del azar y del capricho.

No había, en esa composición, una línea melódica determinada, ni un ritmo que cambiase la cadencia de acuerdo con el tema y la intensidad de la pasión, como sucede con *Las campanas* y *El cuervo* de Poe.

Era un martilleo monótono, desesperante y agobiador. Y era también un amontonamiento de flores de trapo y de papel, bajo las cuales sucumbía la sensación experimentada por el poeta frente a la naturaleza.

La verdad es que la plétora de retórica no solamente es nociva porque asfixia todo esto, sino que, a la postre, es mortaja florida para la idea poética o para lo patético del sentimiento.

A Villaespesa le sucede algo de lo que le acaece a D'Annunzio, salvando las distancias. Los dos son sinfonistas verbales. Forjadores de eslabones rítmicos. Pírotécnicos del vocablo.

La palabrería destierra a la idea o la sepulta bajo su peso, y asesina lo que hay de íntimamente musical en el sentir poético. En una palabra, su poesía es un pájaro de barro con alas de plomo, como decía Leibnitz de cierto poeta alemán.

<sup>3</sup> "De carta a carta. Marginalia sobre Villaespesa" y "La pintura en Perú"; impreso; firmados "At.", datados: "12 Abril 1924, Lima" y "Callao, octubre 1923", respectivamente; soporte papel obra liso, 3 páginas, p. 1, 284 x 200 mm, p. 2, 284 x 201mm, p. 3, 284 x 219 mm.

Es que entre la idea y la palabra hay un nexo indestructible. No se puede separar la una de la otra, como algunos saben hacerlo. Las dos se confunden de tal manera que son insolubles. Hay que aceptar o rechazar en bloque la idea y su vestidura. Buffon decía que “el estilo es el hombre”. ¿Cómo puede gustarme entonces el estilo de quien aborrece el pensamiento? Los pensamientos justos y verdaderos están siempre bien escritos. Un pensamiento ficticio, convencional y falso, siempre está mal escrito.

En las *Máximas* de Vauvenargues, a quién preferimos, ¿al estilista o al filósofo?

De ahí que la poesía de Villaespesa peca, para mí, de correosa, fibrosa y kilométrica. Dura de mascar y digerir. Hay que tener un cerebro, mejor dicho, un estómago de avestruz para tragarse y pasar los pedruscos de sus metáforas y pseudo tropos.

La sensación más pueril, y muchas veces banal y chabacana, la reviste con sonoridad inusitada de timbales y trompetas, creyendo que con eso consigue darle una apariencia de arte.

Despojad del prestigio de la rima a los pensamientos o las sensaciones que existen en su poesía, y quedarán como polluelos sin plumas.

Al contrario de Rodó, cuya prosa guardaba tal ritmo que al quebrarse en estrofas podía componerse un poema maravilloso, la poesía del granadino, si alguien la trocara en prosa, sería un bodrio insoportable por la vulgaridad máxima del contenido.

Hay poemas de este poeta que parece que están rellenos de aserrín literario, donde abunda el lugar común que horripila y la inanidad que espanta, como una sima abierta a vuestros pies.

Tomad por ejemplo, *El poema a Panamá*, que *La Crónica* calificó como “deslumbrante joya, enorme y exquisita”, y veréis que hablo con alguna razón.

Oíd esta matraca:

Franceses ebrios de petulancia,  
 exportadores, en sus empresas,  
 del snobismo, de la elegancia...  
 ¡y del glorioso nombre de Francia  
 que es como un trueno de Marsellesas!  
 Con las cachimbas entre los dientes,  
 rubios britanos, que acompasados,  
 rectos, correctos y displicentes,  
 caminan como sobre los puentes  
 de los potentes acorazados,  
 cuyos obuses, en mar y en tierra,  
 imponen paces, provocan guerra;  
 barren fronteras, truecan destinos,  
 leyes y tronos hacen pedazos;  
 y hasta amenazan, luciferinos,  
 romper los cielos a cañonazos!...  
 Curvos al peso de tanta ciencia,  
 ingenuos como la adolescencia,  
 teutones serios y pensativos,  
 que andan sonámbulos entre las gentes,

con los mostachos tan agresivos  
y con los labios tan sonrientes!...

Magiares crespos como leones,  
bravos y fieles como mastines,  
que van llorando sus tradiciones  
en los sollozos de sus violines!...

\* \* \*

Después de todo lo que llevo dicho, no se suponga, en mí, a un enemigo de la poesía; es porque la adoro, la respeto y la venero, que detesto a los rimadores ramplones y a los poetastros, albeítaires de corcel alado. Y porque la pongo por encima de todas las artes, me invaden iras santas y justas al ver que los dulcamaras y sacamuelas de feria prostituyen el oficio divino del poeta, quien, en su origen fue un rebelde, un profeta y un artista. Con sus cantos siempre armoniosos y flamígeros, evocando la belleza inaccesible hacían temblar a los tiranos y conducían muchedumbres a través de la selva impenetrable, levantando su corazón como antorcha que alumbraba el camino para todos.

Hay rebeldía en *La vida es sueño*, como hay protesta en *La Divina Comedia* y en las obras de un Walt Whitman o un Rapisardi. ¿Y Poe y Baudelaire? Sus versos son formidables requisitorias contra el destino ciego y fatal de nuestra especie, que, siendo fango, sueña con ser estrella, y condenada a convertirse en polvo, sueña con la inmortalidad del alma.

Baudelaire, que abrigaba un alto concepto de su misión, refiriéndose a la personalidad del Poeta, decía estas palabras:

“El poeta es el hombre por excelencia y es el supremo creador: dibuja, pinta, graba, burila, esmalta, pule, esculpe, ama, odia, lo hace todo no haciendo sino una cosa, llena sus diversas funciones ejerciendo una sola. Es lo universal. Es Pan. En fin, entre los artistas, “Rey”.[”]

¿Qué sinfonía de compositores célebres puede rivalizar con la plenitud de ritmo, de color y de musicalidad de los poemas de Swimburne o Shelley?

¿Y *Las campanas* de oro, plata y bronce de Poe? ¿Y *Annabely*, de ese mismo pánida alucinado? ¿No es acaso una sonata maravillosa cuya fantasmagoría, transportándonos a las regiones misteriosas del ensueño, “junto al mar turquí”, nos agobia de emoción?

Sí; en la naturaleza, la Poesía es el diamante: grito de luz de las entrañas de la tierra, sollozo iridiscente de la hulla que lloró, en siglos de opresión su negrura infinita.

Es que en las sociedades humanas, en lo ético, existen también masas inertes, hullas que se carcomen y diamantes que son los gritos, que ambientes de opresión arrancan al artista. Esos deseos de azul, expresados violentamente, además de poseer la pujanza intrínseca de lo sincero tienen la virtud de la fuente de Juvencio para los buenos. Cumplen una misión regeneradora. Y, entonces, el poeta con su carga sagrada de rebeldía multitudinaria, evoca la figura de aquel padre que, condenado a perecer su hijo en un caldero de pez hirviente, le salva levantando los brazos en alto.

La Poesía, cuando no es protesta contra los hombres o el infinito, es siempre, al ser sincera, un dolor que enciende.



\* \* \*

Citaré algunas palabras de un reciente estudio publicado sobre el famoso poema *El cuervo*. Habla el exégeta: “*El cuervo*, de Poe, tiene 17 estrofas. Lo lee usted en cinco minutos. Si fuera una carta común de las que usted escribe día a día, la podría concluir en diez minutos. Su lenguaje es tan sencillo, huye con tanta naturalidad, que parece que el poeta lo hubiera escrito en un solo relámpago. No fue así, sin embargo. Poe concibió la idea del poema en 1842. Trabajó en él durante todo el año 1843 y 1844 y no le dio a la publicidad sino en 1845”...

En cambio, Villaespesa se sienta frente a la máquina de escribir, y, en una tarde, compone un poema de un metro cincuenta de largo por dos de ancho, y amasa medio kilo de sonetos surtidos.

Eso, después de todo, no sería nada, si los resultados de esa labor de poeta-relámpago fueran irreprochables. Porque quien lee un libro, admira una escultura, un cuadro o una sonata, no se pregunta cuánto tiempo empleó el artista para crear esa maravilla o ese adefsio. Solo le interesará si la obra es buena o es mala, o si le conmueve o le deja indiferente.

Ignorará que Flaubert puso diez años para escribir *Madame Bovary*, y que Goethe empleaba quince o veinte minutos para componer uno de esos deliciosos *lieder*, que son joyas de la literatura alemana.

A James Mc. Neill Whistler, en el proceso contra Ruskin, el presidente del tribunal de Londres le preguntó cuánto tiempo necesitó para “confeccionar” esos bocetos que se exhibían en su exposición.

El pintor respondió:

—Un cuarto de hora.

El juez asombrado:

—¡Y por un cuarto de hora de trabajo usted pide quinientas guineas!

El artista sonriendo, repuso:

—Es que yo pido esa suma por toda una vida dedicada a mi arte.

Por eso, el factor tiempo no implica nada en la obra artística. Cuentan los resultados. Y los “resultados”, en Villaespesa son atroces. Pero me doy cuenta que aparejar el nombre del poeta mudéjar con esos colosos, es como si alguien tuviese la ocurrencia peregrina de comparar una luciérnaga con un astro.

\* \* \*

Villaespesa también discurrió sobre los poetas y la poesía granadina; citó a Zorrilla como el poeta árabe, se citó a sí mismo como el poeta mudéjar, olvidando un nombre glorioso que honrará eternamente a Granada. Me refiero al escritor, filósofo y poeta genial Angel Ganivet, injustamente postergado por la moderna generación española.

Ganivet escribió un libro inolvidable por la belleza y la emoción primaveral que perfuma todas sus páginas. Se titula *Granada la Bella*.

Su prosa llana, sin arrequives literarios, es más poética que todos los cantos de todos los rimadores insulsos, que han pretendido describir Granada.

La obra de este genio auténtico está compuesta por los siguientes libros: *Ideario español* (un tomo), *Cartas finlandesas* (un volumen), *Las memorias de Pío Cid* (dos tomos), *El*

*escultor de su alma* (drama en verso), y una copiosa colaboración en los diarios granadinos, que no creo que haya sido recogida en libro.

Si Ganivet no dejó una montaña de libros, fue porque murió a los 33 años, siendo cónsul en Finlandia. Como en su corazón se clavaron los anhelos de emigrar a otra estrella, se pegó un balazo. Así, la luz de su vida se apagó en plena producción, cuando muchos confiaban que su genio poderoso iluminaría el sendero, donde la juventud española hubiera podido guiarse.

¿Es posible que Villaespesa ignore a este conciudadano suyo, que fue contemporáneo de Unamuno, con quien se carteo y que murió apenas unos años hace?

Nos explicamos este hecho solamente por la declaración que hizo Villaespesa a un cronista que lo entrevistó. Al ser preguntado quién era el mejor poeta de España contestó:

–Francisco Villaespesa.

\* \* \*

Concluiré este exabrupto en forma de crónica diciendo que Lima –la vieja *cocotte faisandée*, regalona, sensual y chistomaniaca– tuvo para el rimador granadino la mejor de sus sonrisas, de las que ella es bastante pródiga con quienes la adulan.

En cuanto al acollaramiento de Villespesa con Chocano, diré con Boileau: “*Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire*”. O dicho en buen romance:

Un tonto encuentra siempre otro más tonto que lo admira y lo alaba.

### **La pintura en Perú**

En El Callao un colorista podría hacer milagros, porque las nieblas que son constantes, descomponen el color en una irisación de arco iris. Creo que Turner si hubiese venido al Perú, habría sido el mismo formidable colorista, y más si fuera posible, que permaneciendo en Londres, ciudad rica en neblinas húmedas, que si descomponen el color en una infinidad de matices, han procurado también muchos reumatismos y resfrios a los pobres londinenses.

Alguien afirmó, hablando sobre los grandes coloristas, que los países húmedos y neblinosos habían sido cuna de grandes pintores –ejemplo: Holanda, Venecia– que vieron el color sobre todas las cosas, exaltándolo y llevándolo a un grado tal que los tapices orientales más vívidos resultaban pálidos al lado de sus cuadros. Tal cosa aquí no se realiza. Ni los artistas, ni los habitantes, nadie ve la belleza de los tesoros que tienen sus paisajes, cuyas montañas y valles y marinas se tornasolan con los cambiantes más delicados, componiendo tonalidades tan tenues que al contemplarlas la retina se siente acariciar y el espíritu percibe como sonidos desprendidos de un arpa cólica herida por el viento, produciendo acordes leves y etéreos.

Pero los pintores peruanos no ven ni sienten nada de esto, que mis conatos de metáforas y tropos no pueden expresar dando la más remota idea de lo que en realidad es esta canción “gris”. La palabra es impotente para acoger en su regazo la emoción que se siente ante este espectáculo fantasmagórico y sobrefeérico. Es lo brumoso de Carrière que escamotea formas inútiles para dar más carácter y volumen a los rasgos típicos del tema que trata. Por eso los paisajes y las marinas están llenas de sugerencias y no tienen ese carácter ampuloso y agresivo de los paisajes a pleno sol. Tonos perlados de una luz difusa colorean el mar y los cerros y ungen a las nubes con los oros y las platas de una pristinidad eucarística. Sin embargo los

pintores peruanos continúan copiando paisajes y marinas de las tarjetas postales venidas del extranjero, haciendo tapas para cajas de bombones, cuyas princesas versallescas, o grandes damas coloniales danzan al son de las pавanas imaginarias del tiempo de Mari-castaña.

También predomina aquí el estilo incaico, como si fuera posible insuflar la vida a una momia muerta para siempre.

La verdad es que no adaptan los motivos incaicos infiltrándolos en los temas modernos de una manera parsimoniosa, sino que se limitan solamente a calcarlos e imitarlos. Es que no miran a ese estilo con ojos de artista que elabora la visión que contempla y la digiere para crear algo nuevo, mirándolo en cambio con los ojos de mercaderes y ladronzuelos que quieren hacer su agosto sin penas ni dolores.

Hasta ahora no he visto nada de valor, pues todos los que pintan hacen todavía pintura anecdótica de la época de Fortuny. Y cuando hacen desnudos emplean el peor concepto académico, presentando figuras frías de una corrección caligráfica y unas poses ridículas.

Este pueblo que debería ser un pueblo artista, es el más atrasado que me ha sido dable encontrar en todas mis andanzas, y eso a pesar del paisaje que lo rodea, de una extraordinaria belleza.

#### **De carta a carta. Leguía se divierte<sup>4</sup>**

...Y, entretanto, la mortalidad infantil, va subiendo, va subiendo hasta llegar a las nubes.

Lima, entre varias capitales del Sur y Norteamérica, es la que concurre con un porcentaje mayor de defunciones, cada cien habitantes. Tiene el triste privilegio de ser la primera, entre las metrópolis, donde la tuberculosis hace mayores estragos. Cada seis horas, en Lima muere una persona, a causa de la tisis.

Entretanto el presidente, y la cohorte de monos purpurados, que son sus ministros, concurren a fiestas, banquetes y saraos.

Cada semana, cada mes, se inventan nuevas gabelas, nuevos impuestos, nuevas socaliñas, que redundan en perjuicio del paria del taller y de la oficina.

La sed de oro, en las esferas gubernativas, ha llegado al paroxismo y pronto se convertirá en pasión vesánica y avasalladora, que les hará cometer los peores crímenes y las peores villanías.

Ya se han puesto en cuatro patas con el rabo al aire, perdiendo toda compostura, todos los escrúpulos, y la poca vergüenza que les quedaba para clavar, con más comodidad las uñas y los dientes en la carne del pueblo peruano, dócil, bonachón, y apático.

González Prada cuenta que, en la guerra del 79, cuando los chilenos se posesionaron de Lima, a todos los rateros que pillaban infragante, les bajaban los pantalones, propinándoles, de 50 a 100 azotes en el trasero desnudo.

A cierto señor venido a menos y que había ocupado una posición holgada, le sorprendieron cometiendo alguna ratería y, naturalmente, fue condenado a sufrir la pena infamante. El sujeto, después de haber recibido la rociadura de palos, suministrada por un "roto" de brazo vigoroso, mirando a los circunstantes y abrochándose los pantalones, exclamó muy fresco:

<sup>4</sup> "De carta a carta. Leguía se divierte"; impreso, firmado "At.", datado en "Lima, 21 de abril de 1924"; 1 página, 390 x 286 mm; publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 3, n. 128, lunes 30 de junio de 1924, p. 4-5.

–Yo creía que me dolería más.

Al pueblo limeño le pasa algo de eso. Todas las ignominias, todos los despojos y todas las afrentas, inferidas por sus mandones, nunca le duelen tanto como él ha creído. Dada esa modalidad especialmente suya, que ataraza todos sus bríos y todo conato de rebeldía, no se decide a dejar esa resignación de mansa grey, que bala sus quejas, en vez de rugir sus protestas, contra quienes lo esquilman y lo encarnecen.

Esto explica que este señor Leguía, –tiranuelo de talla liliputiense, mequetrefe resumido en un costal de huesos, sin adarme de inteligencia y, sí, mucha astucia para la intriga baja y soez,– haya podido encandilar a todo el país.

Cada día la vida se hace más difícil para las clases media y obrera. El trabajo es escaso, las subsistencias tienen precios prohibitivos, las habitaciones son carísimas ¡y qué habitaciones y qué casas! Son verdaderas conejeras, antros sin ninguna comodidad, con poca ventilación y, por ende, semillero de todas las enfermedades, desde las tercianas roedoras de toda energía, hasta la tisis que gangrena los pulmones.

*El Comercio* deja entrever algo –no mucho– de la situación que padecen los súbditos de Leguía. Habiéndose declarado un incendio en un barrio obrero, el cronista presencia este cuadro:

“Allí, en interiores antihigiénicos y en habitaciones faltas de luz, se albergan centenares de familias pobres. Cuando llegamos a aquel lugar, la calle de Tayacayá ofrecía un espectáculo único. Parecía un campamento donde se habían formado barricadas. Las gentes humildes, temerosas de que sus miserables enseres resultaran destruidos por el incendio, los habían extraído de sus habitaciones y colocado en el medio de la calle.”

Ahora leed este otro suelto de *La Crónica*. De las líneas que subsiguen, se trasluce algo –muy poquito– sobre el grado de higiene existente en Lima y las condiciones en que agonizan las clases más humildes:

“El Rimac a su paso por la ciudad aparece inmundos, *no por su escaso caudal de aguas, sino porque nadie se preocupa de encauzar su corriente hacia los sitios donde caen los albañales*. Ahora, por ejemplo, la corriente ha dejado un gran pantano hacia la margen izquierda. Sobre las aguas de este pantano, corrompidas de suyo, el albañal vomita todos los detritos de los barrios de Abajo el Puente. No hay para qué decir las epidemias a que este pantano puede dar vida; baste saber por lo pronto, que con razón los barrios bajopontinos tienen fama de palúdicos.”

Sin embargo, el clima de Lima es saludable, y lo es tanto o más que el de Buenos Aires. ¿A qué se debe entonces esa creciente mortalidad entre sus habitantes?

Primero, a que son muy raros –o casi ninguno– los callejones con cuarto de baño y servicio higiénico; segundo, a que se obliga al proletariado a un desgaste mayor de energías sin que lo compense una alimentación adecuada y abundante; tercero, a que los obreros viven en barrios recogedores de todos los detritos de la ciudad, siendo, por eso, focos de infección, donde todas las enfermedades tienen asiento.

\* \* \*

“En la sesión del día 29 celebrada por el consejo distrital de La Victoria se acordó un voto de aplauso al artista señor David Lozano, por la ejecución del monumento al Presidente de la República, señor Augusto R. Leguía”.

A pesar de todas esas calamidades que los limeños soportan con estoicismo, pronto se inaugurará en el barrio de La Victoria, y en el centro de una plazuela florida, la estatua de Leguía.

Este señor de conciencia impermeable, y posiblemente forrada de gutapercha, hállese gravemente enfermo de vanidad y ebrio de soberbia debido a los efectos deletéreos producidos por el poder omnívoro, que retiene entre sus garras. Ya no es el cacique que manglea el país como si fuera un fundo de su propiedad, es un gorila embravecido y prepotente, que cabalga del lomo del pueblo, haciéndole sangrar los ijares.

¿Ustedes creen que un hombre que está sano, en su sano juicio, toleraría semejante payasada, digna de los tiempos degenerados y turbios de la Roma antigua?

Solamente un megalómano rematado, como ese polichinela, se aviene a recibir un homenaje que, afrentándolo, lo coloca al nivel de un candidato maduro para el manicomio y la camisa de fuerza.

Esta estatua que se inaugurará, estando en vida Leguía tiene su equivalente en el caballo de Calígula. Al coronarse el cuadrúpedo emperador de los romanos y comer pienso en platos de oro, desalojó al sátrapa cretino, corrompido y loco.

Por eso ese monumento, efigie de un cholo engreído, será el mausoleo y la tumba insonora donde descansarán los restos mortales del hombre público que fue Leguía.

No cabe duda, el presidente del Perú es el más ridículo de todos los caciques, tiranuelos y caudillejos que han padecido las naciones sudamericanas.

Al respecto, alguien nos preguntó:

—¿No han visto alguna vez, en las revistas y los diarios, los retratos del presidente y su apéndice, el canciller?

—¡.....!

—Pues bien, ellos, cuando han de recibir algún embajador o cualquier personaje extranjero, hallándose en su propia casa, se encasquetan el cilindro de siete reflejos, se cuelgan la banda mirífica y empuñan a dos manos el garrote de mando, como si abrigaran el temor de no ser reconocidos sin todos esos atributos, o que los confundan con los numerosos ordenanzas o porteros, que también visten frac.

Y agregó:

—El embajador francés, al verlos con el cilindro metido hasta las orejas, murmuró entre dientes:

*“Esto no lo he visto sino entre los cafres y en el Perú”.*

Otra cosa que avecina a Leguía con los cafres, es la pasión por todo lo que relumbra, máxime si se trata de dinero o algo valioso: casas, joyas, mujeres, caballos *pursang*, automóviles y etc. Su voracidad para tragarse billetes de banco no tiene límites, es insaciable. El oro ejerce efecto de imán sobre él. Se le pega en los dedos o viceversa. Cada año añade una torre de plata al castillo de su fortuna. Por eso este gobernante tiene un parecido asombroso con Midas, el rey con orejas de burro de la mitología griega. Él, como Leguía, experimentaba la misma sed devoradora de oro. Y los dioses del Olimpo lo castigaron convirtiendo en oro su lecho, los alimentos, los frutos de los árboles, el vino que bebía y el agua con que se lavaba, de modo que el precioso metal que era su sueño, fue después su maldición.

Si el pueblo limeño también pudiera hacer el milagro de echar a puntapiés a Leguía, debería condenarlo, antes, a pastar alguno de esos millones que extorsionó a costa de tantas lágrimas, angustias y fatigas de los pobres.

Pero nadie hará eso. La reelección presidencial se realizará, no por la voluntad, sino por la pasividad del pueblo.

Entonces quedaría un recurso. El pueblo peruano, en general, es muy católico, apostólico y romano, estando muy acostumbrado a esperar que todo lo llueva del cielo. ¿Por qué no hacen rogativas y oran novenas, pidiéndole al Omnipotente que abra los ojos de Leguía, y, si esto es imposible, que los cierre para siempre? Esto último, si acaeciera, sería un acontecimiento más feliz que recobrar, de Chile, las provincias cautivas.

Ya que, hoy, Leguía y sus cómplices son la mayor calamidad que envilece y agobia al Perú.  
Lima, 21 de abril de 1924.

### **De carta a carta. La prensa limeña<sup>5</sup>**

Cuando se hallaba Sassone en Buenos Aires, escribiendo en *Última Hora*, me dijo que la prensa limeña era la mejor de Sudamérica. Puede ser que lo fuera entonces que se beneficiaba con el concurso de la pluma de Sassone. Porque, lo que es ahora, el periodismo de esta ciudad de los virreyes está bastante pálido y exangüe. Le falta nervio, carácter y ese brío de potro fogoso que es el mayor encanto del estilo periodístico.

Por lo pronto, constataré que, en esta villa, reputada por muy docta, no se publican más que cuatro diarios: *El Comercio*, *La Prensa*, *La Crónica* y *El Tiempo*. De estos cuatro cotidianos, *La Prensa* es oficialista, y los tres restantes defienden al gobierno, velada y encubiertamente. De modo que el periodismo independiente y de oposición es desconocido aquí.

Hay, además, dos publicaciones semanales: *Varietades* y *Mundial*, que es un catálogo de fotografías de la *haute*. Hay otra revista mensual, *La Mesocracia*, que es órgano de la "Sociedad Empleados de Comercio", la cual es mutualista, y algunas publicaciones profesionales y técnicas.

Tampoco existe la prensa obrera, en la verdadera acepción de la palabra. El gobierno de Leguía, hace tiempo que la suprimió. Esporádicamente salen periódicos, manifiestos y otros impresos que tratan temas sociales, pero casi siempre tienen la mala suerte de caer en las manos de la policía, lo cual provoca en seguida la detención de los redactores, tipógrafos y hasta el portero, si lo hay. Desde la cárcel, donde pasan un día o dos, invariablemente los envían a la isla de San Lorenzo, en la que se halla la penitenciaría. De allí, algunos de los detenidos, que los consideran más peligrosos, son deportados, como lo fue Haya de la Torre; y a los otros los obligan a trabajar con los presos comunes, en las canteras, donde su tarea consiste en cortar adoquines. Otras veces, cuando esas mismas publicaciones traen cargos graves contra el gobierno, se empieza el procedimiento expeditivo de empastelar la imprenta y propinarle una soberana paliza a todo cristo que se halle en el interior del local.

Claro que esto no sucede todos los días, pero ha sucedido y sucederá cuando se presente la ocasión.

<sup>5</sup> "De carta a carta. La prensa limeña"; impreso, firmado "At.", datado en "Lima, abril de 1924", 1 página, 355 x 283 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*.

Como nadie se atreve a ponerle los cascabeles al gato, la lectura de la prensa limeña resulta bastante insulsa, inodora e incolora. Tomemos, por ejemplo, *El Comercio*, diario de la aristocracia. Es una calcomanía mal hecha de *La Nación* de Buenos Aires. Su periodismo es meloso y empalagoso, con un criterio circunscripto de clan o tribu primitiva. Está verdaderamente hecho para la plebe de los salones. Sus fetiches son la Banca, el Estado y la Sacristía. Para estos tres Moloch se queman todo el incienso y la mirra de sus artículos. La vieja bazofia del liberalismo conservador, es escanciado con salsas diferentes y en diferentes ocasiones. Como todo diario andrógino, aséptico de tendencia y de ideas, cultiva un eclecticismo de baratillo o de peluquería, o de las dos cosas a la vez. Así, hoy alabará a Lenin y Cia., mañana ensalzará a Poincaré y pasado mañana pondrá por las nubes a Mac Donald o a Menelik. En fin, su ideario es nihil, porque no persigue ningún objetivo, más que el inmediato y perentorio de ganar una suma mayor de dinero, con el menor esfuerzo posible. Por eso, con unas tijeras de estilo sastre, hace *razzia* en la prensa española y sudamericana. A veces se da el caso de que dos diarios simultáneamente publican el mismo artículo. Pero en una cosa coinciden todos los periodistas: en el preciosismo ridículo de un estilo literario de "quiero y no puedo", empedrado de vocablos extraños y voces raras y palabras que para pronunciarlas hay que ponerse bozal. Hay pretensiones literarias en la crónica de policía, en la de deportes, en las noticias sociales, y hasta en los avisos hay alardes de un gongonerismo churruigueresco.

De ahí que sean frecuentes las perlas como esta:

UN MEGALÓMANO. La policía busca con verdadero interés a un joven, Luis Gutiérrez, dedicado al consumo de drogas, a quien le ha dado por la megalomanía, pues todo objeto que sus dueños descuidan, él procura llevarlo a lugar seguro o aprovecharse de él para obtener algún dinero para sus vicios". *El Comercio*, 14 de noviembre de 1923.

Como me figuro que leí mal y soy yo quien está equivocado recurro a un desasnador (vulgo diccionario) y le pregunto: ¿Megalomanía? Me contesta: "Delirio de grandezas, enajenación mental, etc." Le pregunto otra vez: ¿Cleptomanía entonces? "No —me responde—, el cleptómano es el que hurta desinteresadamente cualquier objeto aunque después no le reporte ningún provecho o beneficio". Ya se ve, en ninguno de los casos cabía la palabreja. Pero el cronista, por afán de singularizarse, calumnia a un vulgar ladronzuelo que se busca la vida robando como cualquier comerciante de alto porte.

Otra vez, a un cronista, urdiendo la necrología del general Cáceres se le escapó este disparate de tamaño natural:

"... el pundonoroso militar se propuso ser el superhombre que soñó Spencer..."

¡Pobre Spencer! si en la otra vida pudiera alcanzarle esa bala perdida, creo que se moriría por segunda vez, para no verse complicado con el iconoclasta Nietzsche y el general Cáceres. ¡Han visto! Con la misma frescura, el cronista hubiera podido afirmar que Garibaldi, en Aspromonte, pronunció la famosa frase bíblica de "creced y multiplicaos".

Otro día, un redactor de *El Comercio* pedía disculpa al público, a causa de que, por la premura del tiempo confundió el término "masoquista" con "sadista". Menos mal; este reaccionó a tiempo; aunque se nos hace cuesta arriba creer que se pueda confundir con tanta facilidad términos que son completamente antagónicos.

Sobre un hecho de policía, *La Crónica* afirmaba muy seriamente, en el título: "Niña muerta por una carreta".

Pero, al leer el suelto, al final, nos encontramos con una desilusión. La carreta era completamente inocente de ese crimen horrendo que le imputaba el cronista con toda ligereza. El asesino fue un muro que con saña y alevosía se desplomó sobre la desgraciada niña, sepultándola bajo sus escombros.

Otra desilusión nos esperaba todavía. Leíamos una colaboración extranjera bastante interesante, y cuando llegábamos al final, al pie del artículo, vimos: *Dibujos de Forain*. Busquemos con afán y, ¡oh, decepción! no hallamos nada. ¿Qué había sucedido? Posiblemente, el que está encargado de la sección "Tijera, engrudo y anexos", tomó ese artículo de alguna revista, olvidándose tachar la leyenda que llevaba al pie.

\* \* \*

Ahora, daremos una ojeada a los avisos. He dicho que la redacción de los avisadores tenía alardes de un gongorismo churrigueresco y no me retracto. Veamos un aviso de cinema –"Sala Imperio"– *Hoy un estreno aristocrático para nuestras cabecitas femeninas. Grace Darmond, luciendo toilettes elegantísimas, siendo la actriz de deslumbrar ante todas en Nueva York.*

Y más abajo: *Mañana daremos Otelo o El Moro de Venecia, obra del talentoso Guillermo Shakespeare.* Y más arriba, en grandes letras: *Esta tarde matinée gigantesco con cuatro estrenos.* Y no se vaya a creer que estamos copiando un programa de cinema de barrio. No, lo hemos visto publicado en la página de avisos de *El Comercio*, a cuatro columnas con grandes titulares. Otro cinema, en la misma página, anuncia la película *El farol colorado*, con esta redacción: *Su argumento se desarrolla en Pekín, ciudad misteriosa, vieja, secular metrópoli, que se desmorona al contacto de los años y en la que todo es gris, empolvado y como enmohecido por el tiempo y el descuido.* Ahora, el que quiera saber más de Pekín, que viaje. Y a propósito de Pekín, ¿no creen ustedes que esto se parece más a chino aljamiado que a castellano castizo, que diz hablan los limeños?

*Per finire*, citaré la última perla, pescada en *La Prensa*. Dice así: *Perro de Terranova se vende. Come de todo y le gustan mucho los chicos.*

\* \* \*

Reconozco, empero, que todos los errores citados hasta aquí, son errores universales y de menor cuantía. Y digo universales, porque si el planeta Venus o Sirio estuviese habitado y se publicasen allí diarios, incurrirían en los mismísimos dislates. *Errare humanum est.* No soy muy aficionado a la crítica Valbuenesca. Me parece un poco mezquina y estrecha de horizontes. Pero lo que le reprocho al periodismo limeño no es su técnica, ni su desaprensión para publicar los disparates mayores, sino su prédica, que yo llamaría, si me lo permiten, sideral. Parece que la mayor parte de los redactores estuviesen pensando en la luna y que los sueltos que confeccionan están precisamente dirigidos a los habitantes de ese planeta. Se ocupan de lo que sucede en Francia, Inglaterra, Rusia y la Conchinchina, y los más graves asuntos de casa ni los desfloran siquiera. Entretanto, los niños, la niñez santa, el único tesoro de la raza, agoniza en los callejones, casas de vecindad que, siendo peores que los conventillos bonaerenses, son verdaderos muladares, horribles estercoleros que las bestias rechazarían asqueadas.



Y en estos inmensos callejones se apiñan hasta doscientas o más personas en horrorosa promiscuidad, padeciendo la escasez de agua y faltos de todo servicio higiénico. Yo he visto ramos de estos chicos macilentos revolcados en el arroyo, sucio de toda suciedad, con sus ojos alucinados por la fiebre que los roía, carcomiéndoles las pocas fuerzas que les quedaban.

Yo he visitado los arrabales del Callao, construidos en la proximidad de las basuras, cuya hediondez era tan insoportable que daba vértigos y escarolaba la piel. Era la porquería elevada a la quinta esencia, depurada y refinada. Las casas de cataduras inverosímiles, participaban mucho del cubil del perro y de la cueva prehistórica. Y en estos meandros o dédalos que son las calles, —un hacinamiento de trastos, latas vacías, papeles, trapos y otros detritus, que por lo malolientes no se nombran— creía yo ver asomar derrepente, por la rendija de una ventana o por el vano de una puerta, no una cara humana, sino el hocico de alguna fiera perteneciente a una familia desconocida.

Pero no. Son hermanos nuestros, criaturas en todo semejantes a nosotros, con vicios, virtudes y apetitos como nosotros, cuyo crimen es el de haber nacido en la pobreza, en una lancinante miseria. Y este crimen, la sociedad no lo perdona y si lo castiga con la pena perpetua del trabajo forzado, arrojando millones de vidas en una esclavitud económica de la cual no se salvan sino unos pocos. Y esos que se salvan no son siempre los mejores. No, a veces y casi siempre son los peores, ya que en la lucha por la existencia triunfan los que tienen más garras y dientes, y no los más generosos de corazón y de inteligencia. Pero las turbas de Job, las que aullan y ladran de hambre, han de permanecer eternamente entre los desperdicios, en la sentina de la Sociedad: Prometeo milenario, cuyas entrañas son devoradas por el buitre de todos los deseos y todos los apetitos. Durante mi vida he visto mucha miseria y mucha suciedad. He visto de cerca la miseria del obrero inglés, los barrios infamantes de *White Chapel*, y los arrabales de Liverpool; la indigencia del peón paraguayo y del argentino. En fin, bajo todos los cielos y en todas las latitudes me he encontrado con la faz macilenta de S. M. el Hambre, pero era un hambre más o menos aseada. En cambio, la miseria chalaca y limeña tiene la agravante de tocarse de harapos fétidos y vivir entre la porquería. Cuando yo imagino que al otro lado hay un infierno con sus llamas, prefiero las llamas a esta suciedad alucinadora. Y cuando yo pienso en el infierno de Dante, y en su *terribilitá*, me parece un infierno de mentirijilla, un infierno de ópera barata, al lado de la realidad que han contemplado mis ojos. Y este hecho, que está a la vista de todos y que todos conocen desde el presidente Leguía hasta el último pinche de redacción, la prensa chalaca y limeña finge ignorarlo. Y calla, calla criminalmente.

Hace poco la "Liga antituberculosas" lanzó una cartilla a la calle, en la cual consignaba cifras espantosas sobre la mortalidad infantil. ¿Ustedes creen que siquiera se hizo un mal suelto? No, se siguió hablando de politiquería, de las mil y una futesas que ocupan y absorben la atención de esta entelequia que se llama el *hombre a la mode*. Naturalmente, que, en Lima, abundan las "sociedades protectoras de la infancia desvalida" y son frecuentes las ker-meses, que realizan estas damas piadosas cuyos maridos explotan a los padres de esa infancia desvalida para que ellas, las esposas, divirtiéndose, devuelvan el uno por mil de lo robado. ¿Esa es caridad?

Si lo es, resulta un remedio bien grotesco. Ya que esa, gente devota y muy cristiana, se aprovecha de la desgracia ajena para utilizarla como un objeto de recreo.

Sin embargo, los diarios encuentran eso muy bien, muy chic.

Lo que ya no encuentran de su agrado, es que los chilenos destierren a los peruanos que habitan las provincias cautivas. Su chauvinismo, más que su amor patrio que es bastante positivo y de ocasión se siente herido; y lanzan sapos y culebras contra las autoridades de Tacna y Arica. En cambio, guardan un silencio profundo respecto a la competencia escandalosa que el gobierno de Leguía les está haciendo a las mismas autoridades, sencillamente está despo- blando Perú, con las deportaciones de supuestos conspiradores que se van sumando por mil- lares, y, en breve tiempo, si Leguía es reelegido, se sumarán por decenas de millares.

Con las empresas monopolizadoras de los servicios públicos sucede algo parecido. Ha- cen lo que quieren con el público, suben las tarifas cuando se les antoja y la prensa sigue callando, y si protesta lo hace tan desmayadamente que nadie se entera.

Después de todo eso, a menudo se leen sueltos y editoriales sobre la necesidad de fo- mentar la inmigración europea hacia estas playas. ¿No sería mejor que alguien, o que todo el mundo, hiciera algo para evitar o aminorar la emigración infantil hacia el cielo y de los pe- ruanos hacia lo ignoto?

### **Crónica del Perú. Las autoridades del Callao y del interior. Un asno temible y temido<sup>6</sup>**

Ya no hay duda que al Perú le espera un porvenir pavoroso y lleno de incertidumbre, si Le- guía es reelegido para disfrutar un nuevo período presidencial.

Y que será reelegido, es lo más probable, si nos atenemos a las deportaciones que, ca- da vez son más frecuentes y numerosas a medida que las elecciones se acercan.

Uno de los adalides –mejor dicho más fieles y obsecuentes edecanes de Leguía– es el prefecto del Callao. Lo es tanto, que en cierta ocasión que alguien le mentara sus rastreris- mos hacia el primer mandatario, se jactó de “ser más adicto que un perro” a quien lo ascen- diera a coronel, eligiéndolo autoridad del primer puerto del Perú.

El acierto psicológico de este cholo siniestro y nefasto, que desde la primera magistratu- ra está envileciendo al pueblo peruano, fue haber logrado rodearse de acólitos cuya pobre- za espiritual es simplemente el colofón o el fastial que remata la mole abrupta de sus groseros apetitos y sentimientos zafios y villanos: algo así como una escultura hecha con el fango de la calle, con un zapallo sobre los hombros.

Seres sin dignidad, seres anónimos intelectual y socialmente; cerebros rudimentarios, hombres de la edad del sílice y del hacha de piedra; sujetos, en fin que deberían actuar en las selvas, en la vida social de lo pueblos civiles.

Esta gente que emergió desde la sentina de la sociedad hasta llegar a los puestos más encumbrados de la tiranía estatal pertenece a esa plebe dorada que en un día fastuoso y le- jano heredó de sus progenitores unos cuantos centavos, despilfarrándolos en el día en los vicios y la vagancia. Y ahora, encaramados al árbol del presupuesto, son los piojos resucita- dos que muerden con más saña que los otros. Gente, esta que debiéndole todo a Leguía,

<sup>6</sup> “Crónica del Perú. Las autoridades del Callao y del interior. Un asno temible y temido”; impreso, firmado “At.”, data- do el “8 de julio de 1924”, 1 página, 515 x 270 mm. Publicado en *La Protesta*. Buenos Aires, a. 3, n. 133, jueves 14 de agosto de 1924, p. 2.

forzosamente ha de ser rastrera y servil, prestándose a los menesteres más sucios, más bajos y subalternos para no incurrir en la cólera del amo.

Es que también al defender a su protector se defienden ellos mismos y el pan de sus hijos –si lo tuvieren–. Y esto, Leguía lo sabe demasiado: así, les otorga carta blanca, para luego, si hubiese alguna responsabilidad que afrontar, repetir el ademán de Poncio Pilatos, sin que el abuso o el atropello cometido por sus cómplices lacayos, sea remediado o reprimido.

Por eso hay que preguntarse: ¿qué fue Rodio y Gamio antes de ser ministro de gobierno? Un mal abogado. ¿Y Salomón, el canciller? Un entrampador de deudas; el hombre mediocre por excelencia, brillante por fuera y vacío por dentro.

¿Y el ministro actual de guerra? Un violinista metido a estrategia y cuya reciente proclama al ejército hizo reír a todos los que la leyeron.

De ahí que para el gobierno presidido por Leguía, el refrán *the right man in the right place*, –es decir, el hombre para el puesto–, es un mito lejano entre las brumas más densas.

Pero, a pesar de todo esto, Manuel Rivero y Hurtado, prefecto del Callao, es el más zopenco y bruto entre esa muchedumbre de domésticos que se alojan en Palacio, oficiando de ministros y “altos” funcionarios.

No incurrirémos en la insolencia de decirle, a este militarote, que es una acémila; pero sí hemos de afirmar, con todo aplomo y sin temor a que nadie nos desmienta, que es un cuadrúpedo de la especie más singular, quizás llovida del planeta Neptuno o Marte.

Para acentuar más la comparación, añadiremos que también tiene un parecido asombroso con el asno de la mitología, temido y temible, por retener el poder entre sus cascos herrados.

Por otra parte, las autoridades del Callao nunca fueron mucho mejores.

Un antecesor del actual prefecto, coronel como él, pero tal vez menos torpe, mandó llamar al grupo anárquico, que, –hace algunos años– editaba *Plumadas de Rebeldía*.

Cuando tuvo en su presencia a los que concurrieron a la cita, les vociferó en las narices una filípica virulenta y mechada de ajos y cebollas. Al concluir les amenazó mandarlos a la cárcel a los que continuasen escribiendo en la revista. Una de las víctimas con cara compungida y voz temblorosa le preguntó al soldadote:

–*Mi coronel, ¿usted pondría también preso a Kropotkin?*

–Cómo no, si sigue escribiendo contra la autoridad, no solo lo pongo preso, sino que le daré una soberana paliza para que escarmiente... Y dígaselo a ese señor... ¿cómo se llama?

–Kropotkin– añadieron unas cuantas voces.

–*Bueno, quien quiera que sea, dígame a ese señor que ha tenido la desfachatez de no concurrir a mi despacho con ustedes, que no le ocurra hacerlo otra vez, porque entonces a palos lo hago traer. ¡Qué se han creído! Ahora retírense, y cuidadito conmigo...*

Ignoramos lo que ese militarote basto de aspecto y de inteligencia creía que era Kropotkin. Seguramente se imaginaba que sería el director de esa revista.

En cambio, el coronel Rivero intenta, a veces, coquetear con la sociología, pretendiendo inmiscuirse en los asuntos sociales, –aunque su analfabetismo le vede incursionar en un campo que él no solamente desconoce, sino que no barrunta siquiera. Prueba concluyente de su ignorancia supina sobre las nociones más elementales y corrientes es la dedicatoria

que escribió –de su puño y letra– al dorso de una fotografía donde se puede ver al coronel Rivero sentado, en actitud meditativa, con el codo apoyado en una pila de libracos.

Este retrato fue enviado al cardenal Benlloch, entonces de paso por El Callao, como emisorio del Papa.

La dedicatoria dice así:

*“Como buen católico y como buen hijo que soy, le dedico este ingenuo recuerdo a su excelsa majestad el Obispo, monseñor Benlloch, cardenal de la ciudad de Burgos”.*

Esto me rememora un conato de soneto que compuse en italiano, a los trece años, dedicándoselo, naturalmente, a la autora de mis días:

El último pie finalizaba con estas palabras:

*“bacio, il lembo della tua regale veste, o mamma”.*

El maestro, a quien se lo enseñé, me dijo:

–Así que tu mamá es reina y tú eres príncipe.

Lo mismo se le podría decir a este Manuel Rivera Hurtado, cabeza de mastodonte, que cree que un obispo puede ser rey y cardenal “todo a la vez y al mismo tiempo”.

En fin, esta falta, esta inopia de la más elemental cultura, no sería tan grave y podría pasar como un lunar en un jefe de policía, –cuyos coetáneos, de Matusalén acá, no se distinguieron mucho por su instrucción ni por su donosura intelectual, –si no estuviese animado por una rapacidad extrema y monstruosa– su codicia es tan insaciable, que hace tiempo que no conoce freno ni obstáculo. Para él todos los medios son buenos, a fin de llegar al único objetivo que persigue con furia salvaje; para él no hay adulación, no hay crimen, no hay traición, no hay villanía que no cometiera y humillación que no sufriría con tal de enriquecerse más y más.

Todos los medios, todos los artilugios, todas las tramoyas, todas las mañas las pone en práctica, a fin de que le sirvan como diferentes canales por donde afluya el áureo metal, engrosando su fortuna, ya ingente merced a los robos, los contrabandos y las coimas.

Uno de los principales ingresos de este funcionario *sui generis* se lo proporciona el funcionamiento de numerosos garitos. Como en Lima el juego de azar está prohibido, las charcas de los alrededores del Callao se han convertido en timbas de alto coturno, donde se arriesgan sumas fantásticas, participando el tal Rivero de una parte cuantiosa de los “beneficios” producidos.

Estas coimas e ingresos ilícitos, las autoridades chalcas se las dividen de la siguiente forma: el prefecto, las casas de juego; el alcalde, las casas de lenocinio, y, el comisario de órdenes, una parte del producto que arroja la venta de alcoholes, prohibida en los días feriados.

Pero a interrumpir el festín de los alegres merendadores de un dinero mal habido, vino a estallar como una bomba de estruendo la denuncia del diputado Fernandini, por El Callao. En ella se puntualiza lo que era *vox populi*, coreado por grandes y chicos. Es muy cierto que esta denuncia no obedecía a móviles totalmente desinteresados. Y más bien se puede deducir que se produjo a raíz de rivalidades políticas surgidas por la proximidad de las elecciones para renovar los poderes legislativos. Ya que los hombres, y especialmente los políticos, cuando se pelean, siempre es por una perra o por un hueso.

Aquí se trataba de un hueso con bastante pulpa, y por eso la lucha se hizo más reacia y más violenta.

El prefecto no solamente negó el hecho del cual se lo acusaba, sino que inculpó, a su vez, a Fernandini de que era él quien percibía las coimas obladadas por las timbas, con puntualidad y esmero. Replicó el diputado por El Callao precisando circunstancias y detalles que no dejaban lugar a ninguna duda.

*La Crónica*, terció en la campaña con artículos que remachaban el clavo.

Entonces el coronel –aunque no sabe montar a caballo– Perdió los estribos y habló.

He aquí lo que dijo:

*(¡Atención! El que se sienta débil de corazón o de mente, es mejor que no penetra en esta selva de despropósitos).*

Conciudadanos:

Esta mañana, en imponente manifestación vinieron los obreros de la dársena a manifestarme su adhesión, como ahora que venis a protestar y solidarizaros conmigo.

El Callao nunca ha sido un pueblo inconsciente, sino consciente de sus deberes y defensor de su derecho.

Muchas manifestaciones iguales y en distintas fechas ha recibido de parte de las sociedades, el comercio y trabajadores, aplaudiendo mi labor.

Conforta mi espíritu que el pueblo esté conmigo, para hacer sanción, porque la *baba* inmundada que me han querido echar, que también lo es contra este pueblo viril, estamos seguros de que no nos alcanzará, sino que esa *baba* irá a caer contra los mismos autores.

Cuando los hombres son conscientes de sus deberes y tienen hombría de bien, deben estampar sus firmas en las acusaciones gratuitas, para después afrontar las situaciones y recibir más tarde el castigo que se merecen, así como aquellos que sueltan su lengua viperina, para después *agarrarse* a la ley de imprenta.

Deben saber aquellos cobardes que, el actual mandatario subió al poder para desalojar del poder a los homicidas que lo iban hundiendo día a día, y así como Cristo arrojó del templo a los mercaderes, así Augusto B. Leguía lo hizo con los cobardes el 4 de julio de 1919.

¿Cuál es ahora la actitud de aquellos cobardes?

La diatriba, la calumnia y la infamia. Afuera del país denigran miserablemente al jefe del Estado y echan continuamente lodo sobre el país. Si al Jefe del Estado lo han llevado en hombros hace varios días, el 6 y el 7 de julio lo reelegirán en las ánforas presidente de la república.

La satisfacción del Callao es que cumplo con mi deber y las campañas difamadoras que hoy me imputan, no me alcanzan, porque para eso está el pueblo, para que me juzgue, y como hasta hoy he cumplido, el pueblo consciente está conmigo y el jefe del Estado está satisfecho de mi labor al frente de la prefectura del Callao.

Las encrucijadas de los cobardes se estrellarán y yo estaré siempre con el pueblo.

Agradezco desde lo más íntimo de mi corazón esta grandiosa y *espontánea manifestación* de simpatía que me tributáis y puedo decirles que, yo no me moveré del Callao mientras Leguía esté en el poder.

Toda esa campaña difamadora de los cobardes *que me atacan por la espalda*, se debe únicamente a que jamás han *alcanzado el honor* (iqué honor para la familia!) *de ser mis amigos*.

El 4 de julio, señores, se levantó en el Perú la bandera de la democracia, y las reformas que se llevan actualmente a cabo son materia que el tiempo se encargará de confirmarlas.

Yo al agradecer esta imponente manifestación (eran un perro y cuatro gatos) debo decirles que aquellos que con lágrimas de cocodrilo están pidiendo garantías, las tienen ampliamente, pues en los cinco años que llevo de prefecto en El Callao, puedo decirles que sin precedente alguno, en nuestra historia política las ha habido en *mayor escala* que las que he dado.

Para terminar, debo agradecer esta manifestación de solidaridad para con la primera autoridad política de parte del pueblo consciente del Callao, acompañadme a dar con toda el alma un Viva al Perú, Viva Augusto B. Leguía, Viva el viril pueblo chalaco.

*(Ahora no nos queda otra cosa que gritar con todos nuestros pulmones: ¡Viva la bestia, reina y señora de este mundo!)*

Pero este gran majadero, no contento con todos los disparates que había lanzado al viento, se aprestó a más. He aquí lo que hizo y mandó ejecutar:

“Salvajismo vergonzoso” –Llega a nuestra noticia que en la mañana de hoy ha sido asaltado al bajar del carro interurbano, que venía de Lima, el conductor del diario *La Crónica* para la venta en este puerto, en la esquina Arequipa Norte, y arrebatado un paquete de esta fecha.

“También se informa que los asaltantes rompieron enseguida los ejemplares de la *La Crónica*, que tuvieron en sus manos”. (Diario local *El Callao*).

#### ATROPELLO INCALIFICABLE.–

“En la mañana de ayer, en el vecino puerto hemos sido sorprendidos con la noticia de que la población enfurecida espontáneamente contra *La Crónica* por el delito de haber denunciado ante el público y ante las autoridades, que funcionaban algunas casas de juego, atacó a los vendedores de nuestro diario, destruyéndoles los números y apresando con miembros de la policía a uno de nuestros agentes.

“No faltan quienes dicen que después de romperlos los quemaron”.

*La Crónica.*

He aquí como lo describe otro diario de Lima, lo que el prefecto llama *imponente manifestación*:

“*Mitin fracasado en El Callao*”.– Desde las primeras horas de ayer, en el vecino puerto del Callao, se hacían circular profusamente volantes en los que se invitaba al pueblo del Callao, a un mitin que debía realizarse en la Plaza del Ovalo, para “expresar su simpatía al señor coronel prefecto Don Manuel Rivero y Hurtado y para protestar de las calumniosas aseveraciones del candidato Fernandini, a quien las autoridades han querido complicar gratuitamente en las denuncias contra el juego de envite.

“La citación indicaba que el mitin debía realizarse a las cinco de la tarde. Hasta las siete de la noche, hora en que se retiró nuestro comisionado, no había en el punto de reunión sino una veintena de hombres entre los organizadores, curiosos y los cachimbos contratados especialmente para amenizar el acto”.

Despechados los organizadores por el fracaso del proyectado mitin, a las 8 de la noche decidieron sembrar la alarma en la población y avanzaron hasta el domicilio del señor Fernandini, donde hicieron estallar un petardo de dinamita de los que usan los pescadores para faltar a las prescripciones legales.

## AUTORIDADES DEL INTERIOR.—

Ahora si ustedes han tenido la paciencia franciscana de leer esta lata, hasta cansada y aburrida, se preguntarán:

¿Si estas son las autoridades que imperan y despotrican en el primer puesto del Perú, qué acontecerá en el interior de la república?

Pues nada, nada más, que sin preámbulo, se mata, se raja y se empala; y a los que protestan por el uso indebido de ciertas contribuciones, se les incendia la casa o se les despacha al otro mundo con media docena de tiros, empleando, para mayor eficacia, balas *dum dum*. Y si no, lean este otro suelto, publicado en un diario de provincia. Así se informarán cómo, de qué modo y manera se cobran impuestos en el Perú.

.....

“El miércoles la villa de Chongoyape fue teatro de un suceso sangriento, que le quitó la vida a dos hombres jóvenes. Roberto y José María Díaz, en la hacienda Tabacal, sin más motivo que una supuesta denuncia de algún malvado, quien informó al empleado de la Recaudadora que estos sujetos tenían aguardiente, quienes para librarse de las torturas que ordenó el empleado se pusieron a la fuga, habiendo disparado el rifle sobre uno de ellos atravesándole la pierna y destrozándole por completo, pues parece que usa balas Dum Dum. Al ver Roberto a su hermano herido y en agonía, se detuvo y con palabras llenas de ira increpó la conducta al jefe, quien también disparó su arma contra este, perforándole el corazón, en presencia de los ancianos padres de las víctimas y de los tiernos hijos que hoy quedan en la orfandad, huyendo los criminales sin rumbo conocido. También intentaron dar muerte al anciano padre; pero este les dijo: “Dejadme la vida, ya que habéis quitado la de mis hijos, para cuidar de mis nietos”.

“No es el primer hecho sangriento que desde la llegada del señor Caballero como jefe de la Recaudadora departamental se registra en estos lugares. En Monsefú, un infeliz indígena fue herido de igual manera por un empleado de la misma, sin que la justicia haya cumplido con el deber de encarcelar a estas bestias humanas”.

Después el prefecto Rivero argüía con mucha frescura que el régimen leguista, otorgó al país “*garantías en mayor escala...*” que los otros regímenes.

La verdad, hay gente que, para ellos, mentir es una función tan natural como respirar y comer a cuatro carrillos. ¡Cuánta razón tenía Tolstoy, al preferir a todos los gobiernos del orbe los bandidos de Sierra Morena! Por lo menos estos, al realizar sus fechorías, arriesgan su vida y la libertad: mientras que los encumbrados en el poder, asesinan y roban, bestial y sádicamente. Saben demasiado que la ley los protege y apaña.





CLARIDAD

# CARIDAD

Un relato de la vida amarga.

Por ATALAYA

No se podía ya abrigar duda alguna, el niño se moría: Esa sangre que continuamente empapaba su herida, constituía el signo más evidente. La señora compartió la opinión del padre: sólo quedaba un último recurso: arroparlo bien, tomar un autómata y llevarlo al hospital de niños, que quedaba tan cerca cuartos de la calle Acevedo. La señora, madre afligida, fuero de sí por la extrema aflicción, y las muchas noches pasadas en vela, contemplaba la cruz diminuta del cruce, ¡oh! cuántas lágrimas legañas le arrojaban los ojos!

La fiaca demora y desmantelada, con una ristra de medallas de primera y unas señas de hierro en la ropa, revuelta hacia más desolador la escena. Todo se fallaba en desorden y caos. La señora de visita, enojada, plañerizando el rostro, fustosamente vestida, no podía reprimir un murmullo de disgusto y de asco, que ella, seguramente, siempre se interpretarían como dolor sentido y sumerjido por tanta desgracia y miseria. Adá exclamó:

— ¡Ay, Dios mío, que mala es la vida para algunos!

— Pero nadie pensó cuando en una insegura economía de comodidades se falseó, obscuridad como se hallaban en la contemplación de esa frágil vida, pensando para no abandonar este mundo.

— Buena la mejor sería no perder tiempo, ya que todavía queda alguna esperanza de salvarlo.

— Eso la asocia parva, una entera vieja de la casa, toda ella blanca como un montoncito de copos de algodón.

El marido, un pobre hombrecito con el estotendimiento y la angustia mareada en el rostro, levantó los ojos hacia su mujer en una muda exploración, y luego, dirigiéndose a la señora:

— ¿Qué le parece? No sería más progre que voy ya primero para informarme si lo admiten?

— Yo lo acompañaré — sugirió la interpelada.

— En todo caso invocaré el nombre de Eduardo.

Eduardo era un esposo, un médico de cierto renombre, amigo de Oscar, el pintor, padre del niño enfermo. Lo único que podía justificar la posesión de esa burguesía, que gustaba un hijo dañado y coleroso, en ese departamento tan angosto y estrecho que tenía un parecido asombroso con un puzle.

Ella se acordó, cobijada un tapado de piel sobre los hombros empuñados, ayudada por Oscar, ya casi sonriente la faz. Se fueron asegurando que volverían pronto y que quedasen tranquilos.

Era un domingo por la tarde. Cada una ligera florista.

Los matrimonios de recién casados, nada tenía de los ruegos comunes de los matrimonios sucesivos. Ella, Dolly, era irlandesa, educada en Londres; él, hijo de españoles, nacido en Montevi-

deo. Su ocurrencia durante la guerra. Frequentaban ambas una academia famosa en Inglaterra, *St. Paul School*, ella como alumna y él como becado. Luego pasó a ser suplente de una cátedra de dibujo. Se casó con la violenta e irritada oposición de la familia y más aún del padre de la muchacha, un viejo marino retirado de la armada inglesa. A él se le había concluido la pensión, que le concediera su gobierno, y ella no pudo más contar con los suyos. Frequentó con gratitud una de ellas, era una situación de todos los sentidos: italiana y florentina. Pudo de ahí, la herencia de sus abuelos con entusiasmo de odio de los rasgos más nobles, que a pesar de ellas se hicieron. Las espaldas y grandes espaldas, eran hermosas. Ella, no obstante ser ambos de buena y milis antinómicas, sabiendo, además, que nunca podrían separarse. De los días, él era el más dignamente trascurrido. Y sus ideas, sus ideas de escribir, resultaba un tirón en las afiladas y blancas rasos de sus ojos apurados, materialidad, que todos miraron, desde su más tierna infancia. Pudiesen recordar un fiat, con los ahorros de ella de saltar, y algún alfiler de él, muy poco, cuando era los días que se colocaba en las revistas de arte en curso. A los tres meses, los criaturas tan hermosas, en cuestión de manos que dormían, saturadas a punto de perder de hambre. En un oscuro cine en los cuartos de Dolly, novelista de segunda mano, imponiendo la conclusión de que emigraran a Sud América. Allí, en su tierra, Oscar, con los amigos y relaciones que un algo le aseguraban, le sería más fácil de alentar una existencia decente, adecuada al rango social de la muchacha. Por aquellos muchos días tiempos Inglaterra sufría ídemamente las consecuencias del bloqueo, y los ruidos de las escuadras de aeroplanos alemanes, que visitaban Londres dos y hasta tres veces por día, hacían más estrépido que nunca. La vida londinense se había vuelto verdaderamente infernal, agravado por un agudo y morboso patriotismo que empujaba, enloquecía los ánimos.

La joven esposa recibió con ahorrada alegría de bienvenida la generosa oferta. Forjaron miles de entijos, y, ya viviendo anticipadamente todas las delicias previstas de un próximo futuro, con la exuberante decoración de los lunares, que les decoraría el suelo sudamericano; Oscar con el doloroso sentimiento de nostalgia, empuñaba la fantasía de la infancia de su esposa, sin prever toda la evaluación de amargura y reproches que después se desplomaría sobre sus hombros, a causa de todas esas falsas promesas, hechos presuntuosos del entusiasmo y de la inocencia.

Previsto de una suma respetable, llegaron a estas playas con suficiente dinero para subsistir durante un par de meses. Empezó para ellos, demasiado pronto, la incesante sucesión de humillaciones, de sufrimientos, de afrontas sucesivas en silencio y de un vivir de una cultura indolente.

La literatura como forma de redención

La obra literaria de Atalaya es hoy prácticamente desconocida dado que en su mismo tiempo fue poco lo que él consiguió publicar. De manera general puede afirmarse que ella participa de las características que han de identificar durante la década del 20 a la narrativa de los escritores de izquierda, con su preocupación por los seres más humildes y por su contenido de denuncia y oposición permanente a las estructuras de poder. El autor se identifica con sus personajes y busca comprender las razones que motivan sus actos, sus limitaciones y sus mismas bajezas. Al mismo tiempo, cada uno de sus cuentos aparece revestido por un hondo sentido moral y encierra siempre una lección o enseñanza que espera pueda ser aprehendida por el lector.

## ► Obra dramática temprana

### Teatro rápido<sup>1</sup>

#### Moralidades

Estamos en el despacho de don Pascual, ciudadano de modestísimo origen, a quien negocios –en la más benigna expresión de la palabra: falsas mensuras de campos, compraventas de sentencias jurídicas, actos de cuarterismos y otras ñoñerías “que no se detallan por su mucha extensión” –han convertido en acaudalado banquero.

Los muebles y los útiles (!) denotan el más despampanante rastacuerismo. Entre aquellos se destaca una biblioteca que atestada de libros disimula o acentúa –según la mentalidad del visitante– la ignorancia del propietario.

Reclinado en un cómodo sillón, don Pascual contempla, con inefable satisfacción, los arabescos que el humo de su habano, teje caprichosamente en el espacio.

Juan –(Desde la puerta). ¿Se puede?

Don Pascual –(Gozoso, al suponer un cliente). Adelante.

Juan –(Le extiende la diestra). ¿Qué tal? ¿Cómo te va?...

Don Pascual –(Ceñudo). ¡Ah! ¿Sos vos?.. Sentáte. (Juan se sienta). ¿Qué te trae?

Juan –Mirá... voy a serte franco... es el caso que... ¿sabés? Tengo un compromiso... Precisaría doscientos pesos.

Don Pascual –No sigás. Venís para que te los dé ¿No es verdad?

Juan –Es decir, para que me los facilites. Sos el único amigo que tengo en condiciones de sacarme del apuro.

Don Pascual –(Incisivo). Las carreras de mañana son el apuro, ¿no?

Juan –Hombre, te juro que...

Don Pascual –No jurés, ni tratés de justificarte. Sería inútil. La palabra de un jugador nunca inspira confianza... Disculpá pero ya sabés la franqueza gaucha que me caracteriza y la aversión que le tengo al juego, ese terrible devorador de hogares, esa pasión mezquina de pretender quedarse con el dinero de los otros... (Transición). Además, no te daré el dinero, porque estoy seguro de que obrando así te ahorro un disgusto: lo jugarías; por cierto que lo perderías, y luego, el arrepentimiento no dejaría de mortificarte.

Juan –(Tartamudeando de ira). Sos un rofia... (Se incorpora).

Don Pascual –Soy un buen amigo tuyo y un buen enemigo del juego. (Juan hace mutis).

Tenedor de libros –(Entrando). Don Pascual, he hecho el cálculo y las 500 acciones del Hipódromo nos dan el 15% de dividendo.

Don Pascual –Haga inmediatamente un telegrama pidiendo todas las que haya disponibles.

#### TELÓN

<sup>1</sup> Jorge Baraldi [seudónimo]. "Teatro rápido. Moralidades". *Bohemia*. Rosario. Recorte s.d. [1914], 1 página, 215 x 156 mm.

**Teatro no breve**<sup>2</sup>

## El patio desierto

## ESCENA 1

Lugar de la acción: el patio de una casa de gente de pueblo: guarda, a pesar del tiempo transcurrido, un marcado carácter colonial: algunos cipreces dramatizan el jardín, cuya vegetación exuberante se abraza a las paredes del edificio amplio y bajo.

Es noche. Hay una ventana enrejada y densa de tinieblas. El patio está desierto con laxitud inanimada. Se oye un ruido, y alguien aparece sobre el tapial. Es como una masa de sombra. Se desliza. Llega a la ventana. Algo se anima: Se modela en las tinieblas el cuerpo divino de una mujer. El silencio del patio se sonoriza. La horrible soledad desaparece.

María. –¡Alfredo!

Alfredo. –¡María!

(Un silencio largo, dilatado).

María. –¿No te vió nadie?

Alfredo. –Cuando pasé, el vigilante, se iba para la otra esquina... No había ni un alma en la cuadra.

María. –Roberto ha entrado hace como una hora. Vino a mi pieza... ¡Ah, si nos viera! Alfredo, Alfredo lo que estamos haciendo no tiene nombre. Me vás a perder... Vas a deshonorarme para siempre, para siempre.

(Se oye como un gemido. La obscura flor del silencio se aljofara con las lágrimas que caen candentes, rápidas de los ojos femeninos...)

Alfredo. –No llores, María... Es que no puedo vivir sin ti. No puedo dejar de verte... ¡Las horas no pasan... y si supieras el suplicio de vivir sin vivir!... ¡Oh... créeme!... con quererte tanto, bastante castigo llevo...

María. –Hoy, mamá, preguntó por ti. Después, estuvo contando... ¡ah pero ni vale la pena...!

Alfredo. –Dí...

María. –No es nada...

Alfredo. –Dí...

María. –Contó que andas rondando a Luisa la planchadora...

Alfredo. –¿Eso dijo?... Pues ya lo sabrás... he querido despistar; tu hermano Roberto no me deja ni a sol ni a sombra; días pasados me buscó para pelearme; me insultó... ¡Ah, yo, nada le dije...! Todo lo soporté...

Esta vez se oye un sollozo que es reprimido, destrozado por dientes de ira y de dolor.

María. –Carola te vio, hoy, y me habló con un modito que parece que sospechara algo... Si vieses, aquí, de ti nunca se habla; pero todas son indirectas... Todos te nombran, sin nombrarte, todos me insultan, todos me maltratan... ¡se creen lo que no hay!...

Alfredo. –¿Y por qué no te vienes?... por [qué] no me escuchas?

María. –¡Es tan triste dejarlos a todos!

Alfredo. –¡Y no es triste verme a mí así? ¡vernos a los dos así! ¡Ah María tu no me quieres como yo te quiero!...

María. –¡Cállate, no digas eso! ¡Hay momentos que me parece que me voy a volver loca!  
(Una pausa)

<sup>2</sup> [Atalaya]. "Teatro no breve. El patio desierto". *Bohemia*. Rosario. Recorte s.d. [1914], 1 página, 216 x 155 mm.

Alfredo. –¿Y tu novio?

María. –(Con honda amargura) ¡Mi novio!... A ese sí que lo están nombrando siempre y por cualquier cosa... Ayer de mañana mandó un cajón de no sé qué... No pasa día sin que mande algún regalo... Mamá y Roberto se hacen lenguas de él... Que es rico, que es de buena familia y que por eso puede presentarse en cualquier parte...

Alfredo. –Basta, basta... No digas más mira María: yo nunca quise ir a tu casa; nunca quise saber de tus padres, y si tú me lo hubieras exigido, me habría pegado un tiro... ¡Ah todo, todo antes de llegar a eso!...

(Pausa)

¿Cómo quieres, que me avenga a representar la comedia del noviazgo vulgar, con "esto" que es tan grande y que ha hecho en mí, como en las pupilas de un ciego, la luz de todas las emociones?... Por este amor mío y tuyo, se me ha revelado el sentido de todas las cosas; por este amor, mío y tuyo, he comprendido el porqué de una hoja, de una racha de aire, de un canto... de todo. Y tener que perderlo... Dí... ¿no es verdad que tu nunca quisiste que viniera?... Dí.

(Breve pausa)

Y ahora ya sabrás a qué he venido, ¿te dio el papel Titita?

María. –¿Y cómo me habrías hallado, aquí, si no?

Alfredo. –¿Estás decidida entonces?

María.–Es que no me dejan salir ni a la puerta de... ¡Ay, me pareció escuchar un ruido...!

Alfredo. –No es nada... Es el viento en las ramas... No llores, contéstame. ¿Quieres que nos vamos ahora mismo?

María. –Si me han puesto en esta pieza porque tiene rejas.

Alfredo. –Eso no importa: dí, dí: ¿quieres?

María. –Ay Alfredo... Déjame... escápate, escápate que viene alguien.

Alfredo. –Dí... antes.

(La figura femenina es arrancada violentamente de la ventana. Alfredo, siente que sus hombros son apresados por las tenazas vigorosas de dos manos. Forcejea. Lucha. Pero es derribado. El ojo de sombra del caño de un revólver le mira fría y pavorosamente.)

Don Manuel. –En mi casa y de noche... venías a robar ¿no?

Alfredo. –Don Manuel...

Roberto. –Sí, sí ratero.

Alfredo. –¡Roberto... mire lo que dice...

Roberto. –¡Sí, si eres un vulgar ratero... ahora vas a ver...!

Don Manuel. –Saquémoslo afuera...

Alfredo. –No, déjeme... iré solo...

(Salen. El patio ha quedado desierto, horriblemente silencioso, con el silencio de lo inanimado. La ciudad circundante duerme y dijérase con honda satisfacción).

## ESCENA 2

El despacho de un comisario de policía.

Don Manuel. –Sí señor, en ese preciso momento salí... El bulto que digo aún no se había bajado del tapial. Cuando fue a dar el salto se encontró con nosotros... Le agarramos... Es el señor...

Comisario. –(dirigiéndose a Alfredo) ¿Y usted qué dice?

Alfredo. – Yo... qué quiere que diga. Iba a robar...

## ► Cuentos

### **Barca de juventud<sup>3</sup>**

Habla Scribe:

–Creo, sí; creo en todo el mundo... hasta los veinte años...Pasada esta edad no creo en nadie...

¿A qué continuar? ¿No lo sabemos acaso? Y tal vez muchos lo sepan por experiencia. Sí. Somos malos. Fatalmente el mal pesa sobre nosotros como una losa. Nuestros esfuerzos chocan contra ella, para levantarla a fin de que la luz se haga. Y es que no obstante ser malos nuestros deseos de ser buenos son superiores a la maldad. Por eso, a veces, en una exasperación sobrehumana la vencemos: y, entonces, una aurora de gloria nos abraza.

Pero nunca tan cerca del bien como cuando los veinte años florecen en nuestras mejillas. Nunca se aborrece tanto a la oscuridad, como cuando todo es luz en nuestro espíritu. Quisiéramos de un solo gesto, de una sola embestida disiparla. Y es fácil. Nos parece sencillo. No tenemos el lastre de una experiencia que nos retenga. Y el deseo de disparar nuestras fuerzas, nos escarabaja los nervios. El gigante de las mil cabezas que tiene aherrado al mundo, nos resulta un pulgarcillo. El símbolo de David y Goliath es para nosotros el más natural. Y a todos, nos abrasa el deseo de ser el héroe rubio que de un hondazo abatió el invencible enemigo. Todos venimos al mundo para ser protagonistas singulares de una epopeya. Creemos que universalmente se esperan nuestras hazañas, y nos las exigen.

Y bien, sí. Así debe ser. Jóvenes. Tenemos la obligación de ser heroicos. La barca, pronta para aventurarse hacia lo desconocido, es muda invitación que no podemos despreciar. Y nadie ha de ponernos trabas, porque somos las tropas de refresco que renovamos el bello espectáculo del ataque. Cierto que los demás con su fuerza inerte contienen al enemigo, mas nosotros somos los encargados de lograr nuevas ventajas. Nosotros somos quienes debemos lanzarnos hacia el futuro. Retenernos es crimen que lesa humanidad. Dejad pues que nuestras primaveras florezcan con todos sus caprichos, con todas sus locuras. Nuestra carga de juventud, lo es de flores, no nos malogréis la única ocasión de ser buenos, de ser esforzados, de ser bellos, en fin. Sabemos que hemos de retornar al mal. Sabemos que inexorablemente hemos de ser esclavos. Por ello, dejad que la eclosión sea con toda su pujanza. Pensad que el año una vez sola da flores. Así la existencia. Creed en nosotros. En nuestra sinceridad alucinante. Y un hálito de juventud acariciará vuestras almas. Y es que a pesar de todo no ignoramos. La sabemos [faltante de papel] a la vida. Sabemos que todo es lucha, que todo es guerra. Y no es la grupa por cierto lo que enseñaremos.

### **La madre del artista<sup>4</sup>**

Descansaba la anciana en su sillón favorito. Sus manos de marfil antiguo, refugiadas en el oscuro regazo, oprimían un pardo, cuadrado sobre: su mirada ascendía pedigüeña, vigorosa e imploradora hacia el rostro de la Virgen. Para luego descender por el desfallecido azul de

<sup>3</sup> "Barca de juventud"; impreso, correcciones de At. en tinta negra; datado "Rosario 10 Agosto", s.l.; firmado "Atalaya"; 1 página, soporte: papel obra liso, 200 x 174 mm.

<sup>4</sup> "La Madre del Artista"; texto sin datar [191?]; dactiloscrito copia, correcciones de At. en lápiz negro; papel blanco, liso; 6 páginas, 233 x 133 mm, numeradas.

su manto y posarse sobre su corazón enrojecido y atravesado de puñales: símbolo inmortal del martirio materno. Iluminábase la *Mater Dolorosa* por la luz mortecina y parpadeante del lamparín colocado entre sus pies, en la repisa de la peana. Un movimiento, un suspiro y sus dedos temblorosos rasgaron el sobre sutil. Y la madre leyó del hijo lejano, los suspirados renglones. Decían:

“Han pasado días, meses y años, y yo, sin escribirte. Tus cartas, como golondrinas extenuadas, venían a mí. En la última la de hace algún tiempo, me decías: ‘¿Pero es que ya no me amas? ¿Tu cariño ha muerto para mí?’” ¡Oh madre! ¿Por qué me hiciste esa pregunta?

¡Ay! Yo me he inclinado sobre mí mismo, como lo haría sobre una negra cisterna y en desgarramiento de intenso dolor, de mucha pavora, he inquirido: ¿pero es que ya no la amas? Las tinieblas solo me contestaron. Sí, hubo un remover del légamo de los recuerdos, y, de escenas pretéritas. Pero no hubo un grito. No hubo un lampo de luz. No hubo una protesta contra la infame sospecha. Y, espantado, con la angustia ahorcándome la garganta, trinqué la pluma para desmentir, para escribir tan hondo como puedo, que sí que te quiero, que siempre he de quererte. Ay mamá, ¿por qué me hiciste esta pregunta? ¿Por qué clavaste el encono de tan grande duda? Me da miedo el pensarlo. Me da miedo, porque temo que tu presentimiento sutil, solo posible a tu maternal cariño, haya leído lo que yo nunca supe ver en mí. Yo sé que soy libro abierto a tus ojos, yo sé que nada te puedo esconder. Yo sé que la distancia no es impedimento para ti. Y nunca, ni en los arcanos más remotos de mi ser, fulguró la intención de macular tu frente venerada con la baba de una mentira. Oh nunca. Y tengo miedo... Yo no sé. El terror, el indecible terror que tu cariño se ausente de veras, me enloquece. Oh tenme, abrázame, no dejes que huyan de mí esas alas. Yo sé que fui malo, yo sé que al olvidar tus cartas fui abominable, y, no es el pasado ni el presente, lo que me angustia, es el porvenir. Oh madre, tenme compasión. Una cosa más fuerte que todo el universo, un tormento que llevo incrustado en el alma, despierta en mi tal sed, que no me es imposible amar como quisiera, y como en realidad debiera. No soy yo, es algo extraño que se interpone entre los dos. Yo no quisiera, pero “eso” surge, me veda los horizontes, no te veo y olvido. Ya ves, no lo oculto a qué. Lo sabes, y tal vez al engendrarme, al recibir yo la luz, tu fino instinto pudo adivinar cómo me perdías.

Y es esta lucha de todos los momentos, esta derrota continua que me amarga, la que hace que no exista más que para esos colores, esas telas, que no consigo realizar. Oh madre ten piedad, déjame que una sola vez pueda volcar en esos maldecidos lienzos lo que yo quiero, y, entonces seré tuyo, todo, todo, tuyo. Hasta tanto, déjame. Perdóname si no te puedo querer más, pero está ella, ella, la que me asesina, la que yo persigo y la que no alcanzo; ella que no es mujer, sino algo sin nombre.

Ay mamá, ¿por qué me hiciste esa pregunta? He tenido tanto miedo que esas alas de tu cariño hubiesen desaparecido. ¿No es verdad que no? No es verdad que aún te quiero. ¡Pésame, madre, no puedo más!

## II

Instantes después, tímidos sollozos, débiles quejidos, temerosos de hacerse oír, sacudieron el cuerpo endeble de la viejecita. En el aposento apenas amueblado, sumergido en una media luz, la llama vacilante de la bujía hacía danzar isócronamente las sombras. Proyectában-

se éstas, sobre la blanca pared, dibujando y desdibujando grotescos perfiles como si se reflejaran en un estanque movedizo, caricaturas del sufrimiento humano. Todos dormían en la casa, envuelta por el silencio de la hora avanzada, y solo, la anciana velaba y lloraba, dulcemente al principio, después con gimoteo infantil y leve, y, más luego, a medida que el torcedor de la pena y la amargura le estrujaban el alma, sus sollozos, sus singultos se hicieron más violentos y afanosos. Para sofocarlos se metía el pañuelo en la boca hasta la garganta, produciendo un acceso de tos, que era amedrentado y asustadizo a sus propios oídos. El recángulo del ventanal dejaba ver un retazo de cielo estrellado. Era una noche de plenilunio. Un torrente de rayos argénteos inundaban la estancia, nimbando con halos de plata a la dolorosa Virgen y la adolorida madre.

Extenuada la viejecita de tanto llorar y transida de dolor se levantó hincándose en reclinatorio a orar fervorosamente, a pedirle a esa otra madre que le hiciera la gracia de devolverle el hijo ausente, devolvérselo porque ella se moriría de pena y de miedo de perderle de un momento a otro, ya que estaba tan lejos, sin que pudiese hacer nada por él, ni auxiliarlo con su fe, ni arroparlo con su propio calor, como cuando era chiquito. A él, quien más quiso, por ser tan desgraciado, por haberla hecho sufrir tanto y por haber costádole tantos sinsabores...

—Madre mía, tómame contigo, —imploró casi gritando la viejecita en un arranque desesperado.— Apaga esta brasa que arde y nunca acaba de devorarme. Cierra, ciérrame los ojos para siempre, si sabes que he de perderle y sobrevivirle. No madre, no permitas eso, no, no. Antes llévame contigo. Sí, sí madre. No me dejes con vida, ahórrame esta última amargura.

Y lloró, lloró como si en sus sollozos y lágrimas se le fuera la vida. Inerte ya, derrumbóse sobre sí misma, dejándose mecer por sus débiles quejidos y su continuo y fatigoso hipar.

Una bocanada fresca de aire la oreó, reanimándola. Lentamente fue recorriendo los párpados que le costaba mucho abrir, en una respiración tranquila y menos angustiosa. Y vio con asombro empavorecedor que la peana estaba vacía. Creyó soñar y se restregó vivamente los ojos. Al lado suyo erguía una figura de manto azul. Era esa madre a quien ella tanto invocó. En un susurro musical, la dijo:

—Tú me llamaste y vine. No vengo a consolarte, sino a nos consolemos. Tu dolor es el mío. Solamente que mi dolor no tuvo principio, ni fin. El tuyo es una gota infinitesimal de ese océano amargo y salado que llenóse con las lágrimas de todas las madres. ¿Qué es mi dolor, ni el tuyo contra ese mar anónimo sin orillas ni riberas?

Varias horas después la anciana al despertarse a los gritos y chillidos de uno de sus nietuelos preferidos que se parecía al hijo ausente, pasóse la mano por la frente, intentando recordar algo olvidado y se preguntó:

—¿Habré soñado quizás?

### Los emigrantes<sup>5</sup>

Sentados en un banco de una plaza los he visto. Eran dos fuertes rubios jóvenes, desde el primer momento atrajeron mi atención. Despaciosamente me fui acercando, luego me senté. El mirar de sus ojos claros y grandes, era infantil; sus mejillas bermejas con tersura de fruta en sazón,

<sup>5</sup> "Los emigrantes"; impreso; datado "Buenos Aires, Enero de 1913"; firmado "Atalaya"; 1 recorte, 295 x 145 mm. Publicado en *La Rebelión* (Rosario).



me dijeron del vivir sano y patriarcal, llevado, allá en lares distantes. Y tuve pena, tuve pena de verlos aquí en esta tierra de falsas promisiones. Les hablé y a las primeras palabras supe que eran helvecios. Fue entonces cuando caí en cuenta de sus recios zapatones y de la *edelweiss* la flor de sus montes adornando los sombreros velludos. Llevaban dos días de residencia en el país. Les pregunté a qué habían venido, y la inevitable respuesta de todos los que desembarcan en estas playas me fue dada: venían a trabajar. ¿A trabajar? Involuntariamente detuve mis ojos en los suyos. Y olvidando de la elasticidad encubridora de ciertas palabras, insistí:

—¿Para eso partieron de tan lejos? Acaso, en su tierra ¿no trabajan y quizás en mejores condiciones de lo que pudieran hacerlo aquí?...

Es que el pretexto era ese, y hacer fortuna, pretexto ida realizada en un solo día, era el deseo que los decidiera a emprender la aventura. Y me di cuenta de que América no engaña a nadie, no miente a nadie, eran ellos los que se mentían a sí mismos. No bien cumplieron veinte años, la leyenda áurea de la tierra atlántica encantó a sus oídos. Y ya no hubo paz en sus jóvenes existencias. De nada valió que muchos, de los que a duras penas se salvan del infierno americano, les mostrasen sus miserias y las cicatrices de las mil y una heridas; de ningún provecho les fue el saber de la catástrofe y del vivir sin luz, vivir de parias, de muchos de sus compatriotas. Por suerte ¿era América quien tenía la culpa o aquellos que quisieron lograr una conquista sin saber de sus fuerzas y de sus valimientos? ¡Oh ellos conseguirían, sí, el magnífico porvenir que en las rocosas montañas o en las tupidas selvas sonaron para sus destinos. América no había cambiado, América continuaba siendo la generosa, la mil y una nochesca de siempre. Solo que era menester tesón y músculos... Y a ellos ¿les faltaban? Por eso se embarcaron sin temor y con la sonrisa en los labios, sonrisa que la seguridad del triunfo les daba.

No, ellos no habían venido a este país para trabajar, habían venido para hacer fortuna, lo cual no es lo mismo.

A punto de ponerme en pie, estuve en un tris de decirles en son de consejo:

—¿Queréis hacer fortuna y lo más rápidamente posible? Estudiad a conciencia el Código Penal; luego no vaciléis en matar, robar y engañar. Descalabrad cuanto prójimo podáis. Sed inflexibles, no aflojéis un céntimo ni en trance de muerte y seréis ricos, archimillonarios. Pero me doy cuenta que con semejante procedimiento esa misma riqueza, habríais podido lograrla ella, en vuestra tierra, porque la América está en todas partes... Quizás se halle en la conciencia de cada uno.

Me fui. Ellos me miraron con sus ojos de inocencia y me pareció que sonrientes se burlaban de lo que en mi interior les dijera. Y hasta hubo un instante en que creí con firmeza, que sus pupilas de infancia, me decían que, ellos, todo eso demasiado lo sabían, solamente que en la patria heredad, por ser conocidos ciertas cosas les estaban vedadas. Además que sería bonito, conservar armiñeas sus honras. Y si quiere llegar a ser rico, ello es un poco difícil.

Tal vez, por eso, ellos habían venido a América, para poder serlo todo, hasta millonario.

### **Tragedias. Amar...**<sup>6</sup>

Este verbo que con tanta unción y placer se conjuga cuando se tiene veinte años y una mujer bonita delante, ha sido causa de muchas tragedias.

<sup>6</sup> "Tragedias. Amar..."; impreso, sin datar [191?]; s. l., 1 recorte, 195 x 65 mm.

Desde que la pareja humana surgiera sobre el globo terráqueo, cuánta sangre, cuántas víctimas y cuántos dolores...

"El te amo" significa, cuando es dicho y profesado con sinceridad, dolores inenarrables. Desde que vuestros ojos se posaron sobre la faz que os hechizara, comienzan los sinsabores, surgen como a un conjuro mágico. Sufrís por vez primera y en el primer instante, por la angustia que os causa el pensar que no podáis ser correspondido.

Sufrís después, por la duda y por los celos; sufrís siempre. Amor es sinónimo de dolor. Y ningún placer hay en amar. El hondo cariño, que le podáis tener a una mujer, es una corona de espinas. La tortura es continua.

Paz, sosiego, tranquilidad, son pájaros que batieron las alas y se alejaron de vuestro lado. Amar es tristeza perenne.

Sin embargo, nos entregamos al amor con toda la violencia de nuestra alma y de nuestro espíritu. Sabemos que es dolor, pero vamos hacia él como atraídos por un imán. Y es que el amor es fatal, fatal e ineludible como la muerte, como la vida. Algo que se precipita sobre nosotros con la ferocidad de un buitre. Estamos tan condenados a vivir, como a amar... Y por cierto que también a morir.

Nada extraño, puede entonces ser, que esa criatura condenada al dolor quiera un día libertarse, y mate o se mate. Para los que no sufrieron, para los que no sufrirán ni un instante las torturas del amor, esto puede ser monstruoso. Pero para los otros, para los que tienen el alma macerada, para los que saben, para esos, la muerte no es más que un suspiro de desahogo, de necesario alivio...

Dejemos, pues, que esas almas se escapen de la dura cárcel del dolor y no tengamos otro sentimiento para ellos, más que el de la piedad.

Y si se nos comunica que un Esteban Duzzo, domiciliado en Palermo, (Italia) dio muerte a la joven María Dimolo, suicidándose luego, no le censuremos y sepamos que esta tragedia viene de lo hondo del seno de la vida, de allá donde el Misterio tiene su asiento.

### **El almendro en el desierto<sup>7</sup>**

Una vez, en una llanura desolada y sola, nació un almendro. Adulto, cargóse de flores, luego de frutos. Empero, nadie aprovechaba la fragancia de sus flores, ni la miel de sus frutos, porque nadie pasaba por esos lugares, nadie más que los ágiles corceles del viento e interminables caravanas de nubes... Y las nubes pasaban tan lejos, tan alto, que apenas si le era dado al pobre almendro soñar con ellas, como con unas diosas magníficas e inaccesibles a las que no podía ofrecérsele, sin afrontarlas, los dones miserables de un árbol que vive en la tierra. Sin embargo, el almendro era feliz, feliz en poder recibir la primavera con flores y el verano con frutos y contemplar, en todo tiempo, las blancas rosas del cielo.

Un buen día, por la estepa desesperada y muda, acertó a pasar un viejo cuervo, escéptico y con ribetes de humorista. Venía de muy lejos y se hallaba sumamente cansado; hizo, pues, un alto entre las ramas del almendro. Pero aún no habían transcurrido unos segundos, cuando la vieja ave, sin poder contenerse, soltó una sonora carcajada. Le hacía gracia, sí, mucha gracia encontrarse con un almendro en la llanura desolada y hosca. Y sarcásticamente

<sup>7</sup> "El almendro en el desierto"; impreso, firmado "AT."; sin datar; s. l.; soporte: papel obra liso, 1 página, 344 x 204 mm.

continuó riéndose por largo rato, hasta que el almendro, en un temblor de todas sus ramas, preguntó al pájaro:

–¿De qué te ríes, mi buen amigo?

–¡Ay!... Me río de tus flores, me río de tus frutos, y, por último, me río de toda tu hechura...

–Es verdad, soy deforme y mis flores son bien humildes, por cierto...

–No, no es eso, precisamente, lo que me choca, ingenuo y desdichado almendro. Lo que me mueve a risa es la estupidez irritante de todas las cosas...

–¡Ah! ¿Y qué quieres decir con eso?

–¡Qué pobre de espíritu eres, oh árbol que das flores!

–Explicate.

–Lo haría, si fueras capaz de contestar a lo que te pregunto.

–Haz la prueba.

–¿Por qué naciste aquí? ¿Qué misión llenas? ¿Para qué sirve el lirismo de tus flores, ni la carne de tus frutos?

–No sé, no sé– respondió el almendro, acongojado por un mal presentimiento.

Y el cuervo repuso, atropelladamente y con tono de suficiencia.

–Porque has de saber, mi cándido almendro, que en este mundo todo debería llenar un papel de utilidad... Pero no sucede así, y tú menos que nadie cumples con esa ley.

Y, en son de burla, al mismo tiempo que volvía a emprender su vuelo, añadió:

–Deberías emigrar a otras tierras, querido almendro, a otras tierras donde se te comprendiera y se supiera avaluar tus dones de que haces alarde, inútil y estúpidamente.

No supo qué responder el almendro, y mientras miraba cómo el pájaro se perdía en la inmensidad, dijo con infinita tristeza:

–¡Es cierto, es cierto!

Y aún agregó:

–¡Ah, si pudiera ser nube!...

Desde entonces dióse a soñar con esas lejanas y fantásticas tierras, donde los almendros son apreciados y llenan un papel de utilidad.

Este deseo fue corroyéndole poco a poco y le produjo tal angustiosa nostalgia, que una tarde nublada y gris, en que los ágiles e impetuosos corceles del viento se entretenían en jugar a perseguirse, corriendo desafortunadamente por la llanura, el almendro se abandonó al empuje de uno de ellos...

Murió el almendro, y muchos años después, sobre su tumba, florecía el milagro azul de un hermoso bosque de almendros, y refugiadas a su sombra, la alegría de menudas viviendas de paredes encaladas y techos rosas...

## Cuento de primavera<sup>a</sup>

I

Era primavera, de noche, y reía dulcemente la luna.

<sup>a</sup> "Cuento de primavera"; impreso, firmado "At."; sin datar [1922-1926]; s. l.; soporte: papel obra, liso, 2 páginas, 355 x 200 mm.

\* \* \*

Octubre, triunfante ya, había desplegado el himno victorioso de sus flores y de los acordes risueños.

\* \* \*

La flexible seda blanca de luz lunar, vestía con traje de boda en la ciudad dormida.

\* \* \*

Orladas de sombras, las calles hallábanse sumidas en suave y grata penumbra. En una de ellas, aquí o acullá, un reverbero o un farolillo, presidiendo el vano iluminado de alguna puerta, desleía con incipiente balbuceo la luz rojiza de sus globos...

Y en la oquedad de la noche apacible, dilacerado por la brisa, oíase el contoneo de un tango canallesco, despedido por algún piano eléctrico.

De vez en cuando, un tropel de hombres vociferantes y descompuestos, maculaba la augusta diafanidad del ambiente, mientras sus gritos y sus pataleos sobre las anchas aceras, resonaban con sonoridades yermas y alarmantes.

\* \* \*

Salían y entraban de unas casas que, tras de ellos, iban cerrando unas cancelas, con grave fragor de herrajes y tintineos de llaverías.

\* \* \*

Yo también salía de uno de esos antros de farolillos pintarrajeados y de verjas recias y adustas. Antros donde el amor no es siquiera vicio, y sí es una chacra sucia, en la que se bebe el fango a borbotones, y también es la más formidable caricatura grotesca y triste que pudo inventar la moral moderna para ridiculizar la belleza hecha vida. Yo también salía de ahí, como tantas otras pobres piltrafas del destino—, pero mientras los que me rodeaban chacharaban y reían yo experimentaba tan hondo desconuelo, que soñaba con la muerte, como un nirvana, donde se apagarían el hambre y la sed de mis sentidos... ¡Veinte años! Edad tantalesca, en que todos los deseos despiertan, cual sierpes iracundas, silban y se retuercen, ahogándonos con sus pretensiones insensatas.

II

Y yo, en aquella noche, tan bella, de brisa tan suave y luna esplendente, estaba profundamente acongojado... Los dolores y los desengaños se sucedían, eslabonándose hasta cerrar mi existencia en un círculo de angustias continuas.

Sin embargo, acometido por un nuevo sinsabor sabía sobrellevarlo con alegre firmeza. Es que la remota esperanza de que fuera el último me daba sostén. ¿Pero qué podía ilusionarme?... Y rodando al fondo de mi dolor, me parecía que solamente hundiéndome definitivamente en las tinieblas, cesaría mi sufrir.

Clara y contundente era la lógica de mi razonar; solo que la lógica y la filosofía no son los medios más apropiados para ciertos males. Y para justificarme repetía in mente los versos de Molière:

*"Tout cela raison me la dit chaque jour,  
Mais la raison n'est pas ce qui régle l'amour."*

Irse, el problema era sencillo: pero irse, sin saber del cariño, que es caricia sedante para el espíritu, sin saber de las dulzuras de unos labios rosa, sin saber de los estremecimientos que provocan dos ojos que nos miran con amorosa atonía. Irse, sin amar ni haber sido amado, sin haber gustado la vida, que es todo amor para algunas criaturas...

Y yo amaba, las amaba, la amaba... Y nunca nadie... Tal vez nunca, nunca encontraría en las sendas de este mundo aquella pasión desacetada e inagotable que yo ansiaba...

¡Hacia adelante prolongábase la callejuela de los placeres venales y de los cafetines de hosca catadura, y más allá, más lejos aún, el río, el río de las aguas turbias y poderosas!

Mi decisión estaba tomada. ¿Qué podía esperar? La decepción y las náuseas experimentadas esa misma noche debían convencerme: lo más cuerdo era acallar el sufrir para siempre.

Alargué el paso. Un perro que guluzneaba el arroyo me siguió olisqueándome. Lo miré, y mis ojos tuvieron un vislumbre de desconfianza. Me reí. Acaso no iba a matarme. Una cuadra aún, y después... Mas al doblar una esquina sentí que se apoderaban de mi brazo. Miré y reconocí una de tantas.

¿A dónde vas tan triste?

—A casa.

—¿No quieres venir?

—¡Eh! No: estoy de prisa...

—Ja ...ja...ja... ¡Qué haces, prisa!

Una pausa brevísima, en la que me da tiempo para ver cómo sus ojos me escudriñan a conciencia.

—Ven. Sabes que me gustas mucho...

—Qué noticia...

Intento desasirme, pero sus nerviosos y menudos dedos se engarfián aún más a mi brazo, arrastrándome cinco o seis pasos... Nos detenemos ante una puerta. Hurga en su bolsón, saca una llave, y, sin soltar mi brazo, la introduce en la cerradura. Y cuando menos me lo espero, hállome dentro del zaguán.

Mi renitencia todavía tiene un postrer esfuerzo: doy un paso y hago un ademán más ella, ligera como una gaviota que defiende su presa, antepónese a la puerta:

—¡No; sabes!...

Y veo cómo, en el gracioso óvalo de su cara, sus labios se fruncen resolutos...

Y añade:

—Quiero, quiero y quiero...

Río afectando desprecio.

—Si tanto te empeñas... Pues, sea...

Rodeo su cintura y pienso con alguna vaguedad en el fuste grácil de un cáliz, en cuyo fondo habré de hallar algo que habrá de aturdirme.

Nos internamos en el dormitorio.

## III

Me tumbo en la cama. Ella me desviste. Miro: estúpidamente paseo los ojos por la estancia. Otra vez estoy en brazos de la realidad: el asco sube a mi garganta en oleadas aturdidoras, y preguntome:

–¿A qué? ¿A qué habré llegado hasta aquí?

Detengo las pupilas en la luz del quinqué, y las cavilaciones ruedan bajo mi cráneo. Y cuando un cuerpo cálido se aprieta al mío, y cuando una voz me habla, vuelvo por mis sentidos, como si despertase de un sueño:

–¡Pero, qué tienes, qué te pasa?

–¡Ah! Nada, nada...

–¿Y por qué estas así...?

–Cómo...

–¿Te han hecho algo?

–¿A mí? Nadie me ha hecho nada.

–No puede ser... Algún disgusto, alguna desgracia, alguna cosa que te aflige mucho, hace que tengas la cara que tienes... Cuéntame lo que te ha sucedido... Eso te aliviará. No te hagas rogar... Vamos...

Yo, todavía contesté:

–Te repito que absolutamente nada tengo...

¿Es que podía confesarla sinceramente mi pena, la angustia que goteaba en mí por no hallar en ninguna parte algo que me hiciera rebasar el amor que me poseía, embriagándome y torturándome?

¿Es que podía decirle que estaba triste por no encontrar a quién amar y quién me amase? ¿Y que mi tortura no procedía de ninguna novia arisca, sino de ese gris, vago deseo de entregarnos, de adorar que a los veinte años nos satura como un perfume, pugnando por idealizar algo o alguien, sin saber por qué y a qué?

Pero mi amiga me interrumpió, replicándome:

–No es posible que nada te suceda... Algo te pasó de muy grave para que mires con esos ojos de alucinado... Anda, dímelo... No seas terco. Sé buenito...

–Te equivocas: nada tengo, ni por nadie sufro. Estoy triste porque sí...

–Ya veo, no merezco tu confianza... Tonta de mí, que me meto en lo que no debo. Ya habría de figurármelo. Comprendo que tú tienes razón... ¡Y cómo habías de tomarme en cuenta, si yo soy para ti un estropajo al que se encuentra en la calle y se olvida a los diez minutos! ¡Una mujerzuela! –como dicen ustedes. Algo indigno a quien no se le debe la menor confianza ni la menor consideración.

Yo, al oírla, experimentaba un intenso malestar. ¿Cómo convencerla que mis sentimientos hacia ella eran totalmente distintos?

Hice un movimiento para atraerla a mi lado y decirle algo, que la pudiera consolar. Pero ella se apartó de mí con movimiento brusco.

Hubo una pausa embarazosa. Yo no atinaba a pensar si su actitud sería fingida o sincera. No quise indagar más, e intenté acercarme a ella, pero al quererme rechazar pude ver lágrimas en sus ojos.

Un instante después, oía sus sollozos, quedos al principio, que se fueron haciendo cada vez más violentos, hasta ahogarla en un acceso de llanto muy hondo.

Una emoción extraña se apoderó de mí. Resultaba bastante imprevisto lo que me estaba acaeciendo. Había entrado en esa habitación con las bascas llegándome a la garganta por saber que adquiriría –tarifado de antemano– un momento mercenario de olvido, y me encontraba con alguien que interesábase por mí, lloraba por mí y era la primera mujer que vertía lágrimas por mi causa...

¡Sería yo tan necio e insensato que rechazaría ese tesoro de ternura que, esclareciéndome, me limpiaba de toda pena, como las aguas lustrales de una fuente de Juvencio!

En un arranque de piedad devoradora, de iluminada gratitud por esa criatura medrosa y frágil de toda fragilidad, que compartía mi dolor cual una buena hermana, la tomé en mis brazos, acariciándola la frente, secándole las lágrimas, arrullándola, afanándome en calmarla, consolándola como si fuera una niña, a quien se desea adormecer.

Ella, con la sonrisa en los labios y los ojos llenos de lágrimas, mimosa se arrebujó contra mí. Y quedamos estrechamente abrazados en la actitud de defendernos mutuamente contra algún ser invisible y siniestro que acechara nuestra dicha, intentando destruirla...

Mientras, retenía entre mis brazos ese cuerpo de ofídicas líneas, cuya cabecita de cabellera lujurante se apoyaba en mi pecho, despidiendo un perfume embriagador, de mis labios surgía una plegaria confusa y férvida: “Caricias, sollozos, besos de amor, estremecimientos de las carnes entrelazadas, hacednos olvidar que el mundo es malo y hacednos creer que la única felicidad es hallar un corazón que lllore con nuestros dolores y se regocije con nuestras alegrías”.

No sé cuánto tiempo permanecí en esa posición. No pude darme cuenta si transcurrieron minutos u horas. Había perdido la noción del tiempo y del lugar donde me hallaba. Atento solo en contemplarla a ella y atento al bienestar que me invadía con una dulzura inefable, dispersando las tinieblas que velaron mi horizonte, sentía en mi corazón gorjear la alegría. Ya habría podido quedarme toda una eternidad, sosteniéndola a ella, quien hizo suyo mi dolor.

\* \* \*

Al despedirnos, ella me tomó la cabeza entre sus manos, me miró hondamente, fijamente, como si quisiera beberme el aliento. Luego, sus labios cerraron mis ojos a besos.

–Hasta nunca.

–Hasta pronto.

Me hallé en la calle. La luz claudicante de la madrugada ungió las cimas de los edificios de una claridad tiernísima. Las luces suburbanas se iban apagando al soplo de un viento invisible. Ya oía la voz bronca del río entonando su salmodia sempiterna. Marchaba como si tuviese alas en los pies, y mis pasos eran firmes y recios, resonando sonoros en la callejuela desierta. Me sentía hondamente aliviado. La dicha gustada plenamente, mitigando esa sed torturadora y esa hambre de cariño de mis sentidos y de mi alma. Me habían infundido nuevas energías, nuevas ideas y nuevos sentimientos.

Había caminado como un autómatas, ebrio de felicidad, sin saber dónde me dirigía... Y cuando menos lo pensaba me encontré a la vera del río. ¿Para qué había venido?

\* \* \*

Todo es silencio, turbado únicamente por las olas que incesantemente vienen a morir a la playa con suspiro dulcísimo. Ese murmurar de las aguas es como una melopea cuyas variaciones monocordes, tejen y destejen, en el fondo oscuro del silencio, las flores maravillosas de la armonía. De cuando en cuando rompe esa calma purísima y casi diáfana, el chapotear del oleaje batiendo los flancos de los pailebots, mientras el chillido de una gaviota lejana rasga suavemente el aire, como nota de sordina.

Todos esos rumores, que se entrelazan en un haz melódico, libre e imprevisto, siguen una cadencia, un ritmo profundo, que al repercutir en el oído es arrobamiento para el alma.

Largo rato me quedé escuchando esa bronca del río, y nunca me pareció más armoniosa.

Pero cuando empezó por oriente a despuntar la luz primera, y poco a poco fue dominando el horizonte azul, un haz de luces que ardieron como una gigantesca hoguera de oro que al apagarse se resolvió en una lluvia de pétalos esclarecedores, yo, embargado por emoción incontinente, doblando las corvas, grité gozoso:

—¡Qué bella es la vida!

### **Inmolación<sup>9</sup>**

Cariacontecido y todavía adormilado, marchaba por ese arrabal obrero —detritus de la ciudad— al que me había conducido el azar de mis habituales y vespertinas correrías. Anocheceía. Expandíase en la atmósfera poco limpia, una ligera neblina húmeda y dorada. Obreros sucios de cal o tizne, me rozaban al pasar con sus atados y canastos, en los que traían de vuelta restos de comida del mediodía, o cacharros sucios. Los trancos apresurados de unos, los pasos medidos y despaciosos de otros, igualmente evidenciaban la bestia extenuada que husmea y desea el pienso y sueña con el jergón. Varias muchachas se entremezclaban a los grupos de los hombres. Ponían con sus vestidos de colores y sus caras juveniles, esa nota amable y alegre de las amapolas en un oscuro y árido trigal. Ellas con su juventud, su optimismo saturado por el perfume de la esperanza y del ensueño, esperando la llegada del príncipe azul, no se rendían tanto como sus compañeros, al cansancio, al tedio de esa vida de automatismo idiota.

Habían quizás, transcurrido unos quince días desde mi llegada a esa ciudadela provinciana. Recordando novelones cursis, leídos en mi adolescencia, la había bautizado “Ciudad de los tres asteriscos”. Sí, era tan borrosa su fisonomía, tan vulgares y pedestres sus calles y casas, que me parecía encontrarme en esos sitios vagos, indefinidos, inciertos y borrosos, sombras y larvas de la vida. Además, obedecía a un impulso instintivo, subconsciente de olvidar ese nombre que me disgustaba como un trago de agua turbia.

Me conchabaron para borrar cuartillas en un diarucho que ahora no recuerdo si respondía al título de *El Látigo* o *La Fusta*. Según la ley de una lógica estricta, ese órgano —como repetía con cansadora énfasis su dueño— hubiera debido fundarlo un cochero de plaza. Pues no era así. Algo peor era el sujeto propietario. Su profesión actual, consistía en desempeñar las funciones de procurador. La antigua se hallaba envuelta en un halo de misterio que siempre rodea a los santos y a los ladrones. Efectivamente, había sufrido varias

<sup>9</sup> “Inmolación”; impreso, firmado “AT”; sin datar [1922-1926]; s. l.; soporte: papel obra, liso, 2 páginas, p. 1, 345 x 210 mm, p. 2, 345 x 220 mm.



condenas por un ramillete de pintorescas fechorías. Su clientela la constituían sus ex compinches de celda y de aventuras. Con ascendencia napolitana, su habla se entreveraba de cocoliche y caló carcelario.

El director de ese pasquín maloliente era un mocetón de espaldas de faquín, risa estentórea y chocarrera. Rubio, con decena y media de mechass lacias, que hacían su desesperación, por el inmenso fastidio y la infinita suma de trabajos malabares al pretender disimular su cráneo semipelado, condecía admirablemente con el cromo ridículo del don Juan provinciano de elegancia llamativa y caricatural. La grosería le rezumaba por todos los poros. Parecía que hubiese sido amasado con ella. Exudábase en su cara grasienta de cerosidad lustrosa, infaliblemente abotargada por la carcajada y el chiste soez... O la vertía por la punta de su pluma, que aún empapada ocasionalmente en la crema de chantilly de la banalidad sentimentaloidé, dejaba entrever la bestialidad cavernaria mal escondida por la lluvia de pétalos de rosas en un acicalamiento desmedido... A su prosa folicularia se le podía aplicar el epigrama de Marcial: qué bien hueles y mal hiedes...

Descollaba en el brulote y en la intención buida, casi siempre alacranesca. Padecía de un enfermizo y constante eretismo, exhibido en sus conversaciones, que tornaban y retornaban alrededor de alguna pollera, cuyas personitas que las vestían podían ser feas, gordas, flacas, de toda calaña y condición y de cualquier pelaje... Lo que a él le importaba no era la calidad, sino la cantidad...

Completaba el personal de redacción, el confeccionador de la crónica policial: un adolescente larguirucho, paliducho, con amarillez de pus y lengua bifurcada.

Doy todas estas noticias, no porque tenga una estrecha atingencia con el desarrollo ulterior del relato, sino para explicarme, ahora, a mí mismo, el estado de ánimo de aquella tarde brumosa y friolenta: experimentaba una extraña desazón de abandono y de nostalgia imprecisa. Haber comprobado la calidad de estameña espiritual de mis compañeros de galeón y de artesa común, no me hacía muy feliz. Tampoco me consideraba mejor que ellos. Y esto era lo peor. Después de algunos años de periodismo militante, ya nada me asombraba, ni me horrorizaba. A nada le hacía asco. Cocido a fuego lento por el desdén de mí mismo y por la miseria, me hallaba bastante curtido. Pensaba a veces en la frase de Barrett, quien declara que jamás su pluma se maculó con la mentira o la cobardía, ni la adulación hacia los poderosos. Yo, el mercenario a sueldo, yo, el sicario a tanto la línea, el periodista con cama adentro, como el más ínfimo lacayo, no podía decir lo mismo. Preso en el engranaje de la muela del diarismo, so capa del bienestar general, de la justicia, la verdad, habituales escudos de los malvados, —broqueles tras los cuales se agazapa la alimaña pronta a devorar—, asesiné y calumnié, disparando trabucazos de cosas peores que el insulto, dicho abierta y lealmente. Y eso, por un puñado de centavos, que me apresuraba a desparramar como si me quemaran las manos y fueran como los treinta dineros del Iscariote, en vino, en mujeres y amigos, con el anhelo vehemente de huir de ese calabozo, que yo mismo me había tejido con mi pluma y mi infinita vileza.

El resultado lógico de esa vida descabellada y suicida, llevada y traída en la metrópoli, con la que quería acallar la vacilante y débil voz interior, fue dar con mis huesos en esa tahona periodística, donde se amasaba ese pan insulso y a veces envenenado que devoraría la curiosidad malsana y rutinaria del público.

## II

Ensimismado y evocando retales de mi vida pretérita, no pude darme cuenta que, a varios pasos de distancia, se había aglomerado un numeroso grupo de personas. Picada la curiosidad, me acerqué paso a paso. Remando con los codos, abrí un hueco entre el gentío. Empinándome y alargando todo lo que daba a mi pescuezo, hube de ver, por encima de los hombros de los demás, una preciosa chiquitina que lloriqueaba, apretando contra su pecho un plato de hierro enlozado. Dos o tres comedidos, inclinados, escuchaban su charla desco-sida, infantil y tartajosa. Según ella, un perrazo le había arrebatado del plato un trozo de carne que acababa de comprar en la carnicería.

Alguien le preguntó:

—¿Te mordió...?

—Sí, sí... no.

—¿Dónde?

—Pero no me hizo nada...— y la muchachita continuaba gimoteando, ya repuesta del susto, y como la acariciaran la cabeza, redobló los gemidos... El corro se agitó, buscando un culpable. En eso una voz se elevó de entre los circunstantes:

—Ahí viene...

Palabra mágica... El gentío volvió a moverse, apretujándose y dándose pisotones; y al abrirse un claro, vi a un hombre que traía, agarrado por el collar, un hermoso perro, mezcla de Terranova y de terrier. Su dueño en una mano tenía una cadena de eslabones tan gruesos como para sujetar a un ternero, y, con la otra, arrastraba al reo, no convicto y confeso, que tampoco se resistía. Al llegar cerca nuestro, se detuvo a enganchar con grandes ademanes la cadena al collar del can. Este, no solo no ofrecía ninguna resistencia, sino que presentó y hasta ladeó la cabeza para facilitar la operación. Pude contemplar a la bestia y al hombre. Lo que en seguida me chocó fueron los ojos transparentes y candorosos del can, color tabaco de España, húmedos, tiernos como los ojos de una gacela. Ante la profunda humanidad de esas pupilas caninas, contrastaba la dureza de los ojos de carpincho, de un tinte turbio de gris aguanoso del dueño. En ese instante hice un esfuerzo mental para recordar dónde había visto esos mismos ojos. ¡Ah, sí, en la cabeza cuadrada del gorila de mi director!

El perro, entretanto, daba muestras de satisfacción y alegría, agitando vivamente el muñón de su cola. Pensaría, seguramente, que su patrón lo había salvado de los pilluelos, que le persiguieron a pedradas. Había satisfecho, una vez por todas, su hambre, sufrida durante semanas y meses, atracándose con un bocado de carne jugosa y fresca. La tentación fue superior a sus claudicantes fuerzas. No pudo resistirla, y, después de todo, obedecía a una ley imperiosa de la naturaleza... ¿Acaso había hecho algún daño, mordió a alguien? ¿Por qué entonces tanto escándalo y tanta algarada? De la muchedumbre partió una voz:

—Debe estar rabioso...

Otra añadió:

—Sí, es cierto... Basta mirarle en los ojos... Y los comentarios se hicieron generales.

Replicó otra vez, ronca, brutal e histérica:

—Hay que matarle, hay que matarle.

Fue la chispa incendiaria. Un coro de voces empezó a repetir un estribillo:

—Sí, que lo maten... Que lo maten...

El dueño parecía estar de acuerdo con los que creían que su perro era hidrófobo. Y se mostraba el más encendido de la cólera. Nunca pude saber si adoptó esa actitud por fanfarronería o por vileza de ánimo. Por eso sería que lo tironeaba, echándole miradas furiosas y mascullando:

—Ya verás, ya verás lo que te va a suceder... No, no morderás más a nadie.

Y el infeliz can, atado con esa gruesa cadena, seguido por una trailla de curiosos, era el símbolo oscuro de la injusticia humana: la contrafigura del proletario, de un Jean Valjean cualquiera que por robar un pan o una bagatela le hundían en la cárcel y le pierden para siempre... Y este símbolo se reflejaba en la especie animal como los árboles se retratan y reproducen en un estanque fangoso...

El pobre delincuente vulgar, el perro de pupilas humanas, miraba a su dueño, agitando la cola en señal de paz, como si le pidiera perdón, implorando que se calmase, que depusiese el ceño, ya que el daño se había consumado y no tenía remedio; no siendo, además, muy grave. El amo, acorazado contra todo sentimiento de indulgencia, inaccesible a la piedad, continuaba tirándole ferozmente de la cadena, tratando de satisfacer la vindicta pública. Y con ese semblante iracundo, lo amenazaba anticipándose al goce sádico que experimentaría con la ejecución del reo en bien de la salud de sus semejantes. Se olvidaba que, cuando le regalaron a Tony, todavía cachorro, este tuvo que buscarse el sustento, y de no mediar los vecinos, quienes de en tanto en tanto le daban algún bocado de comida o huesos para roer, hubiera perecido de hambre. Pero el patrón, torpe razonador, se aferraba tozudamente a la idea de que Tony se hallaba atacado de hidrofobia. En su interior tampoco consideraba cometer una mala acción. Era más; al satisfacer a la muchedumbre furiosa, cumpliendo con un deber, creía firmemente realizar un sacrificio muy penoso, aunque nunca hubiese amado con exceso a Tony. Por lo menos su cariño tuvo manifestaciones asaz curiosas: con puntapiés, gritos destemplados y, lo peor de todo, ausencia absoluta de comida. Ya llegaba el grueso de la comitiva a la puerta del corralón, lugar del suplicio...

Tony seguía en el mismo estado de ánimo. La alegría bailoteaba en sus ojos acompañada con el movimiento vivaz y enérgico del muñón de su cola... Al ser arrastrado hasta los fondos del extenso patio, dejóse atar a la rueda del carro de su patrón, que luego le serviría de cadalso. Como sabía que nada había hecho, nada temía. Era la conciencia tranquila del justo, sentimiento natural de los corazones cándidos... Al fin se encontraba en su casa, a salvo de todo peligro... Y en el colmo de su felicidad, se atrevió a emitir unos ladridos alegres, casi jocosos, dirigidos al coro que lo rodeaba, situado a una distancia prudente. Su presunto verdugo se alejó del grupo unos instantes, ya ahora salía de su rancho con una escopeta de doble caño. El reo, inconsciente de todo lo que se tramaba a su alrededor, con su hocico al aire, husmeando recibió con festejos y ladridos al dueño que se había acercado, mirándole con sus ojos humanos, transparentes, húmedos y de una profunda ternura. Solo cuando este se echó la escopeta a la cara para apuntar pude ver cómo esas pupilas humanísimas se dilataban por el asombro, la curiosidad, que yo interpreté como una interrogante angustiada. Esto duró un segundo, un verdadero átomo de eternidad. Simultáneos sonaron los dos tiros. Cayó con la cabeza fracturada, salpicando de sangre al patrón, al muro y a los circunstantes...

Quedó con los ojos salidos de la órbita, agrandados por el súbito terror, o por una estupefacción ilimitada, estremecido su cuerpo por los estertores de la agonía... Los curiosos se

habían arremolinado alrededor del muerto, con las pupilas que fosforecían por una malsana y perversa curiosidad, contemplando al que ellos sabían limpio de toda culpa, y menos de lo que precisamente se le acusaba. Y ahora que estaba bañado en sangre, hurgaban con sus miradas la horrorosa herida, tejiendo y destejiendo comentarios burlescos y chocarreros...

Los que presenciaron la ejecución fueron desgranándose uno tras otro. Como sucede con la justicia de los hombres, la vindicta pública había sido saciada con una víctima más, y la salud del pueblo que nunca peligró, también estaba a salvo. Me acerqué al que acababa de morir. Me reprochaba ese crimen como si lo hubiera cometido yo. En esa su mansedumbre, adiviné su inmaculada inocencia y su tragedia de bestia mansa a la merced de los lobos humanos.

Echado sobre un charco de sangre, que empezaba a coagularse en grumos, su cuerpo no se estremecía ya. Miré a mi alrededor, nadie había. El patrono solo quedaba, y en el dintel de la puerta de su rancho, limpiaba los caños de la escopeta. Ensombrecíase el patio y acallábanse los rumores. Entonces yo me incliné sobre el que acababa de expirar, con el afán de hallar y beber con mis pupilas esa postrera, maravillosa ternura que rara vez había encontrado en ojos humanos –y que se refugiaba en los ojos del can victimado... Me incliné, como si me hallara en el cabezal de mi mejor amigo, que al partir para siempre le despediría con una mirada profunda y un apretón de manos. Esos ojos caninos, aún no velados por el hielo de la muerte, conservaban esa luz de bondad y también el asombro de los que se van de este mundo extrañados del mal que se les hace inmerecidamente... De uno de sus ojos brotaba una sola lágrima.

### **Caridad. Un relato de la vida amarga<sup>10</sup>**

No se podía ya abrigar duda alguna, el nene se moría. Esta sangre que continuamente empurpuraba su boquita, constituía el signo más evidente. La partera compartía la opinión del padre: arroparlo bien, tomar un automóvil y llevarle al hospital de niños, que distaba unas pocas cuadras de la calle Acevedo. La joven madre alelada, fuera de sí por la extrema aflicción, y las muchas noches pasadas en vela, contemplaba la cara diminuta del orro, mientras silenciosos lagrimones le surcaban las mejillas.

La pieza desnuda y desmantelada, como una rústica mesita de pinotea y unas camas de hierro con la ropa revuelta hacía más desoladora la escena. Todo se hallaba en desorden y sucio. La señora de visita, enjoyada, pintarrajeado el rostro, fastuosamente vestida, no pudo reprimir un mohín de disgusto y de asco, que ella, seguramente, deseaba se interpretara como dolor sentido y compartido por tanta desgracia y miseria. Aún exclamó:

–¡Ay, Dios mío, qué mala es la vida para algunos!

Pero nadie paró mientes en esa comedia de condolencia en falsete, absorbidos como se hallaban en la contemplación de esa frágil vida, pugnando para no abandonar este mundo.

–Bueno, lo mejor sería no perder tiempo, ya que todavía queda alguna esperanza de salvarlo, –dijo la anciana partera, una enérgica viejecita escocesa, toda ella blanca como un montoncito de copos de algodón.

<sup>10</sup> "Caridad. Un relato de la vida amarga", impreso, sin datar, s. l.; correcciones de At. en lápiz negro, firmado "A. Atalaya", 2 páginas, 265 x 180 mm. Publicado en *Claridad*. Buenos Aires, a. 6, n. 139 (17), julio 25 de 1927.

El marido, un pobre hombrecito con el atolondramiento y la angustia marcada en el rostro, levantó los ojos hacia su mujer en muda imploración, y luego, dirigiéndose a la señora:

—¿Qué le parece? ¿No sería más propio que vaya yo primero para informarme si lo admiten?

—Yo lo acompañaré, —sugirió la interpelada.

—En todo caso invocaré el nombre de Eduardo.

Eduardo era su esposo, un médico de cierto renombre, amigo de Oscar, el pintorzuelo, padre del niño enfermo. Es lo único que podía justificar la presencia de esa burguesita, que gastaba un lujo desaforado y ostentoso, en ese departamento tan angosto y estrecho que tenía un parecido asombroso con un gallinero.

Ella se ensombreró, colocóse un tapado de piel sobre los hombros semidesnudos, ayudada por Oscar, ya casi sonriente la faz. Se fueron asegurando que volverían pronto y que quedasen tranquilos.

Era un domingo por la tarde. Caía una ligera llovizna.

Ese matrimonio de recién casados, nada tenía de los rasgos comunes de los matrimonios corrientes. Ella, Dolly, era irlandesa, educada en Londres; él, hijo de españoles, nacido en Montevideo. Se conocieron durante la guerra. Frecuentaban ambos una academia famosa en Inglaterra, Slade School, ella como alumna y él como becado. Luego pasó a ser suplente de una cátedra de dibujo. Se casaron con la violenta e irritada oposición de la familia y más aún del padre de la muchacha, un viejo marino retirado de la armada inglesa. A él se le había concluido la pensión, que le concediera su gobierno, y ella no pudo más contar con los suyos. Fuertemente encaprichados uno de otro, era una atracción de todos los sentidos mentales y físicos. Fluía de ahí, la turbulencia de sus amores con efervescencia de odio de dos razas, que a pesar de ellas se fusionan bien. Las pequeñas y grandes reyertas, eran incesantes. Ello, no obstante ser ambos de buenos y nobles sentimientos, sabiendo, además, que nunca podrían separarse. De los dos, él era el más ciegamente enamorado. Y careciendo completamente de carácter, resultaba un títere en las afiladas y blancas manos de esa niña caprichosa, malcriada, que todos mimaron, desde su más tierna infancia. Pudieron amueblar un *flat*, con los ahorros de ella de soltera, y algún dinero de él, muy poco, ganado con los dibujos que colocaba en las revistas de raro en raro. A los tres meses, dos criaturas tan inexpertas, en cuestión de achaques domésticos, estuvieron a punto de perecer de hambre. En su socorro vino un tío materno de Dolly, novelista de segundo rango, imponiendo la condición de que emigraran a Sud América. Allá en su tierra, Oscar, con las amistades y relaciones que en algo le amparasen, le sería más factible alcanzar una existencia decente, adecuada al rango social de la muchacha. Por aquellos malhadados tiempos Inglaterra sufría intensamente las consecuencias del bloqueo, y los *raids* de las escuadrillas de aeroplanos alemanes, que visitaban Londres dos y hasta tres veces por día, hacían más estropicios que nunca. La vida londinense se había vuelto verdaderamente infernal, agravada por un agudo y morboso patriotismo que exasperaba, enloquecía los ánimos.

La joven copla recibió con alborozada alegría de chicuelos la generosa oferta. Forjaron miles de castillos, y, ya vivieron anticipadamente todas las delicias previstas de un paraíso terrenal, con la exuberante decoración de los bananeros, que les depararía el suelo sudamericano; Oscar con el dolorido sentimiento de nostalgia, acuciaba la fantasía de la locuela de

su esposa, sin prever toda la avalancha de amarguras y reproches que después se desplomaría sobre sus hombros, a causa de todas esas falsas promesas, frutos prematuros del entusiasmo y de la inconsciencia.

Provistos de una suma respetable, llegaron a estas playas con suficiente dinero para subsistir durante un par de meses. Empezó para ellos, demasiado pronto, la inacabable secuela de humillaciones, de sufrimientos, de afrontas mascadas en silencio y de un vivir de una chatura indecible. Para ella, Buenos Aires no era sino una ciudad horrible, adornada de hombres maleducados que la insultaban en la calle. Él sin aliento para pensar en su arte se conchavó en una agencia telegráfica a traducir cablegramas. Le pagaban 150 pesos mensuales. Dolly consiguió algunas lecciones, mediante amigas, con influencias en el gran mundo, a quienes venía recomendada. Y avanzada la preñez, quisieron abandonar las pensiones, buscando casas o departamentos.

Fue una campaña estratégica de correrías de un extremo a otro de la ciudad, que se prolongó durante más de veinticinco y treinta días. Jamás les pareció más aborrecible el espíritu mercantilista y fenicio de esta grand metrópoli o sexo/cosmópolis. Nada alecciona más a los extranjeros que el trato con los alquiladores de casas y otros especímenes, más o menos curiosos y repelentes de esa fauna suburbana. Representan el barómetro de la moral ciudadana. Acostumbrada, ella, en Inglaterra, que al entregar su tarjeta, se le cediese el departamento o la casa que deseaba alquilar, se horrorizaba cuando al marido se le exigía varios meses de depósito, fianzas y garantías. Deducía, por esto, que aquí todos eran ladrones y tramposos, y nadie le pudo extirpar de la cabeza la idea que los argentinos eran las personas peores del orbe. Ello, entristecía profundamente a Oscar, –saberla tan ciegamente injusta,– aunque supiese que la palabra injusticia no existe en el diccionario de la mujer. Ciertamente, a él también le indignaba esa invariable pregunta, si tenían chicos o no, fisgoneando en la vida privada de las personas; lo que la hacía decir a ella, que Buenos Aires, debía estar poblado de chismosos, de eunucos y de mulas. Pero lo que la enfureció más fue un día, cuando al toparse con un departamento de exigencias acomodadas y a medida de sus deseos y necesidades, vieron al encargado, quien formuló la inevitable pregunta:

–¿Cuántos chicos?

Ninguno, –contestaron.– Entonces ese zopenco granujiento de ojos saltones, señalando el inflado vientre de la joven mujer, exclamó:

–¿Cómo ninguno?... Y ese...

Dolly, demudada por la cólera, casi se desmaya en los brazos del marido. Este desagradable incidente, que a él le valió una semana infernal de reconvenciones y de epítetos poco halagadores para su hombría, le hizo desentrañar la causa de las repetidas veces, cuando a punto de ajustar un departamento, al aparecer ella, de pronto surgían un cúmulo de dificultades, quedando casi siempre sin cerrar trato.

No solamente rechazaban los chicos nacidos y crecidos, sino también los que estaban por nacer. Era el colmo de una moral individualista, apuntalada en un egoísmo desenfrenado, salvaje que trataba de patear los vientres fecundos de las madres.

Todo esto contribuyó para que la vida se les fuese intolerable precisamente a seres como ellos de una juventud ridículamente candorosa cuyo único refugio consistía en acogerse al olvido de sus sentidos. Es bajo estos malignos auspicios que nacieron los mellizos. Los

nombraron Dorian y Allan. Convinieron que ella daría a luz en un sanatorio, y él tuvo que apelar a un colega suyo pintor y propietario de casas, a fin de que le alquilara un departamento en condiciones francamente benignas.

A los veinte días falleció Allan, considerado como el menor por haber nacido unas pocas horas después de su hermanito Dorian, a quien se estaba por llevar al hospital. Apenas, se habían desprendido de las ardientes tenazas de los trastornos enojosos y amargos de un velorio y de un entierro; apenas si pudieron transcurrir cuatro o cinco días, cuando su dolor empezaba a remansarse, refugiadas todas sus ansias desesperadas de padres en ese rorro tan pequeñín, y se hallaban ahora al borde de perderlo. A él que demostró un apego vehemente a la tierra, por la vivacidad con que mamaba, él con espíritu activo, manifestado en berreos violentos en contraste chocante con el hermanito, que se fue apagando voluntariamente como una llama que se volatiza. Todas estas agrias circunstancias, eran lo que más affligía a los dos; en sus imaginaciones infantilmente juveniles, agrandaban tanto su pena, que según ellos, no podía caber en todo el universo. Ella en esto, era la más morbosa, sinceramente morbosa, haciéndose todavía más desgraciada. Ambos en el secreto fondo de su sentir, presentían que esta tierna vida a pique de desaparecer, haría más armoniosa sus existencias. Pero en estos precisos instantes de desesperación, a esos cálculos, a esos pequeños y naturales egoísmos, los sofocaba el instinto paterno y materno aterrizado.

Volvían por el amplio corredor de esa casa de departamento, Carlota y Oscar; ella ya francamente risueña y con cierto dejo de triunfo en su fisonomía de facciones sensuales. Viciosamente coqueta, se le dilataban las aletas de la nariz al contacto del macho, cualquiera fuese su tamaño y su catadura. Y como los que la recibieron, fueron dos practicantes jóvenes, dicharacheros, conversando en un caló elegante, le habían inyectado cantárida en su sangre de hembra fogosa. Al pisar el umbral de este humilde departamento, donde en sus paredes no cabían tanta miseria y desgracia, este pobre ser todo carne, ardía encendida como un ascua.

—Sabe Dolly, todo ha sido conseguido. Los muchachos me atendieron divinamente. ¿No es cierto Oscar, que fueron muy gentiles con nosotros?— Y al lanzar todas esas palabras con un tono de naturalidad afectada, se dirigía al pintorzuelo, a quien durante el camino también logró excitar. También en él se había mitigado un tanto el semblante de acoquinamiento y de congoja. Pero fue suficiente la faz convulsa de su mujer a las presas con el llanto que no quería soltar, para que sus sentidos, reaccionando le hiciera mirar con cierto enojo y fastidio a esa recia hembra de caderas poderosas. Ella, mientras los demás ultimaban los preparativos, seguía charlando con esa charla insulsa de las buenas muchachas, que lo son por inconsciencia.

—Bastó el nombre de Eduardo para que fueran todas atenciones para mí, es decir para nosotros, tanto más cuanto supieron que Oscar era un artista.

Esta vez tampoco nadie prestóle atención. Envuelto el rorro, en varios pañolones de lana, se cerró con llave la puerta del departamento, encaminándose la comitiva hacia el automóvil que se hallaba a la puerta. Se despidieron de la partera, quien les auguró de todo corazón good-lock [sic], y partieron a escape.

El contraste era demasiado visible entre las dos mujeres para que la gente no dejara de notarlo. Una, baja de estatura, excesivamente vestida, aunque supiera escoger sus perifollos y caminando a saltitos; la otra larga, delgada y alta, con traza de salvacionista en su figura

ascética, tocada exageradamente con un traje simple y de paso hombruno; al subir la escalinata del hospital, alguien pudo preguntarse cómo hubieron de encontrarse esas dos antipodas en formas femeninas. La verdad, es que todas las personas estacionadas por allí, las observaban con extrañeza y curiosidad.

Igual sensación causaron en la sala de consulta, no obstante, que los dos practicantes de guardia conversaron antes con Carlota. Lo que le asombró fue la amiga que traía.

Uno de ellos, abrió un grueso libro y comenzó a formular una serie de meticulosas preguntas a los padres. El otro libraba al nene con infinitos trabajos de los pañolones, de las fajas y de los algodones hasta que quedó en cueros sobre la mesa de zinc, berreando débilmente. En tanto que llevaba a cabo esa operación tarareaba un canto de moda entonces.

*"Pobre mi madre querida, cuántos disgustos te he dado"* y etc. Lanzaba de cuando en cuando miradas fulgurantes a Carlota, que eran correspondidas con simpatía incendiaria. Desnudo el chiquitín, los dos estudiantes se inclinaron sobre él para examinarlo, repitiendo una vez y otra:

–Pero qué chiquitito, ché qué pequeño es... Si todavía parece un feto...

Y se reían, como si les hiciera mucha gracia verle desnudo y pateante...

Dolly se apoyaba en el hombro de Oscar para no caerse... Sus labios temblaban, esbozando una sonrisa de hebeté por el temor de desagradar a quienes tenían en sus manos la vida de su hijito. Volvieron a reanudar esas interminables preguntas que abarcaba casi toda la parentela de los cónyuges, desde los abuelos para abajo; le inquirían las enfermedades que tuvieron ellos y sus padres y los padres de sus padres y etc. El que hacía las preguntas era un joven, con sello inconfundible del **muchacho bien**, hijo de progenitores ricos. Su trato amable le inducía a excusarse a cada momento, al verse obligado a formular esa retahíla de preguntas, no todas ellas necesarias, y menos aún imprescindibles.

El otro, a la espera que concluyera su compañero, conversaba con Carlota. El rorro desnudo siempre, apenas gemía de rato en rato.

Dolly se hallaba con el rostro literalmente amoratado; los labios casi ennegrecidos. Contestaba con un hilo de voz y sus ojos viajaban de la cara del practicante a la de su hijito. Si hubiera durado un segundo más esta escena de muda y tensa tragicidad, padecida vivamente solo por una criatura o dos, habría acontecido algún desaguisado.

Al terminar, el practicante cerró el libro, y Dolly, se precipitó, se abalanzó casi sobre su hijito para tomarlo en sus brazos. En ese momento, una enfermera rechazándola suavemente, se le adelantó, envolviéndolo en una sábana de hilo rústico.

Inclinados se hallaban sobre la cunita, sin que ambos pudiesen desprenderse de ese sitio, cuando junto a ellos llegó una monja, una hermana de caridad, con el nimbo niveo de su toca de estremecidas alas. Llegaba con una sonrisa beatífica, que imprimía un acento de bondad a su rostro de óvalo agraciado. Era joven y buena moza. Se inclinó también ella, con todo el busto, en busca de la carita del rorro, y ya sus manos transparentes apuntaban una caricia, cuando preguntó:

–¿Está bautizado?

Esa pregunta provocó un movimiento de confusión y embarazo en los cónyuges. No eran malos creyentes, ni ateos; pero atolondrados, y también por la acumulación progresiva de todos sus infortunios, se olvidaron de ese detalle.



–No hermana –contestó Oscar.– Todavía no tuvimos tiempo, pero lo haremos cuanto antes.

La hermana de caridad, instantáneamente, hizo un gesto de repulsa, tiró del rebozo de mala manera, y tapando casi la carita de Dorian, giró sobre sus talones, y desapareció enseñuida, en un continente, que en su andar, retrataba desdén y desprecio.

Abochornados, hondamente apenados, Oscar y Dolly, quedaron sumidos en una estupefacción dolorosa ilimitada. Ambos tiritaban. Permanecieron así, unos instantes más, casi petrificados en su mudez y tristeza, al lado de su párvulo. La enfermera los miraba compadecida. Luego, poniéndole un billete de cinco pesos en las manos, se fueron apoyados, uno en otro, transidos por un dolor, que fundía sus almas en un solo aliento de desesperación.

Se encontraron como de repente a la puerta de su departamentito, –tres piecitas reducidas, chiquito como un gallinero, y como aposento mucho más incómodo. Titubeaban, en una curva de reticencia, que los atraía y los repelía. ¿Debían o no regresar otra vez allí, penetrando en esa escena de angustiosa suciedad y desorden, el cementerio de sus amorios? ¿Pero a dónde ir? ¿Acaso les quedaba un solo lugar a donde pudieran refugiarse con esa enorme desesperación que los abrazaba con su candente peso? En esa gigantesca metrópoli, esa babel de todas las pasiones, malas y buenas, perversas y angelicales o diabólicas, y que por encima del tumultuoso torrente humano se elevaba la canción metalizada del egoísmo, amonedando las acciones humanas, no había ningún sitio para ellos.

Entraron, dieron unos pasos; convulsos y extenuados, se desplomaron sobre el lecho como si quisieran hundirse en una tumba que los arropase para siempre en el soplo aniquilador de la eternidad. Solo a Oscar le quedaban aún energías para indignarse y protestar:

–¡Ah, la caridad humana! ¡Ah, la bestialmente hipócrita caridad de los hombres! Preferible es la de las bestias, de los perros, de las fieras que nos devoran con menos hipocresía.

A Dolly, todos los sufrimientos que le fueron tantalizando durante esos días, le habían emudecido, cristalizado, como a ciertos objetos que al contacto de corrientes ferruginosas pierden su vitalidad exterior. La intensidad del dolor en almas morbosamente frágiles y delicadas ejerce esas reacciones.

### **La justicia del Rey (Cuento persa)<sup>11</sup>**

En el primer del libro inicial de *Gulistán* que trata de la conducta que deben observar los reyes, se dice que un monarca persa condenó a muerte por sus propios labios a un prisionero de guerra.

Y el prisionero, que aún estaba en todo el esplendor de su juventud y en todo el desarrollo de su fuerza, pensó en los días que aún podría vivir, en la belleza que hubiera podido acariciar, en la felicidad que hubiera podido disfrutar, en las esperanzas que apenas despuntaban y hubieran podido florecer para él. Todo eso lo lamentaba amargamente y no viendo ante sí más que la noche ciega y sin luna de la muerte, pensó en el hermoso sol que ya no se levantaría nunca más para él y se puso a maldecir y al rey en alta voz con loco apasionamiento empleando el lenguaje de las maldiciones de su propio país.

Porque –como dice el proverbio– “el que se lava las manos de la vida, ese únicamente dice en verdad lo que tiene en su corazón”.

<sup>11</sup> “La justicia del Rey (CUENTO PERSA)”; impreso, firmado “Lafcadio Eran”, sin datar; s. l.; 1 página, 265 x 140 mm.

Y el rey reparando en la vehemencia de aquel hombre, pero sin comprender la lengua bárbara en que hablaba, interrogó así a su primer ministro:

–¿Qué dice este perro?

Y el primer ministro, que era un buen hombre, le contestó así:

–¡Oh señor! Repite las palabras del Libro Santo, las palabras del Profeta de Dios, que se refiere a los que contienen su cólera y perdonan las injurias los que son los bien amados de Alá.

El rey, al oír aquellas palabras creyó en ellas y sintió que se le derretía de piedad el corazón. Se apagó el fuego de su cólera y revocó su orden, perdonando al hombre aquel, con orden de que fuera puesto en libertad.

Pero había allí otro ministro, de mal corazón, pero muy astuto, que conocía todas las lenguas y que no perdía ocasión de ganar un ascenso aunque fuera causando la desgracia de otros. El tal ministro se compuso un rostro austero de deviche en oración y dijo en alta voz:

–No cuadra a los ministros que son depositarios de la confianza del rey o a hombres de posición honrosa como nosotros el pronunciar, en presencia de nuestro rey y señor una sola palabra embustera. Debes saber por lo tanto, ¡Oh señor!, el primer ministro ha interpretado mal las palabras del prisionero... Ese miserable no ha expresado ningún pensamiento piadoso sino que, por el contrario, ha empleado un lenguaje blasfematorio contra ti, maldiciendo, ¡Oh rey! y maldiciéndose a sí mismo por la impotencia de su furor!

Pero el monarca frunció las cejas al oír esas palabras: volvió ojos con expresión terrible hacia su segundo ministro que había hablado y le dijo:

La mentira proferida por el primer ministro resonó más agradablemente en mis oídos que la verdad que acaban de expresar tus labios. Porque si él dijo mentira lo hizo con un fin misericordioso y bueno mientras que tú no has dicho la verdad más que persiguiendo un fin malicioso y perverso. Más vale la mentira pronunciada con fin equitativo que la verdad que provoca el mal. No revocaré, pues, mi perdón y en cuanto a ti, has de modo que nunca más vuelva a ver tu rostro.

## **Dietario retrospectivo. Viñetas callejeras<sup>12</sup>**

### **Desamparo**

Sí; huimos de la desgracia humana como de la peste.

Era un medio día calizo. En un banco de una avenida semidesierta, una mujer: una mujer, con tres chicos de poca edad que la rodean, y uno de pecho en los brazos. Morenos todos ellos. El sol suspendido en el cenit. Está a punto y al filo, la meridiana hora. Muy escasos los transeúntes que discurren por esa apartada arteria provinciana. De lejos, entre los fustes del arbolado, apenas empenachado, viene un hombre de canosa edad. Al enfrentarse al banco con carga de carne humana se detiene, vacila, se recobra un momento como si reconociera a alguien, y le extiende la mano a la flaca mujeruca:

–¿Tú aquí? ¿Paseando con los chicos?

<sup>12</sup> "(DIETARIO RETROSPECTIVO: Viñetas callejeras"); texto datado "BUENOS AIRES 1926"; sin firmar; dactiloscrito original, cinta roja, correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso, 14 páginas, numeradas, p. 1 a 9 aprox. 227 x 202 mm; p. 10-11 227 x 196 mm, p. 12-14, 227 x 180 mm. Contenido: "Desamparo", "S. M. el Hambre", "El Hombre Interrogación", "La Muerte al sol", "La manzana de Eva", "Atardecer".

–..... Silencio.

–Sí.

Pausa.

–¿Y tu marido?

–Me echó.

Silencio e indecisión.

–Vaya, vaya; prontito pasará por su casa.

Mentiría si afirmase fueron estas las palabras, que se cruzaron entre estos dos personajes eternos de la tragicomedia universal. Y sí, solo me las sugirieron la pausada mímica del que hablaba; y el grave, casi sagrado silencio del otro, que callaba. Y luego, la apresurada, gozosa, cobarde fuga del hombre.

Desde una media larga [sic], había notado ese grupo apelotonado por un desamparo absoluto. Y leyendo claramente el mudo dolor, que emanaba de esa cariátide, me sobrecogió tanto como su intensa elocuencia, que decidí esperar el inevitable y ulterior desenlace de ese potente drama. Y, ahora, un instante hacía acababa de presenciarlo.

Sí, huimos de la desgracia humana, como de la peste. Bien dijo alguien: somos civilizaciones en la medida, que nos compenetramos de la desventura ajena. Es esta la única civilización digna de alcanzarse. Las jóvenes generaciones que se suceden, inventoras de nuevas y variadas sensibilidades, huyen también ellas, como aquel hombre de todo lo que huele a humanitarismo. Y se sumergen en todos los sensualismos verbales, en todas las frivolidades carnales.

A Andrea Chenier, con la inmensa pesadumbre de sus griegos y latinos, un espectáculo semejante, le habría arrancado gritos enormes.

## S. M. el Hambre

Adosado en bloque, casi adherido al vano de un portalón de casa señorial, se halla un hombre. Es rubio, de mediada edad, facciones agradables. Vestimenta de tela ordinaria y bien limpia, como si recién saliese de la lejía. Traza de obrero tudesco. Bajo uno de sus brazos, un pan. Va rompiéndolo a pedazos, llevándose los a la boca para devorárselos instantáneamente, con un mascar febriciente.

A puerta seguida, hay una panadería. Es medio día, y llueve por largos chaparrones. Yo, batido por la violencia del agua, he tomado refugio bajo la misma arcada, que poco nos guarda. De hurtadillas le contemplo. Se halla tan ensimismado, tan absorto, tan lejos, que me es fácil escrutarle descomedidamente. Una intensa curiosidad me devora. Siento que estoy en presencia de su Majestad el Hambre.

Come atragantándose, embutiéndose gruesos trozos, como si se los arrojara a un masín, que le ladra interiormente. Una desazón extraña me invade. Es un indefinible malestar, un vaho subconsciente que pugna en la congoja. Entanto, le miro fijamente en los ojillos de gris perlado de mirada, que se evade a quién sabe cuáles lejanías... Y hay en ella, en esa difusa suspendida mirada, una voluntad tan tensa, que parece tuviera un solo punto de mira.

Sí; es el esfuerzo contráctil de una gran resolución. Llegar, apoderarse, trabajar, robar, asesinar, aúlla el instinto de conservación; pero nunca más oír estos ladridos, ni padecer estas dentelladas. Es esto, que leo casi con espanto en ese rostro demudado, preso en las garras de una gran resolución.

Ahora, vosotros, marmóreos hombres, impecables, deliciosas momias satisfechas, podéis seguir aplicando la letra muerta del código penal.

### **El hombre interrogación**

Después de haber exudado tinta, durante cuatro horas en una tahona periodística, regreso a casa. Voy por el mismo, invariable camino, ya muy metida la noche en sus meandros de sombras. Era una amplia avenida de desgajada arboleda, interpolada de trecho en trecho, de luminosos focos con resplandores cadavéricos.

Jamás muy alegre, ni muy triste; pero siempre con sabor de hiel en la boca, camino sin mucha prisa, poseso como de una especie de vértigo... para ir al encuentro del mismo temido y deseado sobresalto de todas las noches.

Y este, se me presentaba corporizado en la más informe masa humana, que pude ver luego en mi existencia: en la misma esquina, embutido, empotrado completamente entre la pared y el cuadrado fuste del foco eléctrico, dormía de pie un hombre. Un tronco de hombre de macizas espaldas, cubierto por la costra de unos harapos. Desnudo el pecho pelirrojo, era sostenido ese andamiaje humano, por pies enormes, descomunales, inflados hidrópicamente. La incandescente lluvia de lívidos rayos, le vestían trágica y lúgubrementemente le esclarecía, haciendo fosforecer esa carne, roja, fofa y colgante. Y este, era mi enigmático estupor, mi renovado asombro noche a noche.

Numerosos los porqué, que me asaeteaban, hincando agudamente sus agujones. Buscaba, y rebuscaba en mi magín inventar cuál fue su vida; si como todos, tuvo amores, aventuras, riquezas, hijos; o si, siempre, la siniestra fatalidad se cernió sobre él. Y al fin, cómo pudo ese peñasco humano rodar de continente en continente hasta embutirse, encallar entre la pared y ese cuadrado poste.

Una calurosa noche, que por la atmósfera parecían circular fluidos magnéticos y toda mi pobre humanidad vibraba en un solo acorde, vi como jamás lo había visto, a ese miserable atorante, hermano mío, precipitado de las antípodas: hundido, encorvado en el semicírculo de una ese, que, sobre el fondo negrísimo del horizonte urbano, dibujaba en el pizarrón de sus sombras, un tosco, abrupto signo de interrogación. Era una pregunta al infinito, una muda pregunta al oscuro espíritu del infinito ¿por qué había modelado esa carne si se la condenaba a perecer tan fea y horrorosamente?

Y, es la pregunta, que de cuando en cuando, runrunnea, cascabelea entre las paredes de mi cráneo.

### **La muerte al sol**

Estoy en una de esas calles, incongruentes y absurdas, que el más acariciado decoro de ciertas ciudades de provincia, empinadas en la aspiración de motejar a las grandes metrópolis. Dentro del asfixiante cajón de sus paredes y entre sus angostas veredas, se despeña una torrentada de vehículos de toda suerte: autos, bicicletas, coches de punto, carros y carritos; y el espaciado turbión de la gente, renegrido a veces, multicolor otras. Son las tres de la tarde: hora precisa, en la que la sinfonizada baraúnda de los rumores urbanos, logra el paroxismo del chillido. El sol, lanza sus rayos enfurecidos, insufándole a la calle una atmósfera de incendio.

En un segundo rapidísimo, repentinamente esa tolvana de personas, se agitan, se arremolinan, en un ondulatorio vaivén, para detenerse en seco; instantes después:

—¿Qué sucede?

—¿Qué hay?

Y de la hidra pataleante de los cien o cien mil pies, parten gritos de ansiedad y de alarma. Es un reguero de preguntas y respuestas, que recorre electrizando esa dispersa agrupación humana. Es el instante psicológico de las grandes catástrofes, de las grandes revueltas, de crímenes y de locuras colectivas.

Por allí y allá, surgen voces:

—¿El tranvía pisó a un viejo?

Otra:

—No, una criatura.

Otra:

—Si es un perro.

El tranvía se halla detenido a media cuadra, en toda la imponente tozuda de su masa esfígea parece un moderno Moloch. Está rodeado por un oscuro y apretado marco de curiosos, recuerdan los antiquísimos adoradores de ese dios ancestral.

Casi llevado en vilo, por la furia desatada de los que se destornillan, se desencuadernan, en el ansia de ver y palpar, me hallo entre las primeras filas, con mi gran quebranto. Inquiero. Alguien me contesta. Lo hace con muchísima calma:

—Sí, era un muchacho, jovencito; venía por medio de la calle; y zas, un falso movimiento, y cayó bajo las ruedas de la plataforma delantera.

—¿Y ahora?

—¿No lo ve allí, entre la segunda y la primera rueda?

Algo veo, entre las cabezas y por encima de los hombros de esta viviente barrera; algo percibo, entre los discos de acero: unos revueltos pingajos de ropa, resollando afanosamente, palpitando apresuradamente como un gran pájaro herido: poco a poco, voy descubriendo, retazos de carnes exangües, manchas de sangre y barro. Quiero retroceder, trato de huir, y solo puedo torcer la cabeza para salvarme de esa visión de espanto. Estoy apretujado, e impedido de la menor gesticulación.

Y se me condena a asistir, impasible e impotente a este penoso salvataje. Desde hace diez minutos, que se está deliberando, lo que se debe ejecutar. Puedo ver, cómo se enarbola una gran tranca, que ha de servir de leva; siento cómo la calzan bajo la plataforma delantera y mientras el conductor intenta imprimir la máxima velocidad al coche, los que se cuelgan de ese grueso tirante, dan voces acompasadamente a fin de que el esfuerzo resulte simultáneo, —con la misma voz cansina y el mismo perezoso ritmo de cualquier ejercicio.

Se eleva un coro de voces:

—Jo, je, ji, a la una, a las dos y a las tres...

Y suena el mosconeo de los motores en marcha, las ruedas patinan; y el coche, al resbalar, retrocediendo sobre esa tranca, cae con todo su peso sobre una piltrafa que cruje. Moloch al fin ha pasado. Un poco más allá, se detiene.

Descubierto se halla, aquel que unos momentos antes podía, pedalear libremente y volar lejos; ahora hacia él, se atorbellina la curiosidad malsana de sus hermanos, anhelantes de asomarse a la muerte a expensa suya.

Huyo. Pienso que todas las civilizaciones adoraron supina y estúpidamente sus Moloch. Pero la nuestra, lo lleva invisible en el centro de su alma; y todavía más terribles que todos sus antepasados: es el fetichismo reconcentrado, extralimitado hacia la propiedad ajena o propia, hacia los bienes materiales, suyos o de los demás, y coincidiendo todos en el desprecio frío, hosco, brutal contra la dignidad, belleza de la vida humana.

### La manzana de Eva

Amanece. Me he quedado casi toda la noche por esas calles, que la gente honesta, no nombra, sino a media voz y con un leve rubor en la faz. La ciudad emerge de las sombras, precisando volúmenes y planos, azulencia y desencajada. Camino. Entro en una casa. Salgo. En el horizonte, tras de agitados nubarrones de un cobalto violáceo, se barrunta el tierno pespuntear de la luz primera. Un birloche de lechero pasa. Luego un transeúnte pasa junto a mí. Otro y otro.

Un rumor lejano, como de mar que despierta y que, por momentos se avecina, va impregnando, inundando el ambiente por sucesivas oleadas. Desemboco en una calle y ante mis ojos, se diseña una escena de marcado sabor bíblico. Una mujer de escorzo, la mano a la altura del hombro, ofrece tentadora una manzana a dos vigilantes. Estos deniegan, y la dicen:

–Gracias, gracias. Pero lléguese ligerito a su casa, no vaya ser que la vea el oficial de ronda.

Comprendo. Es una honrada meretriz, que ha concluido su noche. La sigo, puesto que mi camino, es el suyo. En tanto, la observo, disimuladamente. Es obesa, quizás vieja. Se detiene un instante, para buscar la llave, y la manzana rueda por el suelo. Presuroso, me inclino y se la alcanzo a su dueña. Al mismo tiempo, recojo una tarjetita que ella, tal vez dejó caer intencionalmente.

Leo: *La farruquita Flora.* – del Edén XX. –Saco mi tarjeta. Dice: [Fau]sto Aguilar. –del Diario XX. –He ahí una analogía, que le hará poca gracia a mis directores, me digo.

La ciudad ha despertado ya. La luz del sol unge las cimas de los edificios. La gente pasa presurosa. Se respira una atmósfera de honradez y de limpieza. La manzana de Eva quedó sepultada en la noche. Satisfizo en su pulpa, todos los apetitos de la bestia que acudieron a ella, a fin de que a la luz del día surgiesen incontaminadas las caras que deben ser patenas de honradez. Ahora descansa. Yo, también en el diario, donde escribo con mi pluma, he mentido, calumniado y denigrado. Es necesario que muchos hombres respetables, se eviten la mancha material de una mentira, de una calumnia.

Los tranvías pasan tantaneando. La ciudad, bañada por los oros del sol, se levanta, frente al día que comienza, prístina y clara.

### Atardecer

Me siento en un banco, de la sólita plaza cuadrilátera, obligado adorno que ha de poseer toda ciudad de provincia. Es ramplona y asimismo amable en su jardinería, en sus cuatro dobles hileras de plátanos que la orlan, en sus dispersas palmeras, y en el consabido obelisco,

irguiéndose en el centro, rodeado por la cuádruple hila de gruesas cadenas. Parece puesta allí, instintivamente como el simulacro de un oasis para mitigar la hosquedad de la inevitable trilogía de los tres edificios principales de la comuna: Policía, Iglesia y Municipalidad. Lo imagino así. Y también para uso personal, de quienes como yo buscan, refrigerio y alegría en esos seres divinos, que son los niños.

Buen rato hace que el sol se hundió en el horizonte. La atmósfera diluye su luz dorada en las tonalidades violetas que la invaden, ensombreciéndola. Ráfagas de brisa agitan el follaje de los árboles de copa sonora por los cantos y la algarabía de los pájaros. Repatingado, la cabeza echada atrás, me sumerjo en una contemplación beatífica. Me deleito viendo las enlutadas golondrinas persiguiéndose, como si jugaran a enamorarse, o al escondite entre los ramajes. Hay una de ellas, que destacándose del grupo, dispara como una flecha en vuelo tendido, ¡y veo que al dar una vuelta, se embate, tropieza contra los hilos del telégrafo, desplomándose en el acto! Estremecido por el hecho inopinado, bajo la vista, entre sorprendido y triste. Busco recreo para mis ojos. Varias chiquilinas juegan a la carrera; otras a la comba, mientras sus niñeras juegan también ellas con galanes ocasionales. El descenso de las sombras, se acentúa por momentos. Tañe una campana. Recién advierto, que en el mismo banco, al lado mío, se han sentado, no sé cuándo, un señor obeso y de aspecto de solemne suficiencia, y un niño de tez clorótica, de ojos grandes, alucinados, que contemplan con la avidez de la envidia, el corretear de la chiquillería. Un guardián pasa. Con el palo enarbola-do, amenaza a un mocosuelo, que se ha metido en la gramilla. El chico de mi banco, se remueve en movimiento de inquietud. Luego:

—¿Si lo agarran a ese lo meten preso?

—¡Vaya con la pregunta! Si hijo, sí hijo, lo llevan al calabozo.

El niño dobla la cabeza, y se queda un instante en actitud pensativa. Se abstrae. Una bandada de chiquilines, cruza ante nuestros ojos, como una exhalación multicolor, gritando y persiguiéndose. Un poco más allá, una mamá reta a su nene, zamarreándolo. Dos muchachuelos chillan, queriéndose arrebatar un arco.

Mi vecinito vuelve a hablar. Pregunta:

—¿Qué es eso papá?

Y señala el obelisco.

—¿Una estatua de la Libertad?

—¿Y hace mucho que murió?

—Calláte, calláte; no digas tonterías. Estáte quieto de una vez.

Se me exprime el corazón con el mismo sentimiento experimentado, cuando se estrella-ra contra el suelo la pobre golondrina.

Miro con todo fervor al desventurado niño, y con ira y desprecio al señor ventru-do y solemne. El guardián en tanto, ha logrado atrapar al mocosuelo infractor a las ordenanzas municipales. Lo trae por un brazo y con un ademán de triunfo. La ciudad se va empavesando con el nebuloso resplandor de sus luces, arrebujada e inmenso halo lunar. Me alejo, golpeando con fuerza el suelo, como si pretendiera pisotear a un enemigo invisible.

## Historias de reivindicación y amor (Selección)\*

### El can amarillo<sup>13</sup>

Son las cuatro de una tarde semiprimaveral. Los rayos, oblicuos de un sol melenudo y decadente, levantan una polvareda de oro, apenas empurpurada. Es la hora cuando comienza la feria de las vanidades menudas en el escaparate principal de esa villa de provincia. Desfilan, van y vienen hombres y mujeres elegantes, automóviles y carruajes de valiosos troncos. Es una muchedumbre de enriquecidos que se estacan, se arreglan una fisonomía como un cuadro, se aderezan el rostro como una pintura. Están exhibiéndose, pavoneándose en el mercado de compra y venta de las pasiones humanas. Su arte es el sexo y la *toilette*. Los guardianes del orden, solemnes en cada esquina, se hallan poseídos de su alta misión de salvaguardadores de toda la riqueza desbordante, gorda moralmente, fachada que deslumbrante recubre la podre de la ciudad.

Casi rozándome pasa un perro amarillo. Mis ojos pegan un sobresalto de asombro. Lo contemplo y mi alma palmoatea de alegría: un can amarillo que con el primitivo color barcino, se viste de tonalidades tornasoladas, [faltante de papel] de colores, andando en cuatro pies. Mi regocijo, mi placer visual ilimitado. Va y viene, como si hubiese perdido a su dueño. Reacciona mi goce; pienso en el humorista endiablado, en el hombre audaz que mandó a su perro con semejante traje. Presiento que a muchos les parecerá estrafalario, absurdo, aborrecible, tan poco acostumbrados a encontrarse con canes revestidos de tantos y tantos matices. Yo le miro como un original, un nuevo y encantador juguete, y me río interiormente con el humor de ese terrible humorista, inventor de ese perro. Hasta este instante nadie lo había notado. El can sigue con sus idas y sus vueltas. Un vejete, trajeado como un pisaverde, da una espantada ante él. Este inopinado susto, atrae la atención general. Todas las miradas se concentran sobre ese can tornasol. En sus múltiples fisonomías hay curiosidad, extrañeza, ira, disgusto y una desazón peculiar del choque con lo nuevo, lo inusitado. Comprendo que poner en circulación un producto canino de ese jaez, disfrazado con una vestimenta nunca vista, deslumbradora, significaba lanzar un reto a la enorme barra de los cuerdos, de los seriamente asnales, de los palpalobien, toda esa pobre humanidad adherida al moho de la rutina como el caracol a su cascarón: los siniestros enemigos de la divina locura de los valientes y los audaces. Trans-

\* Los tres cuentos que incluimos bajo este apartado fueron seleccionados por Atalaya junto a otros cinco ya incluidos en su *Dietario retrospectivo. Viñetas callejeras* para integrar un libro que titularía *Historias de reivindicación y amor*, integrado por "Viñetas de la calle. La manzana de Eva", "Atardecer", "El can amarillo", "El hombre interrogación", "La muerte al sol", "La sombrilla verde", "Crimen" y "Desamparo". Atalaya menciona esta selección de cuentos en su correspondencia con Luis Falcini (Museo Nacional de Bellas Artes. Correspondencia Atalaya-Falcini, carta n. 40, "5 de noviembre de 1926"): "He seleccionado rigurosamente mi producción, y de una veintena de cuentos, elegí ocho, que todos se defienden bastante bien. Le llevé el libro a Giamba, para que viese el tono general, y él dijo que era muy lindo, muy lindo, elogio que a Giamba se le escapa pocas veces. Creo que logré hacer de este volumen, algo orgánico y vivo, que sin ser monótono, responde a un solo substrato filosófico. ¡Qué pretensiones! Le he titulado *Historias de reivindicación y amor*. Más de la mitad es inédito. Yunque dice que se lo presentará a Zamora. Giamba lo ilustra con grabados en madera. Ahora que se publique o no, es lo que importa menos; lo que quise, fue sacármelo de encima, y empezar otra cosa."

<sup>13</sup> "El can amarillo"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito copia carbónica; numerado en lápiz graso celeste "3"; papel obra liso, 2 páginas, 320 x 185 mm.



gredía para ellos, esa barrera que separa un mundo chato en su banal prosaísmo y practicismo, y otro paradójal, desinteresado, fantástico e irónico.

Ni por azar doy con el rostro sereno, calmo, que sepa comprender, sonreír, regocijarse conmigo. Todos los que veo se hallan bajamente excitados, con un enojo cómico, que intenta esconderse o es manifestado por miradas de reojo, y pequeños escandalizados ademanes contra el can fantástico. ¿Ese chusco y vesánico señor metamorfoseando a un perro, que ya no se parecía a un perro, no contrariaba, acaso, los designios del Supremo Creador, no tergiversaba las leyes humanas, que ordenan que un perro debe ser un perro, sin adulteración alguna?

Sí; se había herido mortalmente el sentido común, el sentido práctico, a ras de tierra, de esa gente elegante barnizada por un intelectualismo a precio de costo, que adora el arte culinario, del sexo y de la *toilette*. Ese fanal de colores andando en cuatro pies, era una afrenta contra su inverterado, su momificado academismo estético. Quien había hecho esto ofendiendo personalmente la razón de la comunidad merecía ser linchado, masacrado. El perro continuaba yendo de un lado a otro, husmeando a todos los que encontraba a su paso. Un tropel de muchachuelos lo seguían; visiblemente intrigados y divertidos. El ritmo empingorotado de esa tarde social había sido quebrantado. El escándalo, ya era manifiesto. Se imponía terminar, de una vez con el culpable. Intérprete de ese malestar colectivo, un guardián del orden, se destacó de una esquina, solemne y majestuoso, avanzando a grandes pasos hacia la pandilla que rodeaba el can tornasol. Al percibirlo, rojo de indignación, se abalanzó sobre él para aprehenderlo:

–Te voy a dar yo, can amarillo, interrumpiendo el tráfico. ¡Cuándo se ha visto un perro amarillo! ¡No faltaba más! Vamos prontito, marche preso.

El poderoso brazo crítico, el censor artístico, el aduanero que no afora otro artículo que el que encaja adecuadamente en su corta miopía, aherrojaba a ese fanal de color andando en cuatro pies, ya que no podía hacer lo mismo con su inventor.

### **La sombrilla verde<sup>14</sup>**

Vagué durante mucho tiempo por esa ciudad de provincia, que conozco como a mis propias faltriqueras. Me impulsaba un anhelo furioso de penetrar más y más en sus íntimas reconditeces. Sí, he vagado toda la noche de una parte a otra, de un barrio a otro, como una cosa inerte, como un guijarro que va rodando al azar, movido por un violento, caprichoso deseo. Desde las doce hasta las diez de las horas luminosas, candentes fui andando, andando... A esa ciudadela de los tres asteriscos la he poseído en toda su interminable fealdad y toda su malvelada podredumbre. Y también la he bendecido en las escasas bellezas con que se exorna de vez en cuando y aquí y allá, casi como por equivocación.

Contemplé las puertas nocturnales florecidas de amor, con sus pegajosos racimos de enamorados enamorándose, y pude ver luego a la mañana a los viejos, desportillados zaguanes, otrora resecos, cargarse de claros chiquillos y de graves madres. Sí, he visto circular la

<sup>14</sup> "La sombrilla verde"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito copia carbónico; numerado en lápiz graso celeste "7"; papel obra liso, 2 páginas, 322 x 185 mm.

savia que desaparecía y se renovaba, en un flujo y reflujo de gran marea, activando, fecundando esa vasta agrupación humana.

Ahora estoy detenido en el cordón de la vereda, en una vacilación interior de péndulo. Una combustión ígnea me trabaja. Soy la figura exacta de la indecisión, veinte deseos y veinte sitios distintos me solicitan a la vez, me fascinan. El sol se vierte en una electrizante claridad. Pone un glauco claror de colores en todas las cosas. Las hace transparentes, translúcidas. Todas las sombras se entintan de aéreos matices verdiazules, verdiamarillos, morados, violáceos. Por la calle se desliza, desenvolviéndose la boa de paso mecánico del tráfigo mañanero. Se diferencia totalmente del de la madrugada, que la inundó hasta las ocho. También el de las diez será barrido por el violento e imperioso trajín de las doce, la hora del pienso. La ciudad muda la fisonomía viviente de sus calles, en una mutación absoluta ocho o diez veces por día. La calidad de los rostros y de la vestimenta que, en estos instantes la recorren son de una fresca lozanía satisfecha. Es el ocio bien rentado que despacioso deambula, haciendo compras en las tiendas de lujo.

Mi mirada de repente se prende de una sombrilla verde esmeralda. Los rayos solares la embeben y hacen vibrar ese cáliz invertido de seda en una infinita volatilización de burbujas tornasoleadas. Es lo que ansiaba vehementemente mi combustión ígnea para aplacarse, serenarse. Es un espectáculo que, avivando de modo extremo mis sentidos, me produce sensaciones sedantes, de inefable bienestar. Es como si el pájaro azul de la ilusión latiera pausadamente en mi pecho. Prendido a esa sombrilla, como de hilos invisibles, la sigo fascinado a todas las partes donde ella se dirige. ¡Lástima que no está sola! La lleva una gentil personita de brazos desnudos y de cuerpo grácil. De cuando en cuando se vuelve a mirarme. La sempiterna coquetería de la hembra que siente las halagadoras cosquillas de mi persecución cinegética. Experimento fastidio y molestia. Ella ignora supinamente mis sentimientos. Somos ambos las imágenes dispares, quienes siempre han de desencontrarse en los caminos de la vida: van cada uno en seguimiento de sus diferentes quimeras de machos y hembras. Sus abrazos podrán ser provechosos bostezos para el mayor crecimiento de la especie.

Mi sombrilla esmeralda se la acaba de tragar una puerta en sombras. Es como si un dragón se hubiese trasegado mi pasajera quimera. Me consuelo, pensando que he sabido comprender a Balzac, cuando pretendía creer que la persecución en pos de una mujer, detenida a tiempo, era una intensa virtud fecundante.

### **Crimen**<sup>15</sup>

En el encajonamiento de ese hondo callejón en tinieblas, las luces suburbanas, miserables reverberos de gas, atisbaban como pupilas sanguinolentas, clavadas de trecho en trecho un denso murallón de sombras. Era sábado y se ultimaban las fiestas de carnaval. Yo y mi amigo el poeta, nos habíamos propuesto peregrinar por lo peor y lo más abyecto de esa ciudad provinciana, repatingada en el tedio de su vivir pachorriento. La odiábamos con toda la insolencia de nuestra pujanza juvenil. Se explica: éramos jóvenes y de una infantil adustez. Huía-

<sup>15</sup> "Crimen"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito copia carbónico; correcciones de At. en tinta, numerado en lápiz graso celeste "7? 1?"; papel obra liso, 6 páginas, 350 x 205 mm.

mos en una fuga mental, de las que se nos antojaban nuestras tediosas existencias. Como quien se embarca para cruzar mares desconocidos, habíamos ido allí, con un tembloroso presentimiento en nuestras carnes adolescentes. Emprendíamos nuestra primera aventura. Caminábamos, casi con apresuramiento febril; y, en nosotros, palpitaba el miedo y la alegría, padecida por quien se halla a punto de penetrar en un jardín de monstruosas y envenenadas flores y cuyo perfume le es vedado respirar... Oíamos ya gritos, risas y el estallido de cohetes. Es que abrigábamos, además de otro secreto y fermentador deseo, la romancesca idea de que ese ambiente de fango habría de brindarnos muchos temas y muchos aspectos raros e interesantes: a él para sus poemas; y a mí para mis telas. Nuestro interminable candor juvenil, nos lo hacía creer. El vicio sin afeites, sin alcobas rosadas, nos seducía con fascinaciones de sirena. Una Loreley de baja estofa cantaba en nosotros su canción de misterio. Los tangos de doloridas contorsiones, tartamudeados por los autopianos, era el alma y la voz de ese arrabal, –subasta chocarreramente alegre de placeres baratos... Y en esa voz, creíamos escuchar quejas, llantos, dolor. Ahí, estaba la escondida cantera de las verdades terriblemente humanas. Nuestro lirismo alucinado, y la ingente pedantería de considerarnos los probables redentores de una hipotética dama de las camelias, nos inducía a conmovernos con esa voz somnolienta y canallesca.

Llegamos a una de las numerosas cancelas herradas, que allí existen. Mi compañero embarazado y tembloroso, inquirió:

–¿Aquí primero, entraremos?

–Para probar y curiosear ¡cómo no!

Y nuestros rostros se pegaron a los barrotes de esa puerta de rejas, en espera, que tras el examen, nos dieran acceso.

\* \* \*

–¡Ella!– exclamó mi amigo, con voz de asombro... Y sus ojos, ávidamente, examinaban a una tierna jovencita pintarrajeada, quien, en la sala de ese establecimiento de subalterna galantería, vestida de colombina, reíase a carcajadas, hostigada por los ademanes y visajes ridículos de un mocetón, que con una monumental careta de asno, la perseguía.

–¿Quién?– pregunté.

–Ven, salgamos, por favor.

–¿Pero qué pasa?

–Vamos... Fuera te explicaré...

\* \* \*

Y del bracete, paseando bajo los desgajados eucaliptus del *boulevard* provinciano, mientras hasta nosotros llegaban los ruidos atenuados de la ciudad en fiesta, mi amigo, el incipiente poeta, con quebrado acento que pugnaba ocultar la emoción, me refirió la vulgar y sempiterna historia:

–Me maravilló profundamente, produciéndome una sensación de indecible estupor al encontrarla en ese lugar. Te confieso que nunca creí que ciertos hechos tuvieran una culminación tan lógica, tan perfecta, como si hubiese sido trazada a compás, por un invisible arquitecto. Hizo una pausa, y afectando una displicencia, que yo sabía falsa, prosiguió:

–Figúrate: la que se encontraba allí, la que acabamos de ver, es la chica aquella de quien alguna vez te hablé; y que se hallaba conchabada con el doctor X, en cuyo estudio trabajé un tiempo de amanuense...

–¡Ah sí! ¿Pero qué pasó?

–No sé si tú sabes que el señor ese era defensor de menores. A esa muchacha la sacó del orfanato, con la excusa a que se recurre siempre: de educarla, y un día, adoptarla como hija, o tratarla como a tal. Pudieron ser sus textuales palabras. Si la hubieras visto, hace unos cuatro o cinco años, seguramente te hubieras prendado de ella. Vivaracha, juguetona, un poco respondona, como todas las chicuelas, su rostro francote, respiraba candor, una verdadera inocencia, exenta de malicias. Gustaba de sonreír y jugar con todo el mundo. Esto aconteció en los primeros tiempos; muy pronto, es decir a los ocho o a los nueve meses, de sirvientita para todos los quehaceres y mandados, pasó a ser la querida del señor. Pude darme cuenta de esto, porque se produjo un cambio repentino en sus modales. Se había tornado más grave, y menos dada, como lo había sido antes. En fin empezaba a ser mujer. Había en su semblante no sé qué recelo con los demás. Yo la veía de raro en raro. Por si no eran suficientes los indicios para convertir mis sospechas en certeza, se produjo la prueba evidente cuando se la alivió de las tareas más pesadas, al mismo tiempo, que eran más frecuentes los retos que le encajaba la patrona. A la fuerza debía enterarme de todos los pormenores domésticos, puesto que el estudio se hallaba contiguo a la casa particular. Se suscitó de este modo una lucha encarnizada y sorda entre los cónyuges. Quizás motivada por simples presunciones, avivadas por los celos femeninos y agravadas por las imprudencias cometidas por el enamorado patrón, y en un alarde de dueño de casa en sostenerla. La rabiosa exasperación de esas dos voluntades llegó a un punto intolerable. Era una atmósfera de quintaesenciada inquina y malignidad, la que reinaba asfixiante en esa casa. Después de todo, la voluntad femenina triunfaría. Una mujer mordida por los ácidos de los celos, se transforma en una alimaña feroz que habría de enjaularse provisoriamente o, bajo un estado previsor y clarividente aislarla en un lazareto temporalmente. Por desventura, los códigos judiciales en su infinita sapiencia no han previsto estos estados de alma; y la señora esa, se valió de un ardid, que por la vileza de ese gesto, no le adjudicará, por cierto, un lote en el cielo. Un día promovió un gran escándalo. Vociferaba, se mesaba los cabellos. Estaba espectacularmente desesperada. Gritaba que de la alhajera le faltaban unos zarcillos y un *pendantif*, precisamente un regalo de su Enrique, o sea su esposo. Se buscó, y ella ordenó buscar por toda la casa, sin resultado, y, naturalmente, después se hizo la denuncia a la policía. Se nos sometió a un severo registro personal. Estaba aturdido y alelado. Te imaginarás el rato de asco, de rabia y disgusto que tuve que aguantar. Nadie sabía nada de las alhajas. Todos ignoraban su existencia. Hasta que en buena hora se nos dejó en paz, a mí primero que a otros, por trabajar solamente en el bufete. Luego, se resolvió telegrafiar al doctor, quien por aquellos días se hallaba en la estancia, quién sabe si gestionando el traslado de la sirvienta, preguntándole si sabía algo, respecto a la desaparición de las joyas. Al contestar negativamente, se desesperaba del éxito de la pesquisa. Fue entonces cuando la señora insinuó algunas palabras y diceres a los policías, inmiscuyendo el nombre de la pobre huérfana. Se registró más minuciosamente su altillo, y, por fin cosidas en el colchón aparecieron las alhajas robadas. En esos instantes ocurrió un fenómeno curioso entre nosotros, así como una oscura presunción;

y ahora nos preguntábamos ¿quién pudo ponerlas allí?. Y todos en el silencio de nuestros corazones, lo adivinábamos. Esto se lo leí en el rostro de casi todos. Y callamos abominablemente. La infeliz criaturita gritó, proclamó a voz en cuello su inocencia, lloró a mares, con un llanto capaz de mover de su sitio a una roca, quiso enloquecer, pero todo fue en vano. En el momento de aprehenderla hubo que librar una lucha titánica para arrancarla de la casa. Se agarraba de los muebles, a las puertas. Era una escena lastimeramente terrible, que nunca supe cómo pude soportar. Te juro que había paralizado de horror. Pero no estando el patrón, no podía haber mayores obstáculos para que la llevaran a la comisaría, de allí a la cárcel y etc. ¡Fue condenada por ladrona! ¡Y todos, o por lo menos los que más la conocieron, en lo íntimo de nuestras conciencias, sabíamos que la pobrecita no era culpable de lo que se le acusaba! Después... Otra pausa.

–Sí; y después...

Pasó un tiempo... años. El doctor, creo, interpuso sus influencias para salvarla. Me fui olvidando del asunto, es decir, olvidándolo no, apenas alejándome de él; mientras conservaba su viviente imagen en mis adentros. ¡No me olvidaré en toda mi vida de ese lance en el que, ahora lo siento muy bien, tuve casi una participación de cómplice! Cuando esta noche, en esa casa, se apareció de repente como la figura de un trasmundo, entonces comprendí, cuán grande era la culpa que a mí también me cabía en ese crimen. Sí, crimen, crimen espantoso.

Y mi amigo, el poeta incipiente, en el colmo de su sobreexcitación nerviosa, olvidándose de su pose habitual de escéptico e ironista, estalló en un llanto sofocado y salvaje, que él iracundo se esforzaba en contener. Ante un desenlace tan inopinado, tan brusco y grotescamente lamentable, me sentí sencillamente estupefacto, anonadado. Nunca le sospeché semejante aptitud sentimental. A punto estuve de abandonarlo, de echarme a correr, tanto daño me hacía ese llanto en el amigo que más quería. Apercibiéndome instintivamente del ridículo de esa situación, me di vuelta a cerciorarme si había alguien cerca nuestro. El parque suburbano, al cual llegáramos, se hallaba desierto. Eran altas horas de la noche. Nos sentamos en un banco, con el que tropezáramos bajo un sauce. Mi amigo de espalda como hablando consigo mismo, dejaba rodar las palabras una a una:

–Sí un crimen, un crimen cometido a mansalva. Y yo tan criminal como sus autores materiales... Todo por cobarde, maldita pasividad. No, no me redimiré nunca. ¿Vistes cómo se reía y con qué gana?... La desdichada es capaz de sentirse dichosa con el destino de prostituta que le depararon un “padre de la patria”, y una dama, presidenta de una sociedad pro-canillita y pro-infancia desvalida. Después de todo, ¿no es mejor que ella sea así, inconsciente del mal que le han hecho?

Hubo otro espacio de silencio. Observando, por ciertos síntomas, que iba amainando la tempestad que sacudió de manera tan violenta esa frágil planta humana, a quien creía fuerte e impávida, para calmarle y decirle algo de las sólitus estupideces de rigor en ese trance, le repliqué:

–¡Ahí tienes temas para tus versos!

–¿Versos?, rugió. ¡Mierda! Ante estas cosas, tan horriblemente vivientes, ¿para qué sirven todas las avalanchas de palabras del mundo?. Ya ves, lloro, lloro, como una vil mujerzuela, y estas últimas palabras las fue pronunciando como si las dilacerara entre los dientes, movido por un incontenible furor contra sí mismo.

Estaba realmente acongojado. Esa desesperación febriciente, mi amigo me la comunicaba poco a poco. Después de un gran esfuerzo para adueñarme de su situación sentimental, recordé algo mascullado en mis lecturas recientes, y me atreví a murmurar:

—A pesar de todo, somos grandes y buenos en la medida que nos apropiamos del dolor ajeno...

—¡Quieres callarte por favor! ¡Valiente macana la tuya! ¿y para qué sirve esto también, dime para qué sirve? ¿Para llorar y hacer llorar?, ¿no es cierto?. No somos más que unos llorones y unos imbéciles. Sí, más que malvados somos unos imbéciles; hacemos el mal por brutos, por congénita inverterada estupidez.

Callé definitivamente. Pensaba con cuánto hervor juvenil nos preparamos para ir al encuentro de esas "verdades terriblemente humanas", como las definiera mi poeta. Y ahora con su mordisco emponzoñado en las carnes, nos debatíamos, en el dolor, en el furor y en la impotencia. Hallándonos en el umbral de la vida, lo transpusimos instantáneamente para abocarnos con la amargura sin fin de la edad adulta. Era nuestra primera comunión de hombres rehusándonos a recibir de buen grado la hostia sangrante de la vida. Debía ser verdaderamente muy tarde. Lejos, en el horizonte, amortajada por los cendales de las nubes blancas, la luna flotaba en la inmensidad como un cadáver.



En la base de toda la producción de Atalaya se encuentra una actividad reflexiva que es la que da sustento a su obra sea aquella que corresponde a su actividad como crítico de arte, escritor o periodista. Aquí reunimos un conjunto de textos en los que él dedica su tiempo a pensar sobre distintos aspectos de su propia realidad. La gran mayoría de estos escritos permaneció inédito; ellos permiten conocer cuáles eran sus preocupaciones, cómo veía a los artistas insertos en la sociedad de su tiempo, cuál era su posición como hombre político o cómo en la base de cada uno de sus textos programáticos existía una preocupación por asumir un compromiso individual y colectivo.



## ► Sobre arte y artistas

### **Artículo sobre arte que se titulará: El placer narcisiano<sup>1</sup>**

Lo que un profano puede reprocharle a un artista:

A todo artista debe dejarse la mayor libertad posible para expresar sus cosas, y cualquiera sea el modo que las exprese nadie puede ni debe reprocharle. ¡Demasiado con que nos dé la esencia y nos descubra el interior de las cosas! Pero algunos por no decir todos quisieran que además de decirlas las dijeran con el modo que ellos hubiesen empleado. De allí las tantas críticas... de allí los descontentadizos, y no se comprende que cuanto más libertad se le deje al artista, más vigorosamente y más bellamente nos dirán las cosas, sin contar que con ello mucho será lo que gane la verdad.

El placer narcisiano que todos tenemos como muñecos que somos de deleznable arcilla, también el artista lo tiene y preciso es que seamos indulgentes e inteligentes y se lo dejemos porque de ello todos saldremos beneficiados. El renunciar no es más que mutilarse y lo mutilado en vez de sernos provechoso, a todos por igual nos perjudica. Si los artistas no ponen [ilegible] perfectamente, porque eso es lo que le deben a la mayoría, mas si ponen médula, sabia vida, lo demás debe dejárselo que corra por su cuenta y vaya en equilibrio de lo que se [ilegible].

### **Apuntes para un artículo sobre arte, que, de hacerlo, conveniente fuera en forma dialogada<sup>2</sup>**

I

Ensayos intuitivos

–Un arte realista, pero no detallista–

El realismo si tiende a su muerte –aunque puede decirse que nunca tuvo un vigor tan pleno– fue porque creyó atrapar la realidad llevando a cabo el calco minucioso de todos los detalles, sin tener en cuenta que, mientras perdía el tiempo en cosas baladíes, la esencia de esa realidad, con solapada perfidia se escabullía.

De ahí que ahora se busque de suprimir esos engorrosos detalles, que por otra parte, no contribuían, sino superficialmente a darnos la impresión vívida de la verdad. Y, como es muy natural, a ese arte de un realismo escueto y [plano?], mandado de todo lo superfluo, con lo apenas imprescindible, se le ha dado un nombre, que bien puede ser modernismo u otra cosa. Esto no ha de extrañar, porque en todas las épocas se ha hecho lo mismo, y si ahora este realismo en su expresión más amplia y lata llámase modernismo es lo justo, dado el prurito de propiedad que hasta ahora hemos demostrado los hombres. ¿Acaso no fue América descubierta por Colón?, sin embargo Américo por describirla fue el que le dio el nombre. El

<sup>1</sup> "Artículo sobre arte que se titulará: El placer Narcisiano"; autógrafo en tinta negra, sin firmar, sin datar [191?]; papel blanco, envejecido, impreso "F.C.C.A"; 4 páginas numeradas, 140 x 210 mm.

<sup>2</sup> "Apuntes para un artículo sobre arte, que, de hacerlo, conveniente fuera en forma dialogada"; texto sin datar [191?]; autógrafo en tinta negra, papel blanco, liso, envejecido, impreso "F.C.C.A"; 8 páginas, 210 x 140 mm.

primero es el que se lleva los trabajos y los sinsabores, los segundos, con poco o ningún afán, el triunfo y los laureles y los placémenes. Y es que el mundo no se inclina sino ante la omnipotencia de H. S. el Éxito. El éxito lo es todo. Es ruido, es esplendor, es magnificencia.

Inserto

Lo de ahincarse en el detalle en cuestiones de arte, demuestra una regresión a lo primitivo. El arte en su infancia, ya tenía eso, copiaba servilmente la meticulosidad del detalle. Imitaba burdamente. ¿Será aventurado decir, que en su cansancio supremo quiso hacer, con los artistas Zolenos, una brusca regresión a la infancia? ¿Podráse acaso negar todo el bien que le debemos a ese gran ingenio que fue Emilio Zola? Negarlo será cosa de ciegos, sería negar que por ello una rama latina, está en plena floración primaveral. Jamás nunca será bastante ponderada la beneficiosa intromisión de ese gran sincero, de ese primitivo que por los senderos azulencos de las venas del arte arrojó poderosos chorros de plebeya sangre cálida y espesa...

Y jamás nunca en otra época se hizo arte tan bello y expresivo como en la nuestra, porque el arte es economía y nosotros somos la suprema economía en arte.

(Inserto)

Cierta vez, un amigo mío, con quien sabía pasar la mayor parte de las veladas discutiendo sobre asuntos artísticos, me dijo:

—A propósito quiero que conozcas una puerta tallada por el escultor que fue mi maestro para que comprendas que todas las alabanzas que de él te hiciera no fueron infundadas. Y para ello mañana te espero en la siete, así iremos juntos. Queda en la calle X.

Fuimos. Delante la sedicente obra de arte comenzamos el examen prolijo y silencioso. Era una labor bastante vulgar y corriente. El estilo pesado y sin concretaciones. De un Renacimiento cargado... Buen rato miré sin decidirme a soltar ninguna opinión cuando mi amigo, que más observaba los progresos que la admiración hiciera en mi rostro que la puerta entallada, soltó una exclamación. Eso seguramente para provocarla y decidirla más francamente.

—Pero mira si ese golpe de esgurbia que forma la hoja no es verdaderamente portentoso, mira esa media vuelta de herramienta, ese volcadura de formón.

Yo comprendí y, naturalmente, me callé. Mi amigo era del oficio y lo que admiraba era unos cuantos toques técnicos, mientras yo escudriñaba la línea general, lo que en literatura llamaríamos el fondo de un artículo.

Como veis ni yo ni él puestos a discutir jamás nos hubiéramos entendido

(Inserto)

Guy de Maupassant ya hace lo antedicho, pero hay que confesar que tales desbastamientos para que sean aprovechados en su debida forma es necesario una generación propicia y es como si una temporada de sol se inaugura repentinamente, quien más propiciamente podría aprovecharla sino una exuberante primavera, o...

**“Aquel que pudo, más bien que aquel que no pudo...”**<sup>3</sup>

Charles Guerin, el poeta autor de *El corazón solitario*, escribió antes de morir, una poesía cuyo primer verso, dice simple y llanamente: Yo quisiera ser más hombre.

Comentarios resfriados

¿Sobre la tumba, de cuántos artistas argentinos, –por atenernos solamente a los de casa– puede inscribirse inteligente y honradamente la sentencia que encabeza estas líneas?

Muy pocos inevitablemente. En un ambiente falso de toda falsedad, como es el ambiente que nos rodea, no podía suceder de otro modo. Aquí donde todo es similar; aquí, donde todo se importa, desde el toro fino hasta el nudo de la corbata y la sonrisa, bastante trabajo da encontrar el menor vislumbre de una manifestación de verdadero arte. Todo es falso, y lo peor, todo es pretencioso, tan pretencioso como es el hortera, que, endomingado, nos habla de los castillos que le aguardan en la madre patria y del mayorazgo que perdió por su “mala cabeza”.

Recuerdo, a un cochero, que tan pronto como dejaba el pescante, emperifollábase para repartir tarjetas en las que se propinaba el insulso y sin embargo vistoso título de doctor. Y no se crea que esto es una excepción. No, al contrario, tentado estoy en afirmar que es regla, y regla general. Aquí todo se simula. Bohemismo y boato hállanse aquí quizás en igual profusión falsificada. A Pío Baroja, pudo ocurrírsele, que este, es el país tonto por excelencia. Yo no sé si es tanto, pero que es el menos característico, el más falso, y por lo tanto, el más antiartístico, sí.

Vais a visitar buena y sencillamente, a un escultor por el placer de conversar, de cambiar impresiones o de contemplar en feliz mudez, sus obras, y os hace esperar media hora en la puerta para poderse poner un camisón griego y preparar la escena: el hombre quiere ser, lo que no es. Prefiere ser aquel que no puede, más bien que aquel que puede. Y en sus trabajos hallareis las huellas.

Vais a una velada teatral, ante la magnificencia de los tocados, el esplendor de las joyas y la majestad de la sala os sentiréis arrebatados, “epatados” si queréis, pues bien más os epatará el oír la declamación o los rezongos del empresario, con los que os enterareis que todos o ningunos de los que allí deslumbran y provocan envidia no han pagado sus respectivos abonos sino con pagarés a seis nueve y doce meses de plazo y muchos de los que han pagado, empeñaron sus joyas sustituyéndolas por falsas. No pueden, pero quieren. Y esto, créanlo, es desgraciadamente auténtico. El empresario Da Rosa, puede dar fe. Concurrid a uno de los tantos *vernissages* que se celebran en Buenos Aires donde no hallareis “la preocupación de la despreocupación” o el alarde de un falso manfichismo os encontrareis con el más vulgar de los simulados dandismos, afectados por patanes que son capaces de llevar guantes hasta para comer. Y los *parvenues* del arte no son menos, que los de la pintura, creédmelo y este ambiente lo conozco demasiado bien.

<sup>3</sup> “Aquel que pudo, más bien que aquel que no pudo...”; autógrafa en tinta negra, sin firmar, sin datar [191?]; papel obra, liso; 5 páginas, 268 x 206 mm.

### La facultad de encenderse<sup>4</sup>

No diremos una novedad si afirmamos que nuestro ambiente carece de la menor orientación. Existen esfuerzos muy loables que desgraciadamente solo son expresiones aisladas. No faltan tampoco los buenos pintores y los buenos escultores con los conocimientos técnicos indispensables para llevar a buen término la realización de un excelente cuadro o de una escultura, pero pocos, raros o ninguno son los que llevan en sí la facultad de encenderse, sagrada facultad, capaz de abrasar con su fuego al ser más impuro y hacerle renacer de las turbias cenizas de sus pasiones, como albo lirio lleno de gracia y de fe.

Conversad con un artista, premiado o no; visitad su taller, seguidle en sus anhelos y os percibiréis que no sufre por no poder expresar lo que siente y ve, sino porque no sabe a dónde dirigir sus miradas, ni sobre qué aplicar su sensibilidad. Algunas veces confiesan que les falta tema. Su emoción se desperdiga así, sin sentido, mariposeando por encima de todos los asuntos sin el necesario valor para detenerse en uno de ellos. Si algo les conmueve temen entregarse. Tienen un horror sagrado a cualquier error que pudieran cometer. La prudencia los guía y los vericuetes que trazan sus cálculos, son el dédalo por donde se pierden. Tienen poca confianza en sí y en los demás, y sus convicciones sobre la vida, sobre los asuntos en general, son débiles y vacilantes. No son afirmativos, raros son los que están animados por la divina rebeldía de una juventud pujante y pocos muy pocos sienten la honda e irremediable necesidad de decir algo, de gritar, de llorar a trueque de parecer ridículos o sublimes. Se escamotean a sí mismos en sus obras y creen ganarse al público ejecutando volatinerías y acrobacias con el oficio. Y el público les vuelve las espaldas. Justo castigo, a fe.

Es que en todo esto hay un error fundamental. Un error que no debe abochornar a nadie porque pocos están exentos de haberlo padecido. Los artistas en su ansia de ser tales, se vedan de vivir como simples mortales. Se recluyen, se podan a sí mismos, en un afán muchas veces lamentable de concentrar todas sus miradas sobre un solo objeto: el arte. Como los sabios citados por Anatole France en su *Jardin d'Epicure* que pasan ante todas las vitrinas e interpelados para que fijen su atención en una de ellas, contestan: "No es mi vitrina".

Es cierto, pretenden seccionar la vida y la vida se venga. ¿Cuándo se podrá aquí decir de alguien, lo que se dijo de Paul Adam: es un espectáculo magnífico? Nunca quizás. Porque el espejo que debía ser el artista se aminora y se retrotrae ante las desbordantes y tumultuosas escenas de nuestra vida. Pretenden crear héroes y no viven siquiera como hombres. Huyen [de] los dolores ordinarios, las pequeñas vicisitudes, las mil y una pericias de sus semejantes y se encuentran luego que son impotentes de expresar nada que conmueva y haga gritar y llorar a los demás. Es que ellos no lloraron, es que ellos no se apasionaron más que por sus pequeñeces. Y sus torturas, sus pesares, son así, solamente, los pesares de ellos y que a nadie interesan.

Cristo psíquico el artista, triunfa únicamente por la suma de dolores, angustias, alegrías y bellezas que supo recoger y aplastar contra su pecho, como una flor sangrienta, para que todas las espinas se clavasen en su carne, a fin de que su dolor y el de todos se encienda en un anhelo de purificación.

Porque la obra de arte no es más que eso: un dolor que se enciende.

<sup>4</sup> "La facultad de encenderse"; impreso, firmado "At.", datado impreso "Buenos Aires, Diciembre de 1920"; recorte, 174 x 180 mm. Publicado en *Acción de Arte*.

### **Exagerando nuestro concepto<sup>5</sup>**

Exagerando nuestro concepto, afirmaremos que una simple caja de fósforo puede ser en sí objeto de una bellísima obra de arte. Esta afirmación que colinda en lo paradójico, ha de serlo menos cuando añadimos que será la vida interior de más o menos potencia, que descubrirá aspectos insospechados –insospechados para el denominador común de la criatura humana– que ha de convertir a esa caja de fósforo en una obra de arte, impregnándola de una vida superior, haciendo de ella por las resonancias interiores de materia y de espíritu, algo inusitado, algo que será visto por la primera vez. Los Picasso, los Braque, intentaron realizar este concepto virginal de arte, yendo contra los cuadros de asunto y de anécdotas. Y si elegimos el costado más burdo, exagerado y paradójico, al hablar de una caja de fósforos, fue por metérselo por las narices de los reaccionarios en arte con el fin de chocarlos y escandalizarlos. Una comparación como la nuestra es ociosa para quienes comprenden el problema del arte en sus leyes más fundamentales. Cada época tiene esta clase de contrarreacciones contra la tontera dominante. Por ejemplo, Baudelaire al cantar a una carroña, quiso hacer comprender que la belleza está en todas partes, hallándose en el centro de uno mismo. Y sábese las alharacas que despertó en su época al tratar semejantes temas con su don de creación único.

Y aquí, no escasean los [que] llegan a negar "la naturaleza muerta", creyendo que jamás puede ser una materia de arte.

### **Los artistas y la guerra social<sup>6</sup>**

Jamás hubo época más tumultuosa y atormentada que la nuestra. Síntomas precursores de tempestad, se perciben en todos los ambientes. La inquietud ha llegado a su grado extremo. Se sabe por instinto que la batalla va a empezar, pero no se sabe dónde comenzará ni de qué forma y en qué manera se manifestará, la chispa que quizás ha de incendiarlo todo. Ese paroxismo de la inquietud ambiente, sin embargo, donde mejor se exterioriza, es en sus intelectuales y artistas. Son, si así podría denominárselos, los sismógrafos que psicológicamente registran los movimientos precursores de la conmoción a producirse. Cerebros infinitamente más sensitivos, en ellos, los vientos huracanados tienen efectos imprevistos y a veces desoladores. La desorientación que en el ambiente se produce tumultuosa y abigarradamente, se refleja en ellos en gestos aislados, pero no por eso, indican con menos evidencia que son productos de una desorientación y una recia lucha interior. ¿Quién engendra a quién? Es la pregunta que está tal vez en todos los labios. ¿Es el ambiente que influye en el artista y el pensador que ejerce su presión sobre el ambiente? Ocioso sería contestar. Hay una influencia mutua y la acción de algunos solitarios, sembradores inconmovibles, cuya siembra actual no parece caer en los campos que el cañón acaba de arar. La parábola descrita por sus brazos poderosos, abarca tierras más lejanas: tierras del porvenir. A ellos, nos remitimos con el fervor de todas nuestras almas sedientas de luz y amor. ¿Donde habrá naci-

<sup>5</sup> "Exagerando nuestro concepto [...]"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz graso violeta; papel obra, liso; 1 página, 231 x 179 mm.

<sup>6</sup> "Los artistas y la guerra social"; impreso, firmado "At"; datado en lápiz negro "2/21" y "1921"; soporte papel obra liso, 1 página, 250 x 170 mm. Publicado en *Acción de Arte*.

do ese Jesús, Mahoma o Buda que rompa las viejas tablas de los valores, para darnos nuevos códigos de Rectitud y Belleza?

Aún no lo sabemos. En el Oriente quizás o el Occidente o en alguna oscura usina. Lo cierto es que le presentimos y que nunca los tiempos fueron más propicios a su advenimiento. Pero no es de ellos, del genio apocalíptico, despedazado y triunfador al fin, del que quisiéramos hablar, sino de los escritores y artistas en general, en una palabra, de los artesanos de la belleza.

Para saber de la inquietud que los tortura, basta examinar alguna de sus manifestaciones y de las actitudes que han creído imprescindible adoptar.

Papini, ayer negador, que pintaba al divino Jeschua como a un vulgar facineroso, disipado y ladrón, es hoy un convertido a la religión Católica, Apostólica Romana. Su religión, antes tan sutil y disectora, es hoy la religión de los papas y la de la burguesía necia y gordinflona. Anatole France, escéptico y remiso ante cualquier credo demasiado afirmativo, es hoy anarquista.

¿Cómo son juzgadas estas conversiones? Una opinión de las más características por su malevolencia y superficialidad, la hallaremos indudablemente en alguien que ha escrito lo siguiente:

*Beaucoup d'artistes, jeunes et même vieux, se convertissent à la nouvelle religion sociale par le goût du coup de théâtre, inherent à l'esprit artiste. Ils attendent, messianiquement extasiés, le jour où le monde va changer de phase et leur vanité professionnelle se trouve flattée à la pensée qu'ils seront les machinistes de ce grand changement de décor.*

Ya vemos cómo se interpreta esta inquietud espiritual del mundo que va a nacer y es registrado por sus instrumentos humanos más sensibles: los artistas. Sin embargo, aparte de su monstruosa vanidad profesional, estos artistas, son hombres también. Y los más artistas, más modestos son y, por lo tanto los atributos morales, se elevan en ellos, a la máxima potencia.

Sus anhelos, son de Amor y Belleza. Recordemos a Segantini, releamos a Eugène Carrière, repasemos el catecismo de *L'Art* de Rodin y comprenderemos que, si la totalidad de los hombres no fueran ciegos o necios, hace tiempo que hubieran adoptado los postulados luminosos predicados por esos hombres. ¿Cuál es, según Rodin, la lección viviente dada por los artistas a los demás hombres? El amor, la infinita devoción a su trabajo y las ansias desatadas por crear: ¡Crear, fiebre divina, embriagadora, que hace del hombre un semidiós!

Pero ¿cómo exigir ese amor, esa devoción al esclavo que al pie de la máquina solo le es permitido hacerle la punta a un alfiler? Se trata de suprimir el trabajo esclavo que repite la faena embrutecedora que amilana y hace del ser humano un autómatas, para suplantarlo por el trabajo libre que crea. Hacia esa batalla campal, se encamina la humanidad. Su lucha es contra la naturaleza y contra las instituciones. Los artistas perciben y sienten los síntomas precursores. Su desorientación, sus actitudes bizarras, e incongruentes a veces, no demuestran otra cosa. Dijérase que vamos hacia la obra de arte sectaria, tendenciosa y que mayor suma de enseñanzas morales encierra. ¿Se exigirá que el artista en toda obra de arte haga una profesión de fe?

Aunque parezca absurda esta hipótesis, la combatividad de los tiempos parece exigirlo. Será esto ¿en beneficio del arte puro y de cierto esteticismo en boga durante algún tiempo?

Toda corriente de vida por descabellada y absurda que parezca, enriquece y fecunda el verdadero y gran arte. Y no creo que los artesanos de la belleza plástica o escrita, estén muy lejos de las asociaciones gremiales que florecieron en las famosas "*bottegas* florentinas".

### **La gloria, el éxito y el artista<sup>7</sup>**

La gloria, en los tiempos fastuosos y místicos del medioevo, poseía un deslumbrante sitial en el cielo. Solo eran coronados aquellos que condujeron una ejemplar y virtuosa conducta, caminando por las veredas terrenales.

A la gozosa irrupción del humanismo le pareció muy bien que la Gloria fuese trasladada a la tierra pecadora y mortal, para concedérsela en premio y deleite supremo al genio. El Renacimiento quiso dar tal ejemplo de gloria humana, que, en ceremonias de destellantes apoteosis, creó una cohorte de semidioses, quienes hubieran podido alternar con las deidades del Olimpo: fue la era racionalista-pagana y de leves tintes religiosos: y todos quedaron terriblemente fascinados y anhelosos de conseguirla a toda costa. Desde entonces, los hombres se echaron encima de la Gloria para disputársela y violarla; el seiscientos desató luchas feroces, odios infernales; cometió hechos de sangre; urdió y tramó grescas diabólicas y recurrió inventando estrategias de charlatanes a fin de hurtar el triunfo y la supremacía gloriosa.

Hoy esta lucha ha disminuido en sus designios foscos, domesticándose y adoptando ademanes untuosos de pacifista, en *relâche*. Favorecido el ente actual por los crecientes y numerosos medios modernísimos de difusión, supo conquistar un nuevo y flamante talento, merced a largos años de continuados ejercicios: el genio y el vozarrón de la publicidad y de la reclame a golpes de bombo.

En efecto, cada artista, literato y otras bestezuelas semejantes, han hecho de ella una gran agencia de publicidad y deambulatoria: abastecidos estos bichejos de una gran dosis de refinamiento exterior –don de gentes, etc.– y de una portentosa malabárica habilidad, supieron colocar en plaza o en el mercado sus malas o buenas cualidades –que ambas tienen salida– y sus productos, averiados o no; con zalemas, un juego diplomático constante y pertinaz, hicieron lo posible para captarse al hombre de prensa y a los numerosos marmitones que ponen el negro sobre blanco en diarios y revistas. De estos, mediante el cultivo intenso de la adulación, pudieron arrancar un manducable y cotizable éxito personal.

Pero la Gloria, desperdigada en tantísimas migajas, no podía entregarse ni concederse a nadie, y menos a los que trataban de violarla y violentarla. Así es que cada uno hubo de jactarse de una pequeñísima gloria, y ninguno fue iluminado por sus inmortales resplandores.

### **El artista y el alma colectiva<sup>8</sup>**

En abierta rebelión contra los siglos precedentes, se comenzó a creer que el hombre fuese la única y real potencia del universo. Esta convicción fue prevaleciendo y arraigándose, y hoy se llega a afirmar que a través del estilo y de las representaciones figuradas no debe verse sino el hombre: son sus cualidades que transforman e imprimen su sello a la materia, elaborándola y creándola.

Pero la experiencia nos demuestra que además de la entelequia humana existe otra entidad anímica que también posee vida, con sus fenómenos, sus necesidades creadas por el tiempo, que nos penetra, nos identifica, sin jamás permitirnos salir de los límites que ella rigu-

<sup>7</sup> "La gloria, el éxito y el artista"; impreso, sin firma, s. l.; datado, en lápiz negro "25"; soporte, papel obra, liso; 1 página, 245 x 173 mm.

<sup>8</sup> "El artista y el alma colectiva"; impreso, sin firma, s. l.; datado en lápiz negro "/25", soporte: papel obra, liso; 1 página, 248 x 172 mm. Nota de Tercero: en lápiz negro "esto no es de At.?"

rosamente nos impone. En Milán, en el palacio Borromeo, un artista ignorado, quien existió a principios del cuatrocientos y un poco más atrás, al querer pintar frívolas y profanas divagaciones personificadas por bellas jóvenes que juegan con sus cabellos, le aconteció, al contrario, representar figuras hieráticas, estáticas, míticas, de carácter absolutamente místico; viceversa, el *Domenichino*, sinceramente y honestamente religioso, habitualmente en las composiciones sagradas representó angelitos risueños y graciosos, que infantilmente jugaban con los mismos símbolos teológicos, profanándolos hasta el punto de llegar al humorismo más ridículo, en la misma época, Bernardo Siciliano, aunque se confesase y comulgase antes de ponerse a pintar, no lograba expresar de ninguna manera imágenes místicas.

Por otra parte, a nosotros mismos nos habrá acaecido que en nuestra temprana juventud soñábamos con producir cosas extraordinarias, nunca vistas, y nos damos cuenta al llegar a la madurez que nuestra obra se confunde con la de todos nuestros contemporáneos. Nuestros caracteres peculiares se neutralizan, pues, al contacto con los de todos. Hasta el genio encaja firmemente dentro de los caracteres de su tiempo.

Entonces no es cierto que existe incólume la entelequia humana en el ciclo inviolado de una existencia espiritual. Hay un alma colectiva que se halla más allá de ella, que escapa a su control y que se halla poseída de poder propio, que casi siempre le hace su prisionero, su esclavo. Si esto es así, ¿no es absurdo considerarnos autónomos, independientes, originales y únicos? ¿No es más serio, más cuerdamente fundamentado, considerarnos parte de un alma colectiva en gestación?

Si nuestra máquina espiritual se detuviese a meditar acerca de estas larvas de pensamientos, mucho nos haría andar; y si ya nuestra convicción nos decidiese a obrar en tal sentido, nos haría aventurar en regiones lejanas de nuestros tiempos, y tal vez históricamente más cerca de lo que se pudo pensar.

### **La expresión dinámica<sup>9</sup>**

La expresión dinámica, es, ya desde ahora, el único objetivo perseguido por la generalidad de los artistas. Al respecto no es ocioso establecer dos categorías. La fuerza puede ser activa, inmóvil o en reposo. Así es la electricidad, presentándose en el estado dinámico o estático: energía en movimiento o una suma de fuerza acumulada para una acción ulterior, pero inerte por la espera.

Parece que esta sea la tendencia que más intensamente impresiona a los artistas. Creemos que cometen un error, y un error grave. La búsqueda del ademán, o la actitud más móvil, y la fijación de esa actitud, no es [más] que un remedo del antiguo impresionismo. Estos disminuyen las fuerzas dispersándolas. Tomemos el ejemplo de la estatuaría griega. El escultor heleno adora la naturaleza; la observa con una lucidez regocijada y sensual. Cada fenómeno le interesa, y cada gesto le emociona. Al buscar una actitud, sus ojos retienen la figura del atleta lanzando la jabalina o la saeta: un cuerpo multiforme, tan pronto en tensión, al encurvarse el arco, como pasivo, replegado sobre sí mismo. Ahora bien, en la disposición de los músculos y de los miembros, tomará una posición particularmente movimentada. Ella

<sup>9</sup> "La expresión dinámica [...]"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, p. 1 cinta negra, p. 2, cinta azul; papel blanco, envejecido; 2 páginas, p. 1, 235 x 157 mm, p. 2, 237 x 172 mm.



marcará el periodo del esfuerzo: y esa, será la que el artista fijará en el mármol. Anota así, el instante típico de la carrera: ese carácter de instantaneidad, resume todo el impresionismo. Obra perfectamente naturalista. Será armoniosa, pero no es necesario contemplarla durante mucho tiempo.

Se termina por experimentar una sensación de fatiga, que no se halla exenta de ridículo, al contemplar ese hombre encadenado después de siglos en el esfuerzo de correr, con una pierna al aire y el cuello tendido. Ese gesto demasiado particular –la posición en la cual alcanza el apogeo del lanzamiento– carece de una diversidad que fastidia. Es que esa obra no fue concebida en un sentido arquitectónico. Es que nada satisface más, en la masa monumental, que la calma, la inmovilidad de la estatuaria egipcia, y la pirámidal. Ninguna acción la anima. A menudo sentada, acurrucada o de pie. Los dos pies, plano, reposan sobre el suelo, o lo aplastan en una conquista absoluta. Fuerzas en tensión. Posición definitiva. Los brazos a lo largo del cuerpo. Ningún ademán. Inmovilidad viviente de posesión; el cuerpo no se desperdiga en vanos movimientos.

En una síntesis sabia y feliz, se suprimió todas las actitudes pasajeras, y el margen que ofrece a una larga contemplación, sugiere variedad polimorfa de sus perfiles; y toda la diversidad de movimientos, son contenidos en potencia en esa masa que se enlaza al dinamismo universal. Fuerza estática; fuerza eterna e infinita. Un arte semejante, es la imagen del tiempo. Lo propio de la arquitectura, es representar la eternidad. Así que puede demostrarse que la busca del movimiento, descuidando completamente los elementos de la estabilidad, es opuesto a la concepción arquitectural. Que los artistas busquen la fuerza, está bien; pero que no se encarnicen en la búsqueda impresionista del dinamismo y del movimiento es un error.

### **Los artistas<sup>10</sup>**

En una generación de artistas siempre se da este acontecimiento de que una media docena de artistas se busque afanosamente a sí mismos dentro de sus trabajos, sus creaciones de arte, con entera prescindencia de lo que puede reportarle el éxito y también ajenos al producto que pueda fructuarle su labor.

Estos han de aparecer como fracasados ante el vulgo. Hoscos insociables y en cierta manera sectarios, absortos en la pasión que los devora pueden muy bien fracasar en sus grandes propósitos que se han trazado, pues a veces para realizar una obra de vastas proporciones se necesita comodidad, espacios de ocio para rumiar y meditar sus sueños y concepciones. Pero a su manera cumplieron con el pequeño héroe que late en toda criatura humana, o sea vivir una vida heroica que es la sola que deberían vivir todos los hombres, si la humanidad ha de irse ennobleciendo poco a poco.

Los otros los triunfadores del momento, los que estupraron la miseria gloriosa contemporánea, se añaden al montón de parásitos que viven a expensas de todos los productores del mundo. No solamente no fueron artistas, sino, que ni hombres fueron. Intrigantes y mediocres, envidiosos y rastroseros, sus obras son la peor condena para ellos. Pues aunque no quieran, el hombre sagaz, los verá a través de ellas, con todas las taras, sus apetitos, sus hipocresías...

<sup>10</sup> "LOS ARTISTAS"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito copia carbónico; papel obra, liso; 1 página, 355 x 220 mm. Nota de At. en lápiz violeta: "Leit-motif desarrollar/esa idea".

(Estoy macaneando perdí el hilo del pensamiento de ayer. Divago y nada más)

En realidad lo que yo quiero poner es el contraste entre el montón de arribistas más o menos descarados y los que luchan mal o bien para mantenerse puros, íntegros. Esto con sus correspondientes matices porque no hay hombres enteramente malos y ni enteramente buenos. En fin exhibir una serie de psicologías de artistas, estudiadas con atención.

### **(I) Ideas guías<sup>11</sup>**

¿En qué posición se halla el artista en la Argentina? Como un ser al margen de las clases pudientes como de la masa de trabajadores. Para practicar su arte y poder vivir pasablemente, deberá dedicarse a actividades ajenas a su verdadero espíritu. Tendrá cátedras –son los más felices– o empleos en diferentes ministerios, agricultura, sobre todo. La única chance de despachar su obra, es el abominable Salón Nacional, en el que casi siempre, los chanchullos están a la orden del día. Si no es así se le premia por escalafón. Comenzará por un premio estímulo, un tercer premio y así ascenderá todo el calvario de los gajes dado a la buena conducta y mansedumbre. Con régimen tal la mayoría de nuestros artistas resultan castrados antes de llegar a los cuarenta años. Es la desastrosa poda para ponerse a tono de la mesocracia –esa mediocridad del término medio, que es la más despreciable de todas.

Quedan las exposiciones personales. Pero, no son muchos que pueden costearse los gastos que importan alquilar un salón, hacer catálogos, invitaciones y etc. Entonces, se apela a los buenos oficios de la benemérita A. A. del Arte. Si tiene “cuñías” importantes y de mucho peso con esa gente de buena voluntad y de cortas entendederas en cuestión de arte, podrá exhibir su obra, si no, no. Hay todavía los grupos por “afinidad”, en el que habrá un cabecilla, quien más o menos impondrá su criterio. En ambos casos, el supuesto expositor, deberá someterse a una medida en la que deberá caber para mostrar sus trabajos. Hay que reconocer que este régimen –por coercitivo que aún pueda ser para la completa libertad del artista– es mucho más generoso que el de los jurados caprípedos del Salón Nacional. ¿Y los coleccionistas? Diremos que son escasísimos cuando no inexistentes. Nos referimos a los coleccionistas de cierta cultura, y no a los que compran únicamente firmas, por una muy explicable vanidad. Hasta ahora no hemos encontrado uno de ellos, que ame la pintura, el arte por sí misma, y que sepa discriminar certeramente la obra vulgar, banal de la obra de verdadero valor. En este sentido, los artistas argentinos, se hallan casi desamparados, para hablar del arte en relación de nuestra sociedad. Ésta, aún no está en condiciones de sentir hondamente tal necesidad. No queremos aludir a un artificioso “proteccionismo” sino en términos generales. Pues, si en el país, han quedado cuadros de buenos pintores franceses –Modigliani, Vlaminck y etc.– sospechamos que no ha sido por su valor intrínseco sino por razones de otro orden, en las que entra un poco el disculpable esnobismo. Sí, por algo se empieza. Pero, existe la fundada sospecha que si no sabe avalorar algunos de nuestros buenos artistas, menos se sabrá apreciar a los extranjeros de más complejidad. Llegamos al resultado de que en nues-

<sup>11</sup> “(I) Ideas guías”; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra, autógrafo en lápiz negro en p. 3: “Después del impresionismo –Malharro– Giambiagi los maestros /europeos que más influyeron en la pintura argentina /fueron Anglada y Zuloaga”; correcciones en lápiz negro de At.; papel obra, liso; 3 páginas, numeradas, p. 1: 180 x 226 mm, p. 2-3: 360 x 226 mm. Nota de Tercero en tinta negra en página 1: “Apuntes para un prólogo”. Dorso p. 1, Nota de At en lápiz azul graso y en dorso p. 2, escrito en sentido inverso: Nota de Tercero “Ramos/607”.

tro país no existe una cultura estética –llamémosla h– y la poca que hay es absolutamente positiva. Es lógico que sea así, pero, no incurramos en la ligereza de afirmar lo contrario. Conclusión: nuestros artistas –y nos referimos a los buenos y mejores– están de más. En lugar de pintar deberían dedicarse a la ganadería o a bolicheros. Pero es a ellos que le es absolutamente imposible, semejante cosa. A los otros quizá no. De hecho, lo son un poco. Otra conclusión: debido a las coerciones de un ambiente materialista, muchos de ellos pierden su dignidad. A la fuerza pintan para vivir y no viven para pintar. No se lo reprochemos. No siempre esta culpa recae sobre ellos. Y estamos por afirmar que cada ambiente, tiene los artistas que se merece como mayoría. Por eso, las excepciones, son más preciosas.

¿En qué medida, la crítica de arte –que aquí sufre de un ausentismo apabullador– ha contribuido a este desastroso estado de cosas? Si en parte es culpable, y este examen se presenta muy complejo, cabe afirmar que es un círculo vicioso. En él interviene una multitud de los más diversos factores: el artista en sí, el llamado crítico, la Academia Nacional, el Museo y su burocracia y finalmente los grandes diarios como también la tropicalidad de nuestro medio intelectual que todo lo abulta y lo exagera de modo risible. Es por esto, que se da el notabilísimo caso que un muchacho se gradúe genio a los veinte o veinticinco años y que a los treinta o cuarenta llegue casi a su decrepitud. Agotado ya, nada más tiene que decir. Perfecciona sus procedimientos su manerita hasta la anquilosis. ¿Cómo, acaso, no era una especie de genio? ¿Es que entonces se le engañó de la manera más bellaca? Puede, que el pobre se haga estas preguntas, en el caso supuesto que sea lo suficiente inteligente –¿y por qué no humilde?– para percatarse que lo engañaron y se engañó respecto a sí mismo. En el caso contrario se hará de una petulancia insufrible, y continuará siendo aquel genio cadavérico que fue a los veinte años, y que más valiera que lo arrojaron a un muladar, como a Job para que aprendiera el abc de la verdadera vida. Asimismo, esta hipotética entelequia –aunque bastante concreta por aquí– no es el más grande pecador. Es en cambio, el más típico producto del falso y engañoso miraje que nos hemos creado nosotros con nuestra proverbial pereza mental y cobardía moral. Como se ve, nuestro artista se encuentra entre la negación absoluta sin argumentos y porque sí y la alabanza desmesurada, sin una razón fundamental sobre la que puede descansar válidamente. Claro, hay una porción que obtiene todos esos dislates elogiosos y otra obtiene las negaciones.

### **Marinetti, y más Marinetti<sup>12</sup>**

Marinetti, y más Marinetti, Carrà, Soffici, Papini, que fueron los más furiosos adeptos del futurismo, precursor de la famosa marcha hacia, sobre y contra Roma, eran de almas académicas, y como aquellos ateos que negaron a Dios durante toda su vida y en trance de muerte espantados lo reconocen, así estos revolucionarios verbales y teóricos han naufragado en un pompierismo disimulado hasta culto y un chauvinismo casi soez. Me hacen el efecto de los que se proponen caminar de cabeza y patas arriba para escandalizar el vulgo, y luego en la llamada edad de la cordura, se deciden caminar como todo el mundo, es decir, volvieron a un realismo común en arte que no es peor ni mejor, de los que lo cultivaron antes y de los

<sup>12</sup> "Marinetti, y más Marinetti [...]"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página, 234 x 180 mm.

que lo cultivan actualmente. Y lo que más los condena, es su fobia por Francia y por los artistas que allí descuellan. Denigran al cubismo, por la sola razón que no fueron ellos quien crearon esa escuela; y esos italianos que viven eternamente en ópera y por poco que se les raspe el pellejo se encontrará el tenor que da el do de pecho, lo tienen todo, son los poseedores de todos los tesoros de la humanidad y no existe en el mundo genio como los suyos. No quieren convencerse que como la Grecia antigua ha muerto para siempre la Italia de los Giotto, Leonardo y da Vinci, también murió para siempre, para dar lugar a generaciones que solo apresan lo material del espíritu y trabajan con la escoria del arte antiguo y moderno, y que se inspiran cuando no imitan las denigradas tendencias francesas.

### **Innovadores y modistos**<sup>13</sup>

Puesto en fuga en las ciudades del Brasil, Río de Janeiro y San Pablo, el inventor y cortador de figurines futuristas, Marinetti, se viene hacia nosotros con la rosada esperanza de encontrar un núcleo asaz compacto de adictos. Este estentóreo tenor del intelecto posee por aquí, desparramados, sus lugartenientes que formarán en el *corp de garde* de la claqué. Honroso será para ellos tenerlo cual un bizarro capitán con quien podrán pavonearse ante los parientes, los amigos y la novia, exhibiéndole por las calles como una fiera de una fauna aún desconocida.

Es una celebridad un poco *demodée*, es decir pasada de moda, pero al fin figura entre los personajes de renombre mundial de sexta o séptima categoría: una celebridad de bailarina, de estrella de *music hall*. Ofrece al público un programa de números que son verdaderamente proezas clownescas en la cuerda floja del verbo.

También se presenta como el San Bautista del fascismo, del cual se abroga no solamente la paternidad, sino el *abuelato* valga el neologismo. El mismo lo afirma: *el futurismo ha sido el precursor y el padre espiritual del fascismo*. No le agradecemos el engendro, el de este régimen de coacción, de dolo y de crímenes horribles, consumados siempre cobardemente y a mansalva. Es una razón más para declararle un idiota megalómano, un desviado intelectual con mucho ingenio, patrimonio primordial de los charlatanes de todas las épocas. Pero creemos que se da demasiada importancia al exhibirse como el Bautista, que con las aguas de un Jordán imaginario ungió al bruto de Predappio, que por entonces, como buen socialista, un marxista puro, odiaba toda manifestación de arte y más las que pretendían ser jeroglíficas y avanzadas.

La clave nos la da Ardengo Soffici, en su *Giornale di Bordo*, cuando en una de sus *boutades*, o salidas de tono, nos dice que el mundo se animó en el instante en que Caín ultimó a Abel con la quijada de un asno. La secta de los *cainitas*, como ustedes podrán comprobar, existió en todos los tiempos, como abundaron desde entonces acá los *sofistas*. Ambos hicieron casi siempre buenas migas. Mussolini es un cainita y un sofista experimentado, empedernido y consuetudinario y por esas sus dotes, y por la capacidad de asesinar su propia madre si con eso ha de satisfacer sus ambiciones, hubo de ser erigido un jefe supremo y en el papa negro de la secta.

<sup>13</sup> "Innovadores y modistos"; impreso, sin firma, 1 página, 390 x 290 mm. Publicado en *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 226, lunes 7 de junio de 1926, p. 5.

Por lo demás, el futurismo, como tendencia innovadora de arte, no sirvió nada más que como acto espectacular, como una drástica purga, que no podía tener otra trascendencia que la de un momentáneo reactivo contra la podredumbre académica italiana. No era apto a rebasar las fronteras de Italia, ni a universalizarse como lo fue el cubismo en su sentido constructivo. Por eso hace tiempo que el futurismo está enterrado y Marinetti se parece a esos generales colombianos, que lo son ante sí y sin ejército para mandar. En su misma patria se le arrinconó con un supino olvido.

Tuvo que organizarse un movimiento pro rehabilitación de algunos amigos suyos y elevar el petitorio al gobierno para que su nombre sonara por los ámbitos del suelo italiano. Luego, en Milán, al realizarse una exposición de cuadros futuristas con la asistencia del *dux*, el modisto aprovechó la coyuntura para que se consagrara el futurismo como arte oficial. Una tendencia de arte con pretensiones revolucionarias, que para vivir e imponerse necesita oficializarse, es porque está bien muerta y hecha una carroña pestilente. El futurismo no es ya más que un vago recuerdo. Se distinguió por su absoluta impotencia creadora. Lo único que engendró fue el dadaísmo, que resultó ser su última consecuencia, extrayendo de él toda la vacuidad grotesca, para heredar, además, esa impotencia ingénita, esa esterilidad de mula.

Charlatanes, payasos, clowns y modistos es de lo que está compuesta la *troupe* futurista italiana y dadaísta francesa.

Todo movimiento artístico con pujos novadores, nos deja, por lo común, una personalidad de más o menos intensa originalidad. La única excepción, el más artista del grupo, es Ardengo Soffici. Papini, convertido a las seráficas e industriales doctrinas del catolicismo romano y apostólico, nos da la impresión de un saltimbanqui del pensamiento: una inquietud de superficie más que de profundidad.

Respecto al modisto Marinetti, si ha sido jefe del movimiento, lo fue por sus millones, por su talento de empresario de espectáculos más que por su validez de poeta y de artista. De no haberse metido en el escándalo de las charangas callejeras, de las proclamas teatralmente furibundas, hubiese logrado ser un excelente rimador, quién sabe un eximio verbalista; pero nada más. Su megalomanía le indujo a soñar con un principado intelectual; y por esos años, cuando un grupo de artistas y anarquistas fundara en París la tendencia de *L'Action d'art*, y se proclamara la máquina, la linotipo, como el portento más grande del ingenio humano, él comprendió cuál era su camino, y lanzó la palabra *Futurismo*, que Gabriel Alomar empleara antes en un ensayo político como una particularidad filosófica contra el estatismo de los catalanistas conservadores.

Ya nos hallamos a estas alturas, hablando de asuntos secundarios para nosotros y nuestros lectores. Los que nos empecinamos en contemplar todas las manifestaciones del arte y de la vida a través de un ángulo moral, oponemos contra el modisto a los innovadores silenciosos, la verdadera sal de todas las edades. Los modistos, —literatuelos, sofistas, retóricos— contemporáneos de esos creadores ignorados y oscuros, quienes laboraban en un fecundo silencio, aquellos los molestaron con sus garrulerías, los aturdieron y hasta llegaron a ocupar el puesto de ellos en el favor público.

Y era natural que así acaeciera. Porque los modistos mayores y menores lanzaban sus figurines, que calzan el minuto, la hora, el día a la moda; vestían los maniqués de sus sensaciones de cintajos, de sederías, de luna, de rocío, o los mecanizaban pindáricamente,

como sucede ahora satisfaciendo el gusto momentáneo de la turbamulta de hombres de aquellos tiempos y de estos tiempos.

Ciertamente, estos antiguos menestrales del decir ejercían su oficio, diremos casi manual, con la sola pretensión de adornar, decorar su tedio y halagarse a ellos y a los demás, resultando un arte tan suntuario como el de los modistos de la Rue de la Paix, Paquin, Poiret, etc. Por eso mismo no eran tan censurables.

En cambio Marinetti, desde la utilería y la sastrería de su retórica eléctricamente modernizada, pretende el título de innovador artístico y también político: es decir, los que son jalón de una época: Cronwell y Dante.

Modisto, charlatán, cainita y basta. Conténtese con vestir los maniqués de sus ocurrencias –no ideas– tan agradablemente como para que lo aplaudan, le silben y no lo corran, obligándole a fugar.

Y cuando intente tejer el panegírico del fascismo, gritémosle:

–Cain, ¿qué has hecho de tu hermano Abel?

### **De la originalidad del estilo y de la personalidad<sup>14</sup>**

Muy a menudo se prodigan y se aplican, estos tres términos, originalidad, estilo y personalidad, indiferentemente como si fuesen sinónimos y significase una misma cosa, cuando son bastantes distintos y sobre todo, lo que se ha dado llamar personalidad, precisamente en la era que el individualismo artístico llegó a exasperarse de una manera enfermiza.

El hecho, de exigirle al artista que tuviese una personalidad, única, singular al modo de hoy, no data desde hace muchos años. En efecto, es algo relativamente reciente y contamos como reciente un centenar y pico de años.

En las épocas de artes colectivas –etrusca, primitiva griega, bizantina y primitiva italiana y quizás hasta el comienzo del Renacimiento– creemos que contase mucho la partícula personal, ni esos pomposos adjetivos se mencionan en las antiguas Historias de Arte para calificar a algunos de los epígonos de aquellas grandes floraciones artísticas.

Y que nosotros sepamos, a nadie se le ocurrió peregrinamente, en aquellos lejanos tiempos de tildar a Cimabue, a Giotto o Leonardo, como espíritus originales. Se consideraban altivos, pero modestos eslabones de una ininterrumpida tradición, aun cuando se les reconociera como potentes novadores, particularmente al Cimabue y al Giotto, quienes son los primeros en romper con el nexo de la pintura bizantina iconográfica para dar nacimiento a una nueva escuela italiana. Escuela que se prolongará vitalmente en largas y feracísimas resonancias casi hasta las postrimerías del Renacimiento que luego se irá materializando en una suntuosidad aparatosa y virtualmente sacada de quicio, en su austera función espiritual, por los barrocos. Miguel Ángel, en pintura es el representante más genial de esa tendencia y su amigo y genuflexo biógrafo es su horrible anverso. Y éste es quien dará pié al academismo, a la vacua pintura de receta, que después, con el andar de los años, habría de tener tan numerosos secuaces que pisaran sus mismas huellas, –como si ese excelente escritor de *Las Vitas* fuese el iniciador oficial de un subproducto en el campo del arte: el inflado aca-

<sup>14</sup> "DE LA ORIGINALIDAD DEL ESTILO Y DE LA PERSONALIDAD"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito, copia carbónica; papel obra, liso; 2 páginas, numeradas, 356 x 231 mm.

démico y el huero academismo. Sabemos que es una deducción caprichosa, sin embargo, todos estos pintores, doblados de escritores, más cerebrales que sensitivos, siempre terminaron en académicos. Y dos de los casos más inteligentes, son Denis y Lhote, por no citar a Eugène Fromentin.

Es por eso, que llegamos a que desde ese alejado punto, al suplantarse la íntima *bottega* por la academia, comienza a empinarse la plaga del "temperamento" y de la personalidad individual, en desmedro de valores más puros y más nobles, pues es la facultad manual, es el fofo y aburrido virtuosismo que empieza a preponderar, en un verdadero afán disgregador del arte en general.

Se confunde lamentablemente el medio por el fin, y la yerba letra por el espíritu, —hechos que fatalmente habrían de acaecer dado las inevitables parábolas del tiempo en sus continuas mudanzas.

Y si vamos bajando por los peldaños de los siglos hasta arribar a nuestros días, aquello de la personalidad adquiere contornos fantásticos y quizás un poco terroríficos. Hay que ser personal a costa de todo y por encima de todo. Debe ser una categórica exigencia de esa era burguesa-individualista. No existen epifonemas sin sus causas. Es un axioma del todo común y archisabido. Pero sobre estos elementos disgregadores se da un fenómeno muy curioso: la decadencia que se entrecruza con un expirante renacimiento de las artes plásticas: algo así como un canto de cisne.

Mas vale la pena de hacer una pausa y meditar acerca del concepto de lo personal.

¿Cómo es que pintores antiguos, de cualquier Renacimiento que se tome, aun de segundo rango, que jamás se propusieron tal cosa y se imitaban entre ellos o no teniendo reparos de copiarse unos a otros, empero aportaba siempre elementos propios, a la postre vemos que son mucho más personales espiritualmente hablando que una infinidad de modernos, a quienes les podrá sobrar bizarria, por faltarle precisamente hondura plástica.

¿No se hallará esa superioridad porque ellos únicamente se proponían colaborar en una obra común y al enriquecer a los demás se enriquecían a sí mismos, desarrollando su espíritu?

Este [es] el signo de decadencia artística con ramificaciones más de orden sociales más que de otra cosa, pese a sus esfuerzos de renacer. La prueba de ello esta [se interrumpe el dactiloscrito]

## ► Textos programáticos y políticos

### Lo que hay que decir es que somos simples artesanos<sup>1</sup>

Lo que hay que decir es que somos simples artesanos que lograremos con constancia, trabajo, y afán, al realizar obras que tendrán su encanto por la honestidad que pongamos en ellas. Pero no somos artistas, ni tenemos derecho a escribir y pintar en artistas. Rebajemos nuestras pretensiones, limitemos nuestra visión, apliquémonos a cosas humildes y confesemos que aún no podemos aspirar a ser artistas. Basta de obras pedantes, de pretensiones desmesuradas y de pobre realización.

### Acción de Arte. Carta-programa<sup>2</sup>

Soñaba, Segantini, afirmando tesoneramente que el elegido que se sintiese atormentado por la dulce y grata pasión del arte, debía dejar de lado afectos y riquezas, y libre, de toda preocupación vulgar, vivir en una comunidad de artistas, que respondiera a su ideal. Y, temerariamente, añadía: "Semejantes falansterios de monjes laicos votados a la belleza los hay en todos los países..."

¿Existen en la Argentina?... Sabemos de núcleos dispersos de artistas que componen, que pintan, que esculpen y escriben, entre los que, si no abundan no faltan tampoco, los oscuros soñadores, cuyo amor y ardiente sed de belleza habrá sido igualada, mas no excedida en las etapas más fulgurantes de la historia; sabemos, por último, de diversas asociaciones, pero francamente no sabemos de comunidades de "sacerdotes laicos"...

Y he aquí, que un grupo de artistas –"plásticos" la mayoría de ellos– se reúnen para propiciar la fundación de algo que, aunque lejanamente, se parezca a uno de estos entrevistos y nunca plenamente realizados falansterios. Y ya que no es posible hacerlo de cal y canto, decidieron que siquiera lo fuese de orden moral: un periódico: *Acción de Arte*: puerta abierta a todas las acometidas y a todas las ideas: convivio, en el que las angustias de todos y la desesperanza de muchos se enciendan e iluminen con el fuego de un anhelo común.

Teatro, Pintura, etc., nada de todo lo que atañe al Arte nos será indiferente. Con lealtad y amplitud discutiremos cualquier orientación nueva que surja; y el que valientemente pelea contra el imperio de las fórmulas decrépitas, tendrá en nosotros un defensor; y si su obra es bella, sabremos luchar con todas nuestras fuerzas para que le sea dado el lugar que le corresponde.

Por cierto, que propósitos tan trascendentes no cegarán en nosotros el manantial de la risa y de la sonrisa, el don de la provocación y el de ironía.

Y en lo que nos sea posible ritmaremos el hecho a la palabra, la palabra a la idea, porque si al decir de Carlyle el primer atributo de los héroes es la sinceridad, el artista es tal solamente a condición de poseer esta singular virtud.

He ahí explicada nuestra futura acción de arte.

<sup>1</sup> "Lo que hay que decir es que somos simples artesanos [...]"; texto sin firmar, sin datar [192?]; autógrafo en lápiz negro; papel blanco, impreso "VIA MADEIRA THE RIVER PLATE TELEGRAPH Co., Ltd."; 3 páginas, 270 x 220 mm.

<sup>2</sup> "ACCION DE ARTE. Carta-programa"; texto sin firmar, sin datar [1920?]; dactiloscrito original, cinta azul, autógrafo en lápiz negro; papel blanco, liso, envejecido; 2 páginas, 166 x 215 mm. En el dorso, Nota de At en lápiz negro "I like ~~very~~/ much/ I [ilegible] ~~very~~/ much".



### **Los orígenes<sup>3</sup>**

(un artista no vale más que un picapedrero)

Cuando un río se enturbia hay que montarse a la superficie para saber de su pristinidad. Así los artistas en nuestra época es necesario que vuelvan a la labor humilde del artesano desinteresado y noble sin ningún otro fin que el de la labor misma.

Las puertas abiertas

Nuestros ataques

No son más que amores que se disfrazan de odio. Así como tras toda realidad objetiva hay una realidad subjetiva.

### **Un periódico es como un ser vivo<sup>4</sup>**

Un periódico es como un ser vivo. Debe serlo, si lo anima un soplo creador. Si está animado por una gran inquietud la propagará para inquietar a todos los espíritus. Si es saludablemente agresivo galvanizará a los lugares comunes, remozándolos. Si es injusto en vías de una justicia mayor, pondrá en jaque a los conceptos manidos para crear el germen de otros nuevos. Si es independiente, aspirando a la pequeña y grande verdad, destruirá todo lo que sea artificioso y ficticio, dando lugar a una atmósfera respirable ruda y veraz. Si es totalmente desinteresado espiritualmente, quizás haga un poco más desinteresados a los hombres. Pero, son virtudes estas que solamente se recogen amortajadas en el Paraíso Bíblico; y tal vez, ni ahí se encuentren. Entonces bajaremos al Infierno. Allí, están los malos de verdad y no los falsos malos de esta Tierra. Allí, hemos de hallar estas virtudes templadas al rojo. Allí, en el reino de la injusticia, nos encontraremos nosotros como las salamandras en su propio elemento. Allí, es donde se forjan todas las futuras rebeldías. Porque nada de grande se ha hecho en este mundo sino al calor de una siniestra y sabia injusticia.

Y el cielo y el infierno, –términos atrayentes para los espíritus que nacieron convencionales– no se encuentran en otra parte sino [se interrumpe el dactiloscrito]

### **¿Cómo vivir, cómo trabajar, cómo creer?<sup>5</sup>**

¿Cómo vivir, cómo trabajar, cómo creer? ¿Y en qué se puede creer? ¿En quién? ¿Dónde hay un ideal?

¿En la fraternidad humana, escarnecida en todos los momentos? ¿En el amor hecho lodazal, bestialidad, lujuria? ¿En el trabajo vilipendiado y envilecido por el sórdido interés de las ganancias?

El espectáculo de la vida, solo infunde asco, pavor y angustia. El mundo de la barbarie civilizada dijíraselo un inmenso muladar de lodo y sangre. ¿Qué hacer, a qué obra entregar-

<sup>3</sup> "Los orígenes"; texto sin firmar, sin datar [191?]; autógrafo en tinta negra; papel blanco, rayado, envejecido; 1 página, 150 x 203 mm. En el dorso anotados varios nombres con su destino actual y la aclaración "Redacción fija - Carambat - Cairola - Canale".

<sup>4</sup> "Un periódico es como un ser vivo [...]"; texto sin firmar, sin datar, dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página, 180 x 228 mm. Nota de Tercero en tinta negra "Apuntes prólogo".

<sup>5</sup> "¿Cómo vivir, como trabajar, como creer [...]"; texto sin firmar, sin datar [192?]; dactiloscrito original, cinta azul; papel blanco, liso, impreso "VIA MADEIRA' THE WESTERN TELEGRAPH COMPANY, LIMITED"; 2 páginas, 273 x 214 mm.

se para conquistar el aprecio de sí mismo? ¿Dónde dirigir la vista para no encontrar el dolo y la asechanza vil y taimada?

Artistas de podredumbre, esta podredumbre en la cual vivimos es nuestra arcilla en la que se pretende le infundamos alientos inmortales. Y la faena nos resulta asquerosa. "Hay que decirlo todo, hay que escribirlo todo", decía Tolstoy a Gorki. "Los claros ojos de las jóvenes generaciones quizás nos reprochen mañana el no haberles dicho toda la verdad". Sí digámoslo todo. Cantemos nuestra desesperación. Nuestro infinito dolor y nuestro profundo disgusto por nosotros mismos. Nuestra vileza, nuestro egoísmo y nuestra cobardía nunca llegó a semejantes cumbres. Somos los héroes de subhombre. Congoja, congoja, tinieblas.

/Carlyle. –a Darwin– Y habéis hecho algo para prevenir

Hay momentos en que la angustia nos muerde la garganta como un mastín furioso.

### **¿UN PROGRAMA DE ACCIÓN?<sup>6</sup>**

¿RECIBIR CONFERENCISTAS O LAS PERSONALIDADES QUE LLEGUEN AQUÍ CON DESEOS DE CONOCER EL PAÍS EN SU FAZ INTELECTUAL Y ARTÍSTICA?

¿DAR PREMIOS O SANCIONES MORALES A LOS QUE SE LOS MEREZCAN?

¿INICIAR CAMPAÑAS CONTRA NUESTRA ABSURDA ACADEMIA Y CONTRA LOS MUSEOS DIRIGIDOS POR GENTE INEPTA?

¿CREAR CON NUESTRA PREDICA UN AMBIENTE ESPIRITUAL EN TODOS LOS ÓRDENES?

¿CELEBRAR ACTOS PARA PROPAGAR NUESTRAS DOCTRINAS?

¿AUSPICIA EXPOSICIONES DE NUESTROS PRIMITIVOS PARA QUE HAYA UN PUNTO DE CONTACTO CON LA LABOR ACTUAL DE NUESTROS ARTISTAS? ¿Y TAMBIÉN PARA QUE SE ESTABLEZCAN PROVECHOSAS COMPARACIONES PANORÁMICAS SI ES EL ARTE ARGENTINO RETRÓGRADO O AVANZÓ POR UNA SANA SENDA PLÁSTICA?

¿INSTITUIR TRIBUNALES BURLESCOS PARA JUZGAR A PERSONAJES MÁS BURLESCOS AÚN Y DEIFICADOS POR LA PLEBE?

¿LA RUTA A TRAZARSE SERÁ UNA CASI ABSOLUTA SEVERIDAD CON NOSOTROS MISMOS QUE REPERCUTIRÁ EN LOS DEMÁS?

¿NUESTRA PARTICULAR GUERRA HA DE SER CONTRA EL NO TE METÁS ES DECIR CONTRA ESA BLANDA INDIFERENCIA EN LA QUE SE EMBOTAN LAS MÁS NOBLES ACTIVIDADES?

¿SE ABOGARÁ POR TODO LO MODERNO NO POR SERLO SOLAMENTE SINO PORQUE LLEVA UN ESPÍRITU NUEVO?

¿LA POLÍTICA NO SERÁ ZAHERIDA EN VISTA DE UNA POLÍTICA MÁS ELEVADA QUIERO DECIR CONTRA CIERTOS ARTISTAS QUE HACEN POLÍTICA? ¿O CONTRA CIERTOS FIGURONES?

¿NUESTRO PROPÓSITO SERÁ EL DEFENDER A TODA ARTISTA QUE VALGA Y SE TRATA DE DESCONOCERLO O SE LE JUZGA INJUSTAMENTE?

<sup>6</sup> "UN PROGRAMA DE ACCION"; texto sin firmar, sin datar [enero? 1932], sin firmar; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página, 355 x 228 mm.

## ¿ES UNA DEPURACIÓN DE VALORES QUE PERSEGUIREMOS PARA DESCARTAR A LOS FALSOS CON SERENA Y FUNDADA ARGUMENTACIÓN?

### **Nihilismo<sup>7</sup>**

Se nos dice, que el nuestro es un país nuevo. Y se nos lo repite a cada momento. América es un mundo nuevo –se afirma. Lo nuevo se halla en los labios de todos. Sí. Parece que habitamos una tierra nuevecita y apenas civilizada –pese a nuestras pecheras blancas y pulquérrimas. Parece que en nada obramos de acuerdo con este concepto de lo nuevo y hasta diríamos virginal. Parece, en cambio, que nuestras almas no son ancianas sino avejentadas prematuramente. Una señora inglesa amiga mía, recién llegada de Inglaterra, me hacía notar las caras marchitas de la mayoría de nuestros niños. Creía ver rostros de hombrecitos y de mujercitas de precoz madurez. Y sintió lástima por ellos. Yo no lo había notado. Nacido y criado aquí, no podía notarlo. No pude verlos con los ojos de esa inglesa compresiva de alma piadosa. Después de su pesarosa observación, ya fui escrutando la faz de nuestra infancia bullanguera, y no siempre genuina y divinamente alegre. ¿A dónde está, entonces, lo tan decantado nuevo? –me pregunté. ¿Era una frase vacía de sentido, un tópico de juegos florales, con el que pretendíamos halagar nuestro morboso amor propio? ¿Es la comezón del dinero –estiercol del demonio le llama Papini– lo que nos envejece, que contribuye a envejecernos tan prematuramente física y espiritualmente? Pero, en Norte América, existe esta misma fiebre rapaz por el oro, esta sed avídísima de ganancias materiales y a menudo innobles. Asimismo, es una raza mucho más joven, más nueva, en la acepción más lata, que la nuestra. ¿No será equivocada nuestra actitud hacia ese dinero? Deben existir otras causas para nuestro avejamiento. ¿Una visión jocunda y épica de la vida? ¿Aquel legendario valor que no se arredra ante los más inaccesibles obstáculos y que engendra la más pura alegría? Puede ser, aun cuando es muy difícil formular un diagnóstico exacto sobre los pueblos. Para ellos, toda receta *a priori* está demás. Aunque se pueden bucear los relativos remotos orígenes de ese agobiamiento colectivo que nos aqueja. Ya como nación nacimos viejos con todos los estigmas del coloniaje, de los cuales todavía no supimos desprendernos. Hay que decir la cruda verdad. Nacimos pequeños en todo. Ni grandes virtudes ni grandes pecados. Y a los hombres que nos sobrepasaron de talla, todavía tenemos la peregrina ocurrencia de relegarlos al más riguroso ostracismo (Alberdi, Bernardino Rivadavia, Agustín Álvarez y otros más). Nos infunden temor y quizás miedo. No son personas gratas para ciertos sectores de la opinión pública. No carecemos de ese animal coraje físico, pero, padecemos de una falta absoluta de valor moral –el don único que le concede una sólida envergadura a la criatura humana. Vivimos todavía como esclavos dentro de otra esclavitud. Un miedo cervical nos esclaviza. No es el grandioso pavor bíblico, sino una pavura muy pequeña y deleznable. Por eso, somos viejos en un país nuevo, en un flagrante contrasentido. Las Ideas nos espantan. Nuestras innovaciones son de modistos y peluqueros. El miedo a ese pobre espantajo del ridículo –a eso quizá nuevo– nos mata y nos hace apocados. Preferimos copiar a crear, aunque sea algo monstruoso. Preferimos el plagio vergonzante, a una cosa informe y malhecha, creación original de nuestras torpes manos. El miedo doméstico a todas las peque-

<sup>7</sup> "NIHILISMO"; texto sin firmar, sin datar [noviembre? 1931]; dactiloscrito, original, cinta negra; correcciones de At. en lápiz azul grueso; papel obra, liso; 3 páginas, numeradas, 359 x 229 mm.

ñeces, nos circunda y nos acosa. Y así vamos empequeñeciéndonos como libre espíritu, si es que ya nacimos para él. Nuestras negaciones se ejercen contra lo más minúsculo, nuestras más enconadas negaciones se disuelven en chismes de camarillas, y no contra nuestra inercia, contra lo mismo que nos abate. No negamos a Europa –al llamado viejo mundo– como tan rotundamente la negó Estados Unidos. Y era imposible que un Walt Whitman naciera entre nosotros. Un Hernández, es todo, todo lo que pudimos obtener de nuestra tierra, con la moral del truhán y de la siniestra agachada. Un Sarmiento, es, aquí, un fruto fuera de sazón. Un *Facundo...*, libro arbitrario si lo hay, es casi todo nuestro tesoro literario.

No es un materialismo de epopeya, el nuestro, sino un materialismo de charquita doméstica, un materialismo al pormenor, que nos aprisiona, agriándonos con sus miasmas mefíticos. ¿Tristes? No. Serios. Hoscos. Graves. Estirados, como si nos torturara un invisible corsé de ballenas de acero que llevamos puesto, bajo nuestros flamantes trajes. Todo ello, es de una bárbara infantilidad, en lo que pueda ser nuestra actitud exterior. Somos graves y serios por temores infantiles. ¡Y somos viejos, aunque seamos muy jóvenes por todas estas tácitas cobardías!

¿SERÁ QUE COMO PUEBLO TODAVÍA NO NOS HEMOS MARCADO UNA ORIENTACIÓN POR LA VÍA CRASAMENTE MATERIAL O ESCASAMENTE ESPIRITUAL?

## DOS POEMAS NACIONALES

*BRIZNAS DE HIERBA* del patriarca norteamericano –es uno de los libros más representativos del nuevo mundo, y se halla en llana consonancia con el latido de su vastísimo país. Quizás no tanto como carácter general de un pueblo, y sí más bien como uno de los rasgos más hondos, ahincados de una democracia en marcha. La libre moral que alientan estos salmos épicos, la alta lección que se desprende de estos versículos impetuosos, todavía no fue alcanzada por la masa de los habitantes de la república del Norte, mientras, *Martín Fierro*, siendo nuestro poema más representativo del criollismo, es únicamente el espejo ustorio, la fuente que refleja nuestra moral elástica, primaria, zorruna de tierra adentro y del arrabal; fuente en la que venimos a beber cada día, moral que a veces sobrepujamos peyorativamente, dejando tamañito a nuestro maestro, al Viejo Vizcacha. Hernández, dice muy explícitamente, que no pinta sino quien sabe pintar. En efecto, él hizo solamente oficio de pintor, y adaptó a su estro campero lo que halló bajo su mano, cuando Whitman, del caso de un mundo en rudimentaria formación, hizo oficio de creador. Creó conceptos infinitamente superiores a su medio, creó principios poéticos que son como piedras miliares que deberán o no alcanzar las futuras generaciones. ¡Sin embargo, ambos libros –el de Whitman y el de Hernández– son nacionales, son como los mensajes de una nacionalidad! A lo menos es así como se da por considerárselos allá y acá. La sustancia, el contenido del primero, es el ensayo poderoso de la virgen experiencia de una moralidad nueva, desnuda, arrojada, libre de todo caduco prejuicio, en tanto que el contenido del segundo es la vetusta experiencia de un hombre viejo, quien nos da consejos para quedar bien con el juez, y tener siempre a mano un palenque, donde podamos rascarnos y apoyarnos en los casos de apuro. Moral de viejo, moral retrógrada y nefasta para la juventud; moral acomodaticia que no dejamos de practicar un solo día, que encaja tan admirablemente con nuestra vieja haraganería sentimental. Como se ve, hasta uno de los protagonistas de nuestro mejor poema del terruño, hubo de ser un viejo con argucias y razones de viejo.

### **Kilometraje mensual<sup>8</sup>**

1. Un pasajero, que viajaba en un ómnibus, cayó fulminado, bajo una mirada feroz que le asestó su compañero de asiento. La cortesía argentina, al fin, fue vindicada. La pobre víctima fue conducida a Asistencia Pública y se desespera salvarla. En cuanto, al criminal, recibió las calurosas felicitaciones de quienes presenciaron el hecho.

2. Una muchacha de rostro virginal, de un mordisco le arrancó la oreja a un jovencuelo que le rozó la manga del vestido. Esta gentileza tan femenina, no fue aplaudida por los hombres. ¿Temían que esta graciosa fierecilla se les abalanzara también contra ellos?

3. Ya se entabló una lucha a muerte entre los bandos políticos: el que aboga por los tacones altos para todos los ciudadanos argentinos mayores de edad y el que combate para imponer los bien bajos, es decir escasamente de medio centímetro de altura. Fueron pronunciados fogosos discursos, en cuya tumultuosa reunión, no faltaron los garrotazos y las trompadas; enfrascados nuestros principales adalides de la política alta y baja en tan noble contienda de zapatería, se sabe, que la población es diezmada por la miseria y el hambre. Claro está, que esta es una cuestión desdeñable si se la coteja con el fervoroso afán que sustentan nuestros más grandes personajes políticos para apoderarse del Supremo Mando de la Nación. Luego han de llover los zapatos de tacones altos o bajos, según sea el partido que triunfe en las urnas. Puede que el pueblo no tenga qué comer, pero, se podrá consolar con un par de zapatos flamantes *per cápita*. En nuestra modesta opinión a los políticos no se les puede exigir más que calzados, aun cuando sean pésimos zapateros. Porque no se tendrá la pretensión de que ellos hagan caer el maná del cielo. ¡Oh no! Aunque hay veces, que ofrecen píldoras contra los terremotos. En eso, no están del todo mal. Creemos que son bastante buenas si se las toma con un vaso de agua. Casi casi, estamos dispuestos a recomendarles a nuestros lectores como un medio para salvar al país. Si dudan de su milagrosa eficacia, les diremos que las fabrican personalmente el General Uriburu, el General Justo y el Dr. La Torre, que es una garantía que no se podrá poner en tela de juicio, so pena de ser considerado el peor hereje así como traidor a la patria. Existen razones para creer que nuestro pueblo se halla en la vía de su salvación definitiva. Si no se salva con estos zapatos de fabricación política y con estas píldoras de la misma marca, ha de ser porque le equivocaron la medida o se inmunizó contra los terremotos. Entonces se deberá buscar otra cosa. ¡Dios mío! ¡Pensar que siempre pasa así en la historia de la política y de los pueblos! Zapatos que no vienen bien y píldoras que llegan a destiempo.

¿Y después de todo, no es esta la ciencia y el arte de la política y de cierta política?

### **Un general y el asno de la fábula (para *Polémica*)<sup>9</sup>**

La política, en los países suramericanos, es una profesión muy lucrativa y exenta de todo sacrificio y hasta las fatigas. Basta ser un poco garrulo, otro poco inescrupuloso, imprescindiblemente analfabeto, aunque todo ello cubierto por un ligero barniz de ideas generales que mediante una gran dosis de viveza— ¡por dios no hablemos de inteligencia! que, en semejan-

<sup>8</sup> "KILOMETRAJE MENSUAL"; texto sin firmar, sin datar [1931]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página, 370 x 230 mm.

<sup>9</sup> "UN GENERAL Y EL ASNO DE LA FÁBULA (para *Polémica*)"; texto sin firmar, sin datar [1931]; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz azul grueso; papel obra, liso; 2 páginas, 360 x 230 mm.

tes casos, estorba— logrará hacer de este curioso parásito un triunfador, apto para embaucar a sus electores. ¿No es esto, acaso, lo que estamos viendo en la presente campaña política?

Hay, por ejemplo, generales que a toda fuerza pretenden pasar por ingenieros civiles. ¿No hubiera sido más honesto, quedarse simplemente en general? ¿Qué diríamos de un asno que pretendiese cubrirse con la piel de un león pese a sus rebuznos? Hasta como animal lo despreciaríamos. Por lo menos, hubiese demostrado ese general, un poco de más de hombría. Los militares nos están quitando la ilusión de que ellos no siempre retienen el monopolio de una cualidad tan preciosa. Emplean subterfugios, indignos del uniforme que visten. Y es un engaño, una falsía y una mera ficción electoral esto del ingeniero civil. Justo, en su desmedida ambición de aspirar a la Presidencia de la República, desciende tan bajo como para proclamar esta media mentira, que hacia la otra media no existe sino un cortísimo trecho. ¿Cómo tener entera fe en este hombre que para enarbolar su candidatura, se vale de ese pequeño dolo que casi casi le hace renegar de su alto rango en el ejército argentino?. Si hacemos hincapié, en esta aparente minucia es porque resulta de máxima importancia, debido a las críticas circunstancias por las cuales atravesamos penosamente. Supongamos que no se trata de un dolo sino de una torpeza de marca mayor. Torpe o mentiroso a medias, entonces este hombre no sirve para gobernar el país. Y quizás, cuanto más simpática nos habría sido su candidatura si no hubiese recurrido a la argucia del ingeniero civil, que solo es un señuelo, al estilo de del inofensivo tan-glefoot ¿O es que Justo, sospechó que el pueblo argentino se hartó muy pronto de los militares y del gobierno militar? ¿Será, por eso que le sacudió el polvo a su diploma de ingeniero civil que lo tenía tan olvidado, para fijarlo en los carteles por todas las calles de la ciudad, desvirtuando de este modo, el gobierno del general Uriburu? Son deducciones lógicas que forzosamente surgen de tamaño hecho. Pero, más bien, fue una treta inocente que lo cubrió de ridículo —como al asno de la fábula— y que no consiguió engañar a nadie.

No hablemos del programa de gobierno del general Justo que es algo más que inexistente. Pero, desde ya cabe afirmar que sería un peligro para el país si resultase elegido. No por ser general o ingeniero civil, esto es, lo de menos; y sí por todo el dinero que expande como un torrente para sostener su endeble candidatura y por las incontables promesas que habrá hecho a los pobres elementos —en sentido de pobreza económica— que le secundan. Si las promesas se las podrá llevar el viento, si llegara sentar sus plantas en el Poder, no existe un gerómimo de duda que querrá resarcirse de las sumas que invirtió en su personal campaña política, aun cuando no le escaseara la ayuda, desde la Casa de Gobierno y por parte del clero argentino.

¿Es que seremos tan idiotas como para creer que el general Justo, es un ser todo altruismo e impolutamente desinteresado en sus miras de detentar la suprema magistratura? ¿Es que seremos tan rematadamente tontos al creer que una vez llegado a ella, no se cobrará con crecidos intereses lo que gastó en organizar la gigantesca propaganda política para luchar contra la impopularidad de su candidatura, impuesta directamente por el general Uriburu, a pesar que este lo niegue cien veces por día y de tanto negarlo llega a confesarlo?

Hay que meditar que la impopularidad, cuando no se la puede reducir empleando las bayonetas —sobre las cuales peligrosamente ya se sienta el general Uriburu— se la combate a golpes de billetes de mil-dinero este que deberá pagar el pueblo productor como una nueva y pesada exacción sobre su creciente miseria.

### **Academos<sup>10</sup>**

Academos, sinónimo de reposo, de siesta eterna, de cúpula y de frigórico. Se supone que se conserva en buen estado de putrefacción las glorias que han sido, y los varones justos y ecuánimes que jamás dieron un paso más largo que el otro, y canes con plumas para despistar, como dijera aquel alemán de pesado y paquidérmico humorismo. Es la Academia que guarda intactas las tablas de la ley para que nadie las use y toque. Es la Academia que embotella el tedio y lo destapa de cuando en cuando con el fin que se cuaje en forma de asteriscos y en pequeños remiendos para el idioma consagrado y muerto. Es la Academia que legisla sobre lo ilegible y lo inasible. Es la Academia que va a remolque de todas las pequeñas cosas. Es la Academia que dictamina sobre lo ya dictaminado y descubre lo ya descubierto. Es la Academia que necesita nutrirse de los vejestorios del intelecto para revestirse de cierto lustre de casona vieja de canas venerables. Es la Academia, que se excusaría amablemente de acoger en su anciano seno a un joven e imberbe Cristóbal Colón, en quien late la épica visión del descubrimiento de un Nuevo Mundo y que lo aceptaría cuando es un cadáver. Es la Academia, guardarropa de cadáveres literarios bien conservados y para que no se apolillen con numerosas bolitas de naftalina, que retrata el Oficialismo pétreo e inamovible. La Argentina, país joven y bárbaro, ha querido hacerse el regalo de una flamante Academia como el gaucho con botas de potro que se calase en la melena una chistera de siete luces. No disputaremos sobre las siete luces de los miembros de la Nueva Academia Argentina sino contra la chistera en la cabeza del gaucho bárbaro que, para galopar libremente necesita, prendas menos incómodas o denominaciones menos coercitivas. Si estas pueden ser inofensivas, siempre son un estorbo. Un ambiente como el nuestro en profunda revulsión, no son académicos encorsetados en su cultura reaccionaria lo que más necesita, y sí maestros espirituales con la visión del descubrimiento de un Nuevo Mundo. Berkeley –dramaturgo inglés– hace poco le reprochaba a Bernard Shaw de ser nefasto para la generación intelectual de su país, por el chisporroteo de una inteligencia que se contempla a sí misma sin otro fin que ser inteligente. ¿Y qué, no podríamos decir de nuestros intelectuales? ¿que son demasiado inteligentes? Afirmaba, aquel hombre de letras, que hay momentos en la vida de una Nación en que necesita un hombre de puro espíritu –citaba el caso de Ghandi y apelaba al recuerdo de Carlyle– para que le sirviera de segura guía y apoyo. Nosotros, *3 por 7 - 21*, hemos resuelto ser maestros espirituales de nosotros mismos, ya que fuimos traicionados por quienes se erigieron una tribuna pública para luego despachar su talento en miserables centavitos con miras únicamente inmediatas y bajamente utilitarias.

### **Creo, que el *3 por 7 - 21*, es la fundación de una libre casa de estudio<sup>11</sup>**

Creo, que el *3 por 7 - 21*, es la fundación de una libre casa de estudio, integrada por las 7 artes, que han de ser representadas por tres cultores, si no los más conspicuos públicamente, a lo menos, los más estudiosos e inquietos. Digo, Casa de Estudio, porque esta deberá ser la característica de esta nueva tanda de académicos, sin barba. Sus fines es de

<sup>10</sup> "Academos [...]" [Sobre fundación Academia Argentina de Letras]; texto sin firmar, sin datar [diciembre 1931-enero 1932]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página, 354 x 229 mm.

<sup>11</sup> "Creo, que el *3 por 7 - 21*, es la fundación de una libre casa de estudio [...]" texto sin firmar, sin datar [diciembre 1931-enero 1932]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página, 358 x 230 mm.

ensayarlo todo, y nada de las actividades humanas han de serles extrañas. Imperará entre ellos la máxima camaradería intelectual, y deberán instruirse en las disciplinas que cada uno de ellos ejerza para ensanchar el horizonte de las especializaciones. Será, en fin, un intercambio de conocimientos entre el músico, el pintor, el escultor y el filósofo en un enriquecimiento mutuo. Esta es la base primordial y sin ella esta asociación de espíritus no tendría objeto. Ellos, han de revisarlo todo –o lo que sea digno de revisarse– con entera independencia de juicio, propendiendo a crear una nueva vida espiritual. El propósito es muy ambicioso y quizá no esté al alcance del talento de algunos de nosotros, pero, el hecho de esforzarse hacia tan noble objetivo, será algo en favor nuestro. No pueden haber aquí, los espíritus ociosos, cobardes y remolones. Todos deberán trabajar para la obra común: el pintor, ya escribiendo o dibujando, y el escultor con sus estatuas y etc., si no seríamos como los otros académicos que roncan sobre los laureles. El periódico será escrito exclusivamente por los miembros de la cábala 3 por 7 - 21. Abogo, por nombrar corresponsales honorarios. Por ejemplo, a Bernard Shaw, a Einstein o a Jehová. Creo que en el periódico debe haber una sección titulada "Teatro de Titeres", en la que podrán mojar todos, con comentarios grotescos con el fin de darle mayor variedad: hechos, libros, acontecimientos artísticos y etc. Propongo, cultivar el *bluff* como nota amena. Enjuiciar de cuando en cuando a personalidades de aserrín y de cartón. Discernir premios "morales" –no a la moralidad– a los raros que lleguen a merecerlos (proposición Pettoruti). Mensualmente los miembros se pasearán en el coche del Director del Museo de Bellas Artes de La Plata por las calles de la ciudad para propagar sus ideas novísimas como el mundo. Para ello, adoptarán un disfraz. También se reunirán en una comida mensual que será pagada rigurosamente a escote para cambiar ideas y panes.

### **Un Sindicato de artistas plásticos<sup>12</sup>**

Un Sindicato de artistas plásticos –según mi juicio y de toda persona sensata– obraría muy mal si desde su comienzo, se propusiese incluir una cláusula en sus Estatutos, por la cual se excluye a todo extranjero –por la única razón de ser tal. A mi ver, esto sería un proteccionismo estúpido, y contraproducente para nosotros mismos. Y semejante cláusula no solamente discrepa fundamentalmente con el espíritu sindical sino que es profundamente antipática, y su xenofobia tendería a crearle a la asociación una multitud de enemigos. En cambio, el sindicato, debe propender a crear, entre sus afiliados, talleres colectivos, integrados por decoradores, dibujantes ilustradores, grabadores y etc. De este, modo se encontraría capacitado para luchar noblemente contra la producción extranjera que ahora inunda nuestro país; producción de la que están tan engolosinadas nuestras empresas comerciales y periodísticas. De este modo, se captaría la simpatía y hasta el apoyo decidido del público, y quien sabe, también la ayuda de ciertos diarios. De este modo, realizaría una labor sana, equitativa y depuradora en el mismo ambiente artístico. El taller colectivo, por oficio y afinidad, sentaría, además, un nuevo precedente entre nosotros.

<sup>12</sup> "Un sindicato de artistas plásticos [...]"; texto sin firmar, sin datar [enero de 1932]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página, 357 x 230 mm.



Estos talleres colectivos, –que serán creados indirectamente por el Sindicato, han de ser absolutamente autónomos en lo que se refiere a la cuestión artística y financiera o económica; y el rol del organismo sindical se limitará a salvaguardar tales intereses, a protegerlos en casos que surjan pleitos y querellas, apelando a la justicia civil –si fuese necesario.

Este sería un proteccionismo bien entendido y por méritos propios; y puede ser que al cabo de un tiempo, la producción de nuestros artistas de los talleres colectivos, iría desplazando la que nos viene de fuera –que, por su sola marca extranjera, podrá parecer mejor a nuestros *snoobs*.

Sostener, por otra parte, el criterio que todo lo extranjero no es válido en nuestro país se llegaría a este punto insostenible: que deberíamos echar abajo el monumento al General Alvear por ser de Bourdelle, el de Sarmiento porque es de Rodin, de Despiau, de Drivier, de Meunier y etc.; de nuestro Museo Nacional se deberían arrojar por la ventana los cuadros de Monet, de Manet, de Sisley, de Pissarro, y etc., si quisiese ser consecuente con este principio xenófobo.

Vale decir, desprendernos y despojarnos de lo único que ennoblece a nuestra ciudad.

## ► Textos sobre literatura

### Es interesante meditar sobre [...]<sup>1</sup>

Es interesante meditar sobre lo que a ciertos mentores de nuestro incipiente teatro se les ocurre decir. Para ellos, todo está mal. En esto a veces concordamos.- Pero, partiendo de un punto negativo, lo malo, es que no arriban sino a otro punto más negativo todavía: que es, el de sus burdas y mal aplicadas enseñanzas, que no llevan en sí, ninguna luz de orientación. Como el simbólico animal de Zarathustra, son el círculo vicioso: la serpiente mordiendo la cola. Impotencia y mala voluntad, son sus características. Alaban la hiel, y, creen que es el producto más alquitarado de sus elucubraciones seudoliterarias y críticas.

Nos sugiere todo esto, un artículo aparecido en *La Razón*, en el cual se hace referencia a las clasificaciones que deben imperar, y, naturalmente, se nos trae a colación: "la ingenua, la matrona, el galán, el barba y el característico", tipos estos, que según el cronista de marras, "no han nacido caprichosamente de un concepto objetivo y profesional..." sino... ya lo advina el lector: han nacido de la vida. Nos deslumbra la perspicacia de este "argos" literario; pero, añade que "estas sencillas nociones del oficio", las más de las veces, han de venir a recordárnoslas, escritores extranjeros. Nosotros, los que a veces perdemos el tiempo escribiendo para el teatro, nos preguntamos ¿para qué?. Su utilidad, a pesar de todo, nos parece nula, es decir: afirmamos que es una de las tantas falsedades de las cuales, se puede y hasta se debe prescindir.

Y si no, preguntamos a cualquier artista sincero, que, con facultades para ello, haya observado la vida, y nos dirá que esta manera un poco industrial y sumamente burda de subdividir el espectáculo humano, existe solamente para a aquellos que, ya de la novela como del teatro, han hecho un recurso más, para escalar con éxito la barricada del hambre.

Léase por ejemplo, atentamente el teatro y la producción literaria toda de un Tehekhof, y nos encontraremos que, ni en una ni en otra parte, existen ingenuas modelo de modestia y de virtud, ni esos traidores, trasuntos de todas las maldades que corren por el mundo. Hay hombres, que a veces son buenos y malos; y hay mujeres que son las dos cosas a un mismo tiempo, con una inconsciencia y un candor, que va siendo la desesperación de los psicólogos de todas las edades, desde Salomón hasta Bourget. ¿En qué queda, pues, ese famoso concepto de subdivisión, de clasificaciones? El teatro, como todas las cosas, tiende a evolucionar, ¿por qué ponerle cotos y barreras, con trabas tan insulsas y que, casi [faltante de papel]

Relata, no sé quién –creo que Vasari en su *Vita dei Pittori*– que Leonardo da Vinci, una vez esbozado su famoso fresco *La Cena*, anduvo desvelado, buscando un rostro de sobrehumana pureza y bondad que pudiese servirle de modelo para crear su inolvidable Cristo. Encontrólo en la persona de un novicio del mismo convento, en cuyo refectorio ejecutaba su

<sup>1</sup> "Es interesante meditar sobre [...]"; texto sin firmar, sin datar [192?]; dactiloscrito copia carbónica; correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso; 3 páginas, numeradas, 295 x 202 mm. Nota de At.: dorso pág. 3, cuadrante superior izquierdo, escrito en tinta negra, en sentido transversal "Miss [Belpin?]/Cramer 2005/Belgrano"; cuadrante izquierdo inferior, escrito en lápiz negro: "I like [?] very much/ Your hat/is very expensive/ Su sombrero es/muy caro costoso/ Yo gasto mucho de la [?]" ; cuadrante derecho inferior: "The rose by/ other name/would smell/as sweet/ La rosa como/cualquier otro/nombre [tendrá?] siempre un/perfume [delicioso?]" ; cuadrante superior derecho, escrito en lápiz negro, en sentido inverso "Awake the/ morning on/ [ilegible]" .

obra. Años después, faltándole para la conclusión de su trabajo, la figura de Judas, antítesis de todo lo que podía expresar la fisonomía del Nazareno, inició su rebusca, para encontrar un modelo apropiado, por los barrios malditos de Milán. Y la buena suerte le favoreció: el tipo hallado, tenía grabada en su máscara humana el estigma de todos los vicios, sugiriendo en sus líneas, el arranque de todas las maldades posibles. Contratóle, luego, una vez terminada la sesión de "poses", le regaló magnánimamente una bolsa repleta de florines. El "modelo", entonces, sonriendo díjole al maestro a guisa de comentario:

"Maese, mucho más recompensas al Judas que al Cristo..." Leonardo tuvo un estremecimiento y a su vez preguntó: "¿Acaso eres tú, el Giovanni...? Sí, era el mismo. El mismo que en su adolescencia había servido de inspiración, para ese rostro de dolorosa y celestial bondad, el mismo, que, después, sirviérale para pintar una máscara mordida por todos los pensamientos de las pasiones más bajas.

### **Un teatro futuro y el de ellos. Apuntes, proyectos, comentarios y etc.<sup>2</sup>**

Para propagar ideas y lanzar doctrinas morales con el fin de develar y suplantar las caducas, no existe otra tribuna más rápida y efectiva, que el escenario teatral. En nuestros medios revolucionarios, especialmente el anárquico, nunca se hizo un uso adecuado de ello. Sin embargo, la música, el teatro, la literatura y las artes plásticas y gráficas, son excelentes vehículos a fin de expandir nuestras ideas, envueltas en formas placenteras y vestidas primorosamente con las variadas emociones de la sensibilidad humana. Hasta ahora, el método empleado para difundir nuestros credos, ha sido rudimentario. No nos hemos valido de todos los recursos que nos pone en las manos el vasto repertorio de dramaturgos y escritores, que sin ser abiertamente tendenciosos, bregan para elevar nuestra especie a los planos de una vida superior. A nosotros que nos desagrada profundamente imponer nuestros postulados morales, y aborrecemos los dogmas de cualquier teoría, deberíamos apelar a todos los sentidos de simpatizantes y presuntos neófitos, a quienes quisiéramos convertir por la persuasión y el amor. Nosotros que anhelamos hacer florecer la espontaneidad de los sentimientos para que broten en una conciencia clara y luminosa que ama el bien mismo, las cuatro artes, y en particular el teatro, así como la palabra escrita y orada, son métodos eficacísimos para acrecentar el número de adherentes voluntarios.

En nuestras relaciones con la gran masa, con el núcleo mayor del pueblo, chapoteamos aún en el moho de la rutina, sin arbitrar una novedad que atraiga la atención, sin una invención feliz y amena que al distraer, instruya, ni un rasgo que nos singularice, identificándonos con el alma colectiva y nos destaque fuertemente de las otras parvadas de propagandistas. Es cierto, nuestra sola doctrina vale inmensamente por sí, pero es necesario que llegue a todos, y sea conocida en sus mejores y más bellos aspectos. No basta decir la verdad, si en ella no se le insufla la vida mediante una voluntad amorosa. La verdad a secas, es como un árbol en invierno: deshojado y sin flores. Revestido de las galas de primaverales, cumple su misión de árbol, y la cumple alegre y bellamente. ¿Por qué nuestra propaganda no había de adoptar el disfraz de la eterna primavera, ritmo de vida siempre palpitante en nuestro ideal, si ello no va en mengua ni desdoro de quienes lo propagan?

<sup>2</sup> "Un teatro futuro y el de ellos. Apuntes, proyectos, comentarios y etc."; impreso, firmado "At."; fecha impresa en el recorte: "1° de mayo de 1925"; soporte: 3 páginas, 245 x 173 mm. Publicado en *La Protesta. (Suplemento semanal)*. En p. 1, Nota de At. en lápiz negro, ilegible.

I

Daremos algunos informes de las intentonas realizadas en el extranjero con la noble finalidad de regenerar al teatro, despojándolo de su odioso carácter individualista de capilla hermética, para ponerlo en contacto con el alma colectiva.

Los primeros adalides del concepto de arte social, fueron Romain Rolland, Roger Marx, Saint Georges de Bouhelier y Charles Morice, Camilo Saint Croix y algunos otros, cuyos nombres se nos escapan. La fórmula del autor de *Juan Cristobal*, insistía en esto: "No le pidáis al pueblo que admita lo que él no comprende, ni admire lo que no siente ni le conmueve". Roger Marx, a su vez recuerda que el origen de todo arte correspondió a fines utilitarios. Lo que hizo decir a Tolstoy: "Estamos acostumbrados a entender por arte, solamente lo que vemos en los salones, en los museos y lo que escuchamos en los teatros y conciertos. Esta no es sino la ínfima parte de ese arte que sirve de lazo de unión entre los hombres. Nuestra existencia está llena de obras artísticas; desde la cuna, los juguetes cuando niños, la ornamentación de nuestros vestidos, hasta los oficios religiosos y las procesiones solemnes. Nosotros denominamos arte a una forma de actividad que traduce una pequeña parte de ella."

He aquí el concepto de arte colectivo que nosotros como anarquistas perseguimos. Un arte que estreche entre sus brazos florecidos, a todos los hombres por igual; no un arte que dosifica lo patético y lo emocional de sus elementos para determinadas castas, dirigiéndose a un círculo reducido de catecúmenos. Concepto este que nos induce a pasar de largo ante algunas iniciativas, innegablemente hermosas, e impregnadas de un desinterés único y de una pureza artística en sus propósitos, digna de emulación.

Entre ellas cabe enumerar el "Teatro de Arte", el "Chauve-Souri", "El Pájaro Azul", en Rusia, y el "Petit Colombiè" en Francia. En todos estos movimientos teatrales de renovación indiscutible, se quiso combatir la tendencia zafia y mercantilista de los espectáculos corrientes y emolientes, interpretando con criterio ennoblecedor, por supuesto antiacadémico, los autores clásicos y modernos. Una juventud, más por el espíritu que por los años, volvió a revivir en esos escenarios merced a la intensa energía sentimental y al soplo vigoroso de unos intérpretes, resueltos a crear seres orgánicos con sus dones pertinentes de la poesía, de lo trágico o lo grotesco, según el rol de cada uno.

No intentando empañar ni desmerecer la repriminadora de esos viejos valores artísticos, preferimos abordar tendencias que se dirigen tanto al ser más simple como al más complejo de la multitud humana. Y esta modalidad de un arte teatral totalmente remozado, evocadora de los antiguos titiriteros que iban de feria en feria, la representa una compañía ambulante que con un camión maltrecho inició en 1919 su vagabundaje por todas las aldeas de Inglaterra.

Es Ms. Ana Berry quien cuenta esta valerosa hazaña. Era un puñado de jóvenes y mozas que transformaron un carricoche en un vehículo a motor; lo cargaron de todos los bártulos necesarios a la precaria escena de un teatrillo improvisado que se armaba y desarmaba, debutando la primera vez en Sussex, un villorio en los alrededores de Londres. A la noche se entrenaban ante una sala casi vacía. Lo que le hace exclamar a Ana Berry: "Habían desconfiado los habitantes de ese apacible lugar –que ni siquiera podían enorgullecerse de poseer un cinema– del valor artístico de una compañía teatral, cuyo personal y mobiliario cabía en un solo vehículo y que pedía tan solo seis peniques por la entrada".

Pero la sorpresa fue muy grande para los que asistieron a esa peregrina función. ¡A nada se parecían de lo que esa gente humilde había visto antes! ¡Las pocas compañías que se detuvieron en ese lugarejo eran tan diferentes! Añade la Berry:

“No representaban como los cómicos; no hablaban en voz altisonante o tremolante, ni lucían ademanes nobles, ni gestos furibundos; decían las cosas con simplicidad, en lengua que ellos entendían, y las canciones eran aquellos viejos cantares de la tierra que habían oído de los abuelos, solo que ahora esta gente, los acompañaba de mímica y de movimientos, y vestían trajes especiales, remudándoles para cada tonada”.

En estas palabras se halla la esencia de la renovación de un género que deseaba llevar a todos los confines de la muchedumbre humana, la luz esclarecedora y el agua lustral de una alegría y esparcimiento desconocido para muchos corazones. En sus comienzos, esta juventud bohemia y trashumante –en la acepción espiritual del término– sufrió fracasos y reveses que hubieran sido irreparables de no mediar la ayuda oportuna de una poderosa asociación: “Arts League of Service”, *Liga al servicio del Arte*, –Protectora inteligente y desinteresada de los artistas y divulgadora de las obras de los “nuevos”.

Pero el triunfo consagra siempre a los se entregan por entero y saben arder para alumbrarse el propio camino. Y esto precisamente aconteció a la compañía ambulante que, después de infinitas vicisitudes y sinfín de peripecias heroicas y jocosas, realizaba una temporada en la célebre sala de conciertos “King George’s Hall” en Totenham Court Road, de Londres. La sorpresa fue tan inmensa o quizás más para la audiencia londinense, que la experimentada por los sencillos habitantes del villorio de Sussex, jalón inicial de esta campaña, esparcedora de la nueva simiente. Y era natural que sucediera así. Porque se hallaban en un estado de incontaminada gracia para recibir el bautismo de un arte, a la vez primitivo y moderno, que remontándose a añejas tradiciones había infiltrado la savia agridulce de la hora actual, mientras aquellos, los londinenses, envidiados por la hibridez de los géneros subalternos, ejecutados en los teatrazos y teatritos de la urbe, hubo de resultarle *shocking* y una verdadera y mágica revelación, cuando al descorrer ante ellos la tela, se les mostró un mundo nuevo, toda una zona desconocida, extraña y fantástica de la poesía e imaginación humana.

Este teatro de trashumante catadura que lo rodea el halo de lo romancesco por su vida errática, trasplantó con toda felicidad y singular acierto el género de las variedades de los café-concert de antigua data. Asemejándose a la compañía rusa Duvanl-Torzoff, es la miniatura de la *variété* poseyendo una facundia y jocosidad más delicada y sana. Su repertorio compónese de piezas en un acto, danzas, cantos, fantasías, *absurdities* y niñerías. Dice Ana Berry que se logró crear un teatro británico, a la par de los autóctonos rusos y franceses, en el “que el tierno cantor de Blake se infiltra en una pastoral; el humor de Punch, en una payasada absurda; la imaginación infantil de *nursery-rhyme* (cantos de cuna) se anima y vive en la escena; el cálido romanticismo celta, en una leyenda medioeval, y el folklore y el *folk-song* cobran vida y resurgen en sus rememoraciones de cuento antiguo y cosas de la tierra; impregnados de vida campestre, de brisa que alienta, de mar que mece y arrulla. Y el humor sin malicia, la chanza inocente, la risa festiva, la sana alegría, resaltan a cada momento haciéndonos palpar cierto matiz de espíritu de una gente que se entretiene en cosas candorosas e infantiles y cuyos genios han sabido exteriorizarlo en la leyenda, el cuento, el cantar con el inconfundible sello de la raza. Los creadores de este teatro, remontándose al pasado, se orientan hacia el porvenir”, y etc.

Citamos textualmente a fin de dar una aproximada impresión al lector sobre los propósitos logrados por un grupo humilde de artistas en pro del ennoblecimiento de un género prostituido de manera que la redención parecería absurda e imposible. También elegimos este ejemplo, no porque creamos pueda adaptarse a las condiciones nuestras y pueda arraigar en nuestro ambiente, sino para despertar la curiosidad de los camaradas que se dedican o quisieran dedicarse a este género de actividades, incitándolos al estudio y a la búsqueda de nuevos métodos para la fácil propagación de nuestras ideas. Pero otros medios hay menos difíciles de realizarse. Uno de ellos es el guiñol con personajes, actores y actrices de palo, cartón o recortados en zinc. Esto, por lo hacedero y más factible, nos hará abundar en detalles.

## II

En Italia, de niño, nuestro regocijo y nuestra adoración la provocaba un personaje estrafalario, astroso, que recorría las aldeas con un órgano de barbaria y un cartel pintado por ambas caras, donde, mediante viñetas historiábase crímenes legendarios, amores desventurados y las hazañas y fechorías de bandidos feroces. Era el *cantastoria*, figura pintoresca y simpática, que desarrollando las otras telas suplementarias, llevadas bajo el brazo, las extendía en el suelo. Representaban ellas un mosaico curioso y pintarrajeado por absurdos colorinches agrios y chillones, poblado por héroes y heroínas estrambóticas. Luego iniciaba el relato con ademanes aparatosos, y la palabra modulada en tono solemne, altisonante o tremebundo, según los pasajes de las historietas lo requerían para su mayor ilustración. Algunos instantes después las mujeres gimoteaban y estremecíanse los toscos y rudos varones, inmovilizados en semicírculo alrededor del mágico charlatán. ¡Poder de la ilusión de los corazones cándidos, reviviendo pasiones desgraciadas, dolores desgarrantes y aventuras milunanochescas que nunca habían existido! Este espectáculo, feérico para nosotros entonces, nos fue inolvidable. Y ahora mismo desfila la escena vivida en nuestra mente. Ya en edad proveccta rumiamos mucho y en diferentes circunstancias acerca de este método primitivo y sumario de conmover a los hombres. Era un vehículo un poco desvencijado para acarrear emociones, es cierto. Pero cambiando las historietas y su moral; ejerciendo ágil y hábilmente la sátira, empleando formas parabólicas, ¿acaso no sería tan eficiente o más que otros medios de difusión como el libro o el folleto? Entre la letra pasiva e inánime del impreso y la palabra viva y la mímica, su superioridad y excelencia es indiscutible. ¿Llevarlo a la práctica en los modernos tiempos? –se nos preguntará. Prevemos las objeciones que se nos opondrán. En aquella remota época se explicaba la necesidad del *cantastorie*; hoy en cambio con el cinema y las compañías de toda suerte y condición que deambulan por el “bosque”, a quien se atreviese a tomar tal iniciativa, no solo nadie le escucharía, sino que se le correría a pedrazos. Ya no abundan los corazones candorosos. Sin embargo, la novedad, la extrañeza que suscitaría la aparición de este personaje, tal vez le fuese favorable. Por lo demás no queremos insistir sobre el particular. También es otra sugestión que hacemos, sin mayores alcances, y sin mayores probabilidades de ser realizada. Es un dato ilustrativo más, que lanzamos al vacío.

Lo más practicable será entonces el teatro de sombras y el guiñol. Las marionetas tuvieron su difusión en todos los tiempos, con auge mayor o menor en cada época. El teatro Gemier, le *Chat Noir* de Henry Rivière, en París, “Los cuatro gatos”, en Barcelona, con Rusiñol, Utrillo, Casas y Pompeyo Gener dan fe de ello y nos demuestran que relativamente

muy cerca de nuestros días el teatro de títeres tuvo ilustres cultores, que no desdeñaron este género infantil y grotesco. En Londres, en uno de sus teatros de más campanuda tradición, los muñecos de la antigua farsa italiana tuvieron un éxito enorme entre los niños y también entre los adultos.

Un teatrillo destinado a este objeto es fácil de fabricar. Basta que a un cuadrilátero se le saque una tabla para colocar el telón de boca, decorado según las capacidades de cada uno, para tener listo el escenario. El telón que sirva de fondo a la escena podrá pintarse sobre la misma madera, o si se desea poseer varios se recortarán pedazos de cartón de la misma medida del ancho del escenario para cambiarlos según lo que se va a representar, aunque un fondo inamovible es más cómodo. Queriendo extremar los efectos, para fondo también podría usarse una tela, en la que se pintará el interior de un aposento, el paisaje, la calle y luego se le colocará atrás una fuerte lámpara a fin de que cobren vida los colores. Las candelillas alrededor del borde del escenario contribuirán a darle realce a los muñecos. Ahora nos quedan éstos para confeccionar. Para ello se empleará cartón o tablas delgadas, si se quiere hacerlos resistentes a cierto número de representaciones. Los célebres títeres de Henry Rivière del "Chat Noire" estaban pintados y recortados de una chapa de zinc, lo que otorga vistosidad y nitidez a la silueta. Atrás de la entrada del escenario, de los dos lados, se escalonarán los bastidores para que los personajes no se confundan y tengan por donde salir y entrar. Tratándose ya del teatro de sombras, los juegos de luz son los más importantes, que agrandando y empequeñeciendo sucesivamente las figuras, resultan grotescas a los ojos del espectador. Algunos de estos personajes podrán ser articulados a fin de aumentar el efecto cómico y dramático. Lo primordial es que estos no sean muy numerosos y además sean síntesis y compendio caricatural de una determinada clase y cierta fauna social. V. g.: el case-ro, amarillo, colorado, apoplético, reventando de cólera contra los inquilinos morosos; el gomoso, el petimetre, con el cabello engominado, con ojeras de mercenaria, con el cuerpo lleno de protuberancias; la niña tilinga y gótica, larguirucha o retacona, con la melena a la *garçonne*, caricatura de todas las modas, que todo lo encarga a París, hasta los novios; el burgués, llorón como un cocodrilo y obeso como un hipopótamo, con el brillante químico del tamaño de una avellana; el cura, el milico provinciano que, armado de machete y colt, ya se cree presidente de la república y etcétera. En fin esto se halla al arbitrio de cada uno y librado a las luces de cada cual. La parte más ardua de estas caricaturas modernas es crear caracteres, símbolos como lo son todavía Pantalón, Arlequín, Pierrot, Colombina, Sganarella.

Con la colaboración de algunos compañeros dados al ejercicio de las letras consiguiérase franquear este obstáculo. Los accesorios, como casas, árboles, grupos de personas son los pormenores que no cuentan, porque se fabrican a medida que surja la necesidad. Una persona podría desempeñar dos o tres roles, cambiando la voz, aunque sería preferible que cada camarada haga hablar un solo personaje. Esto le daría una variedad al espectáculo que acrecentaría el interés del auditorio. Las piezas escritas para un escenario de esta especie, permitirían a sus autores todas las fantasías, las sátiras más aceradas y la enunciación de verdades acres y corrosivas, aptas a quemar las caras, dejando restos duraderos que por ir envueltas en la risa y el cascabeleo del humorismo, todos se las beberían sin darse por aludidos y cada uno le achacaría defectos y vicios al vecino que ellos mismos poseen en grado superlativo. Es la añeja divisa latina que hicieron suya los humoristas del orbe, desde

los latinos hasta los modernos: *Castigat ridendo mores...* en buen romance: enmendar las malas costumbres y pésimas mañas riéndose y sonriéndose.

Considérese ahora todo lo escrito hasta aquí solo como un embrión de proyecto, la larva de una idea y el esqueleto que hay que vestir de músculos, ponerle corazón y un cerebro para que viva y ande...

### III

Sin ánimo de censura para nadie ni de la crítica más leve, declaramos que los espectáculos organizados por los distintos grupos anarquistas no fueron nunca "satisfactorios", contemplados desde el punto de vista artístico, cultural y revulsivamente ético. A nadie culpamos. Lealmente afirmaremos, además, que a nadie hacemos responsable de este hecho porque verdaderamente no lo son. Harto sabemos que todos ponen su mejor voluntad y si no hacen más es que sus limitadas fuerzas se lo vedan.

Sin embargo, el nivel cultural y la excelencia artística de esos espectáculos, con poco esfuerzo que se hiciera, podría elevarse. Existe un vasto tesoro teatral inexplorado. Florencio Sánchez, Otto Miguel Cione, Guimerá y otros que las farándulas de aficionados interpretan para beneficio de las masas ácratas, son muy respetables y merecedores de la más candente admiración; pero por lo conocido debería otorgárseles un pequeño reposo. No es irreverencia por parte nuestra. Es hacer notar que hasta el perfume de la rosa cansa. También es afán de renovación en consonancia armoniosa con nuestro ideal de inquietud eterna.

Pongamos por caso que se elija a "Crainqueville" el cuento satírico de Anatole France y se lo adapte a la escena; o dirijámonos a Mirbeau, dejando de lado "Los malos pastores", para elegir "Los negocios son los negocios"; o "El poder de las tinieblas" de Tolstoy o "Los tejedores" de Gerhart Hauptmann; o de Ibsen "El enemigo del pueblo", uno de los dramas sociales más densos de enseñanzas. En nuestra misma producción literaria existe un drama que estudia con sagacidad y fineza psicológica el ambiente anárquico. Nos referimos a *Meteore Rosse* de Inkyo, que creemos se halla en venta y al alcance de todos los bolsillos. A un sainete de Pacheco debe preferirse piezas de puros kilates espirituales, en las que, mezcladas a las grandes pasiones de los hombres se debaten problemas morales de trascendencia multiforme para la vida social del pueblo. Hay que refugiarse en los genios para encontrar, a la par del candor del niño, la potencia del creador, quien esclarece lo más abscondito y abstruso de los enigmas de la vida y de la naturaleza, reasumiéndonos en síntesis poderosas, que serán las verdades asimiladas por la masa anónima, que hará de ellas proverbios, adagios, refranes, luego, perpetuándose de boca en boca.

Ya adivinamos la nueva objeción que se nos hará. Que no existen actores ni compañías con suficiente idoneidad en su oficio de cómicos, capacidad comprensiva e inteligencia para interpretar pasablemente esas obras geniales. Es cierto. No negamos la evidencia de esta falla fundamental. Aunque hemos de confesar, magüer los sólidos argumentos expuestos, que nos avendríamos a soportar una obra de Ibsen pésimamente desempeñada y no una pieza de Velloso o de Vaccarezza jugada brillantemente. Con la teratología criolla roncaríamos anestesiados de oír y ver tantas inepcias, estupideces y porquerías; y con el dramaturgo escandinavo, ateniéndonos al texto y con un poco de imaginación, saldríamos excelentemente refocilados en el espíritu y en el intelecto.



Es una verdad incierta y mendaz la que pretende difundir la malhadada especie presentando a los genios como seres atrabiliarios, incomprensibles y abstrusos, extendiendo esas miserandas taras a sus mismas producciones. Es así como se le infunde al pueblo la creencia que esos gigantes se hallan fuera de sus alcances, dejándolo en la convicción de que jamás los comprenderá.

Es necesario e imperioso que nuestros camaradas que asisten a las raras funciones teatrales efectuadas bajo la égida de diversos grupos, no sigan ignorando aquellos que, por ser artistas, pensadores preclaros y hombres de teatro geniales, no se despojaron de su hombría y máscula rebeldía, proclamando su ardiente disconformidad con este mundo para fustigar los que han manchado las fuentes de la vida con su bajo egoísmo, sus apetitos de lobos y con su exclusiva y vesánica pasión por el oro, amasado por la sangre y las lágrimas de millones de seres. La frecuentación de esas obras diáfanas de forma y de hondos conceptos fecundaría muchas conciencias. En los principios, como en el morfinómano que repentinamente le quitaran el tóxico, se hallarían incómodos por la rarificación de la atmósfera en esas altitudes; luego, al familiarizarse con ellas, desintoxicándose del cardumen de imbecilidades doradas y servidas como manjares deliciosos, se encontrarían como aquel que resucita a una nueva vida. ¿Para quiénes se han escrito "El Cristo Negro" de Saint Georges de Bouhelier, y su "Carnaval de los niños", sino únicamente para el pueblo? Y casi casi, afirmariamos que para los anarquistas...

Sí, es necesario, lo repetimos, que estas obras se representen y sean conocidas por los que aún sueñan y anhelan una futura y posible depuración social. Hasta propondríamos que, de no haber actores y actrices, ni compañías capaces de interpretarlas, se improvisara un grupo de voluntariosos aficionados para recitarlas. En obras como "Crainqueville", "El juglar de la Virgen" de France, servirían mejor los muñecos que los actores malos. ¿Por qué no? son sátiras, fantasías, piezas irreales. ¿Por qué entonces no emplear también personajes irreales, fuera de las humanas convenciones? Todo es preferible a ahogarse en este marasmo, chapoteando en el fango y abrevándonos, para aplacar nuestra sed de belleza, en la chacra sucia de la teratología criolla. Y lo dicho no atañe solamente al reducido ambiente anarquista, sino que se dirige a los que asqueados por el bataclanismo y por la pornografía soez, desean con ardiente iracundia el incendio de esta rediviva Gomorra para sobre sus cenizas humeantes construir un teatro y crear un arte teatral limpio, recio y puro, que tienda a unir los hombres y no a separarlos; a no envilecerlos, sino a purificarlos por el fuego de las pasiones nobles.

Los que se sientan con ánimo a derribar para una futura construcción, mano a la piqueta y a la pluma.

### **Mis opiniones sobre el Teatro<sup>3</sup>**

-Mis opiniones sobre el Teatro. Lo que siempre encontré más bello en un teatro, y ello desde mi infancia y aún ahora mismo, es *le lustre* –un bello objeto luminoso, cristalino, complicado, circular y simétrico.

<sup>3</sup> "Mis opiniones sobre el Teatro [...]"; texto sin firmar, sin datar [19?]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 3 páginas, 360 x 234 mm.

Sin embargo, yo no niego en absoluto, el valor de la literatura dramática. Solamente que yo quisiera que los actores se subiesen en trancos muy altos y que llevasen máscaras más expresivas que el rostro humano; en fin, que los roles de las mujeres fuesen desempeñados por los hombres. Después de todo, *le lustre* siempre me pareció que era el principal actor, ya visto por la parte grande de los binóculos como por la parte más pequeña.

\* \* \*

Es necesario trabajar si no por gusto por desesperación, pues, sumándolo todo, el hecho de trabajar es menos tedioso que divertirse  
(página 62 - retratos)

\* \* \*

Me aburro en Francia, sobre todo porque todo el mundo se asemeja a Voltaire.

Emerson se olvidó de incluir a Voltaire entre sus "Representantes de la Humanidad". Pudo ser sabroso capítulo, titulado: "Voltaire o el antipoeta", el rey de los frívolos, el príncipe de los superficiales, el antiartista, el predicador de los porteros, el padre *Cigogne* de los redactores *du Siècle*.

\* \* \*

En *Les Oreilles du Conte de Chesterfield*, Voltaire se chancea acerca de esa alma inmortal, que residió durante nueve meses entre excrementos y orines. Voltaire, como todos los perezosos, odiaba el misterio...

\* \* \*

Lo que hay de enojoso en el amor, es que es un crimen, en el cual no se puede hacer menos de tener un cómplice.

\* \* \*

Del amor y de la predilección de los franceses por las metáforas militares.  
Todas las metáforas de aquí llevan mostachos.

Literatura militante  
Quedar en la brecha.  
Llevar muy alto la bandera  
Mantener la bandera alta y firmemente.  
Arrojarse en el combate.  
Uno de aquellos veteranos.

Todas esas gloriosas fraseologías se aplican generalmente a pedantes y oficiosos de café.

\* \* \*

Para añadir a las metáforas militares.

Los poetas de combate.  
La literatura de *avanguardia*.

Todas esas costumbres de metáforas militares demuestran espíritus no militantes, sino hechos por la disciplina, es decir para la conformidad, espíritus que nacieron domesticados, espíritus belgas, que no pueden pensar sino en sociedad.

\* \* \*

¿Qué es el amor?  
La necesidad de salirse de sí mismo.  
El hombre, es por excelencia, el animal que adora Adorar, es sacrificarse y prostituirse.  
Así que todo amor es prostitución[.]

\* \* \*

El ser más prostituido, es el ser por excelencia, es Dios, puesto que es el amigo supremo para cada individuo, puesto que es el resumidero común, inagotable del amor.

\* \* \*

Ser un gran hombre y un santo para sí mismo, he ahí la única cosa importante[.]

\* \* \*

Gusto inamovible de la prostitución en el corazón del hombre, de la que nace su horror por la soledad.- Quiere ser dos. El hombre de genio quiere ser "uno", y un solitario.

La gloria, es de permanecer "uno" y de prostituirse de una manera particular o personal.

Es este horror a la soledad, la necesidad de olvidar su yo en la carne exterior, que el hombre llama noblemente "su necesidad de amar".

\* \* \*

Niño aún, he sentido en mi corazón dos sentimientos contradictorios: el horror de la vida y el éxtasis de la vida. Es bien el fenómeno de un nervioso indolente.

\* \* \*

Es imposible de recorrer cualquier diario, de cualquier fecha día, mes o año, sin encontrarse en cada línea, los signos de la perversidad humana la más espantosa, al mismo tiempo que los alardes más jactanciosos y sorprendentes de probidad, de bondad, de caridad, y las afirmaciones más insolentes, descaradas refiriéndose al progreso y la civilización.

Todo diario, desde la primera hasta la última línea, no es más que un tejido de horrores. Guerras, crímenes, robos, impudicias, torturas, crímenes de los príncipes, crímenes de las naciones, crímenes de los particulares, una verdadera embriaguez de atrocidades universales.

Es con ese disgustante aperitivo que el hombre civilizado acompaña su desayuno cada mañana. Todo en este mundo, exuda el crimen: el diario, el muro y el rostro del hombre.

No puedo comprender que una mano pura toque un diario, sin una convulsión de disgusto o de asco[.]

\* \* \*

Más se quiere, mejor se quiere.  
 Más se trabaja, mejor se trabaja y más se desea trabajar.  
 Más se produce, más se vuelve fecundo...

\* \* \*

Postergando lo que se debe hacer, se corre el peligro de jamás poderlo hacer.  
 Para sanar de todo de la miseria, de la enfermedad y de la melancolía, lo que hace absolutamente falta es el Gusto por el Trabajo[.]

\* \* \*

Sé siempre poeta, aun en prosa.  
 Gran estilo (nada más bello que el lugar común)

\* \* \*

La desgracia que se perpetúa produce sobre el alma el efecto de la vejez sobre el cuerpo[.]

\* \* \*

La potencia de la idea fija, potencia de la esperanza.  
 La costumbre de cumplir con el deber, arroja el miedo.  
 Es necesario querer soñar y saber soñar. Evocación de la inspiración. Arte mágica. Ponerse en seguida a escribir. Yo razono demasiado.  
 El trabajo inmediato, aun malo, vale mucho más que el fantaseo del ensueño.  
 Un séquito de pequeñas voluntades dan un cuantioso resultado.  
 Todo retroceso de la voluntad es una parcela de sustancia perdida. ¡Como las [se interrumpe el dactiloscrito]

### **Una novela corta<sup>4</sup>**

Una novela corta con el fin de presentar el carácter altamente grotesco y repugnante de la actual prostitución, organizada en casas de lenocinio. Para mostrarle en toda su vil crudeza he de servirme de alguna especie animal, a los que les haré animar la existencia de los prostitutos y prostitutas.

¿Cuál animales elegir? Allí se halla el punto más difícil. No me inclino ni por los perros, ni por los gatos, ni ningún otro animal que se avecina a la especie humana en algunos de sus aspectos más vitales. No sé si me decido por las vacas y los toros. El contraste debe ser lo más grotesco, lo más monstruoso.

En fin, poseo una nebulosa idea que busca demostrar cuán lejos, cuán lejos se halla especialmente la presente prostitución que sostiene a todos los estados del mundo, de lo que podría ser el amor libre entre los dos sexos.

<sup>4</sup> "Una novela corta con el fin de presentar [...]"; texto sin firmar, sin datar [ca. 1930]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página.

Yo como Giambiagi, que disentía con el impresionismo, fui de la escuela realista y racionalista a pesar mío. Siento mejor la novela fantástica y hasta simbólica que la novela realista de una apariencia puramente física. Soy un pésimo observador y aun más pésimo memorista. Mis reflexiones se alimentan de subjetivismo que extraigo de [mí] mismo, con una absoluta prescindencia de la realidad cotidiana.

Sin embargo, tan encallecido estoy de un realismo chiquito, que quizás me haga cultivar los dos géneros, a pesar mío.

## ► Textos autorreferenciales y reflexiones personales

### Imágenes de infancia. La despedida<sup>1</sup>

Oscar de siete años de edad, pisó la cubierta del barco costero en un súbito asombro. Minutos antes silabeó su nombre: Marco Polo. Creyó soñar al hallarse con un juguete tan tremendamente fantástico como es un buque de verdad. En su redor removíase el febril tráfago del gentío en su último adiós y de marineros que se aprestaban a soltar las amarras, dando grandes voces guturales. Vislumbraba a su hermana y a ese traje suyo de deslumbrantes reflejos de seda frambuesa, a través del cristal opaco de sus ojos arrasados de un llanto que no lograba conmovérle. Ella sí que lloraba con esos lagrimones que parecen tardar tiempo en resbalarse por las mejillas. Y él los contemplaba como finalmente caían en él pañuelo. Él que se alborozó y llenó la casa de gritos cuando la madre apretujándole contra su seno y la negra motosa, fiel nodriza besuqueábale, haciendo pucheros, le anunciaron que partiría a un país tan lejano, tan lejano que a Oscar se le antojó por un momento que se hallaba en la luna o quién sabe en qué remoto confín del mundo, tan fabulosamente alejado estaba de Perú. Y ese instante doloroso de la partida ni siquiera le rozaba con su impalpable aliento. Su pequeño ser interior y elemental se le había desprendido ausentándose a esa tierra que brotó de su fantasía, imagen contrahecha y desmesuradamente agrandada de aquella otra donde le conducía el Destino. Y que hubo de ser el insolente y cruel, invisible juguete que restregaba por las narices de sus amiguitos, sus habituales compañeros de parranda. Moríanse estos de envidia y se desquitaban colmándole de pullas. Todo ello, quedaba atrás. El padre de cabello entrecano extrañado de ver de tal modo atónito e impasible a su hijito, se inclinó acariciándole el rostro con sus bigotazos en un torpe beso. Comenzó Oscar a lagrimar en un impulso mimético de cosa obligada. Se esforzaba en vano sentir el desgarrante dolor de la despedida que parecía poseer a los suyos. Su mirada sin quererlo se abstraía en la contemplación del torrente de los apilados mangos, rojizos y dorados que desbórdanse en los límites de las tablas que retenían el cargamento de las frutas. Su hermana, que realizó el costoso sacrificio de declinar la invitación de boda de la madrina de Oscar y de quien estuvo frenéticamente enamorada que desposábase ese día, repentinamente le besó larga y tiernamente en los párpados como si quisiera imprimir la imagen de su rostro en las pupilas del hermanito. Recordó en ese fugaz escorzo de tiempo, que era la que más le mimaba, sobornándole con caramelos y postres para que vigilara mientras ella platicaba con su novio. Ya no quedaba a su lado sino el antipático cuarentón, a quién más de una vez le pisoteó los callos, y, que ahora habría de ejercer su ceñuda tutela durante la larga travesía.

Los suyos, padre y hermana se iban. Bajaban por la escalera que pendía del costado del navío y hacia el bote que les esperaba al pie de ella. En menudo revuelo agitóse los picos de un pañuelito. Poco a poco fue empequeñeciéndose hasta semejar las diminutas alas de una minúscula gaviota que aún movíase, aleteaba fatigosamente entre el horizonte del malecón y el mar de verdosas olas, leves, escaroladas arrugas de esa inmensa faz calmosa.

<sup>1</sup> "IMAGENES DE INFANCIA. LA DESPEDIDA"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito copia carbónico, autógrafo en lápiz violeta y lápiz negro; soporte: papel obra, liso; 2 páginas, 355 x 231 mm.

Fue entonces cuando rompió a sollozar sin todavía saber bien por qué. De la despedida, permanecería indeleblemente grabada en su cerebro infantil la vaga visión del vestido de apetitoso color fresa de su hermana Laura y la torrentosa coloración de aquellos jugosos mangos, la dorada fruta tropical, símbolo de goteante oro de tierras calientes.

De pronto, envolvió una baraúnda de rayos sesgantes, sutiles azagayas que parecían manotear en una atmósfera de opulenta coloración que se diluía, iluminándole con sus luces finas y grises. Era el crepúsculo que se apagaba como un fanal. Oscar había cesado de sollozar. Sumióse en el sopor de un éxtasis, y que en otra remotísima ocasión también lo poseyó profundamente. En ese instante su tutor le asió de los hombros. El chicuelo al apercibirse de ese contacto, con violento sacudón logró escaparse de esas manos odiosas. Huyó. El barco hendía las aguas.

### **La voluntad de ser bueno<sup>2</sup>**

Recuerdo que cuando era niño, solía escaparme de la escuela en un deseo irrefrenable de sustraerme a la férula estúpida e idiota de los maestros para irme a refugiar en una oscura y sórdida biblioteca popular, donde me era posible leer todos aquellos libros que por grandes y bellos les son generalmente prohibidos a todos los niños de poca edad por parientes, cuyo amor no siempre corre parejo con el conocimiento que deberían tener de la infancia. Tenía entonces diez años y, sin embargo, Víctor Hugo, Sudermann, Julio Verne y algunos otros como Tolstoy eran los dioses tutelares que iluminaban los oscuros senderos de mi vacilante horizonte intelectual. ¡Y qué de embriagarse, qué de sensaciones inefables, qué de borracheras largamente pregustadas con todos los héroes de esos libros que llegaron a ser en mi infancia y aun en mi adolescencia, mi única familia y mi más encendido amor! Conversaba con ellos, discurría de las cosas más graves, les participaba los planes de los futuros heroísmos con que asombraría al mundo, les comunicaba mis angustias, las injusticias que creía que los demás habían cometido conmigo, terminando, casi siempre, por jugar con ellos como una nena juega con sus muñecas haciéndose la persona grave. Gavroche, de *Los miserables* sobre todo, fue mi inseparable compañero durante mucho tiempo y el inspirador de más de una empresa arriesgada y discolá y reprehensible, por cierto. ¡Ah! Y con qué extraño fervor soñaba emular sus hazañas y cuántas palizas no me fructuó este deseo incontenible.

Lejos ya ese tiempo, adulto, viejo casi, me he preguntado más de una vez, cuál era, en realidad, la impresión que causaban en mi intelecto infantil todos esos Moisés del pensamiento contemporáneo... y con exactitud nunca pude precisarla. Guardo, sí, el recuerdo de un tumulto confuso de sentimientos, de un entrechocarse de luces que repentinamente se resolvían en amplias irradiaciones que sumergíanme en una atmósfera de felicidad indecible, pero nada más; vibraciones todas, ni una deducción. Lo que sí recuerdo fijamente como si se me hubiese sido grabado en el cerebro por un punzón candente, son estas palabras, inviolablemente masculladas al abandonar la biblioteca: "cuando sea grande yo también escribiré libros como Tolstoy y como Víctor Hugo".

<sup>2</sup> "LA VOLUNTAD DE SER BUENO"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra, papel blanco, impreso "Compañía Telegráfico-Telefónica del Plata"; 2 páginas, 272 x 219 mm.

### Un propósito<sup>3</sup>

El otro día fastidiado y no sabiendo en qué distraerme, me puse a vaciar la gaveta donde guardo todos los papeluchos que poco o tanto en algo me interesan, entregándome de lleno a mi pasión favorita. Es tan lindo divagar así entre recuerdos, que cuando las horas grises sobrevienen dejando posar sobre mí su mano de plomo, me acojo a este juego pueril de recordar cosas y momentos que fueran vagando entre el enjambre de esas hojas garabateadas me pasean por lugares queridos que desde mucho tiempo no veo; y así como el que volviera allí donde mi infancia deslizase serena entre juegos y risas, leo ciertas páginas impregnadas de un candor infantil que me deja en el alma un suave y delicioso regaliz. A veces al sorber alguna ampulosa sentencia, me sonrío compasivamente recordando que cuando la escribía por allá en los fogosos tiempos de la adolescencia me pareció una luminosa genialidad; y así voy leyendo un renglón aquí, una página allá, deteniéndome siempre donde el entusiasmo brilló con más furor o donde la pasión grabó sus más sentidos acentos procurando calentarme con los resplandores de ese fuego, por desgracia ¡ay! ya lejano...

Empiezo a desdoblar un voluminoso manuscrito que con su color ámbar claro parece mucho prometer, cuando entre los opulentos pliegues de sus hojas amarillentas hallo como cosa abandonada un fragmento de papel sucio y descolorido que desplegado sobre sí mismo parece querer esconder con cuidado unos hilos negros que prolongándose y enlazándose simulan renglones de una escritura descabellada y confusa.

A punto estuve de echarlo a un lado y pasar adelante, mas su aspecto sufrido me intrigó sin extrañarme muy mucho porque es costumbre mía coleccionar todo lo que escribo por insignificante que sea. Es una manía inocente que tengo desde muy joven, y que se ha vigorizado desarrollándose con todo su lozano esplendor desde que he oído no sé dónde, que el sumo Zola no se desembarazaba ni de la lista de la lavandería, y si antes he procurado disimularlo como algo vergonzoso, ahora casi la ostento, teniendo siempre preparada y a mano la frase "¡También Zola hacía lo mismo!"... terrible frase, que según mí ha de derribar al incauto que se crea con derecho de sonreírse mofándose de mi modo de ser.

Agarré pues delicadamente con suma piedad a ese fragmento ajado y maltrecho, que allí entre la multitud de panzudos manuscritos revestidos casi todos de una amarillez venerable, parecía un pobre paria perdido y vergonzoso y comencé buscando descifrar lo que podrían decir esos hilos negros que se prolongaban entrelazándose simulando descabellados renglones. He aquí lo que decían (primero un poco más arriba como título): "Sobre los buenos libros" (luego): "Cuando reconozca un libro como bueno he de hacer todo lo posible para que se ensucie, se rompa o se eche a perder, porque así no será tan fácil que desaparezca..."

Quedé meditando un rato sobre el oscuro sentido de tal frase, y me pareció que esas palabras eran pronunciadas por una voz pesarosa que se espaciaba acentuando las sílabas para que más fuertemente se grabara el propósito, y más honda penetrara la convicción... A pesar de todo no me parecía muy conveniente eso de echar a perder los libros buenos. Tal vez residiera algo de oculto, de equisмотivo en ese propósito, que así al primer golpe no me era fácil de interpretar... Estuve un tiempo absorto, con la vista fija en el retazo de amarillen-

<sup>3</sup> "Un propósito"; texto sin firmar, sin datar [191?]; autógrafo en tinta negra; papel blanco, rayado; 8 páginas, numeradas, 272 x 210 mm.



to papel, como si en el pobre estuviera, el deshacer ese ligero enigma, y no se me ocurrió nada... Siempre lo mismo me sucedía con mis cosas, al escribirlas, se me antojaban luminosamente claras, luego pasado un tiempo, lo luminoso se esfumaba, no resultando para mí muchas veces ni tan siquiera medianamente claras... Sin embargo era natural que ese propósito lo hubiera formulado a raíz de algún hecho imprevisto, de algún caso extraordinario... ¡Ah!... ahora comprendía, todo se iluminaba, siendo verdaderamente claro... Ese pensamiento sobre lo extraordinario fue el que me inspiró haciéndome recordar. Poco a poco fui reconstruyendo la escena olvidada y lejana, perdida en la penumbra de la memoria, ...y no pude a menos de eso asombrarme al ver que lo que fuera causa de que yo borroneara ese pedacito de papel había sido verdaderamente un caso extraordinario, un hecho imprevisto acaecido en mi detrimento.

Todo se diseñaba ahora con la nitidez necesaria; tan loable propósito surgió en mí después de haber tenido un ligero incidente con las graciosas autoridades de mi patria, porque hay que confesar dando al César lo suyo, que una de las cualidades más características que poseen es hacer siempre que se trata con ellas, brotar inmanente un buen propósito, y uno de los mejores que yo alimento y que nunca me abandona es de hacer el posible para no hallarme jamás cara a cara con esas simpáticas personas, que os revuelven el estómago con su especial tacto y su fino talento. Y a propósito, fue la sutil inteligencia demostrada por ellos que me sugirió tal estratagema, porque habéis de saber que eso es una estratagema que yo he ideado para preservarme de sus mañas de caballos bichocos. Una vez, como vulgarmente sucede fui apresado por tener ideas contrarias a esos respetables señores, y como es de práctica en esos casos, verificaron una pesquisación en mi domicilio encontrando por desgracia una "pirámide de libros" (textuales) que con la mayor circunspección tuvieron el admirable tino de calificar "altamente peligrosos"... Y con tan significativo rótulo me los secuestraron a casi todos.

Concluida que hube mi permanencia entre esos amables señores volví a mi cuchitril, y allí empecé con anticipado dolor a querer constatar minuciosamente los desperfectos ocasionados por tan galante visita... Pero cual no fue mi alegría al hallar entre los residuos de la que había sido mi biblioteca unos cuantos viejos amigos, muy apreciados por mí que se salvaron de la catástrofe en gracias a su exterior poco llamativo. Allí estaba con la tapa roída mi muy querido Leopardi, una Antología algo desmadejada de poetas americanos, las declaraciones de Etivant, en fin casi los mejores y lo que más cariño profeso por ser ya varios años que consuelan y distraen mis horas amargas...

Empecé a fijarme detenidamente y me pude convencer que los libros por ellos calificados de "altamente peligrosos", eran todos nuevos o por lo menos poseedores de una encuadernación vistosa. Me faltaba un flamante *Física del amor* por Remy de Gourmont, unos cuantos tomos nuevitos de fisiología por Peratone, una *Ilíada* que era locura suponer se salvara dado su hermosa encuadernación y sus inscripciones de oro sobre fondo negro, y que ellos debían haber juzgado con penetrante sagacia ser peligrosísimo... si quedaba en mí poder, ...pero lo que acabó por explicarme enteramente el significado de ese calificativo aplicado con profusión, fue el hallar en un cambalache algunos de esos libros míos por ellos estigmatizados...

Ahora demasiado comprenderéis que la opinión por mí formulada y escrita, a pesar de su aparente absurdo, tiene forzosamente, después de tan sutil perspicacia demostrada en

seleccionar los libros peligrosos, su fondo razonable, por eso al legaros tal aforismo o advertencia como queráis llamarle, os lego el incidente que la motivó.

#### Junio 4<sup>4</sup>

Junio 4- ¡Henos a bordo! Unos minutos más y el buque hecha a andar alejándonos de todo lo que ha sido disgusto, dolor, vergüenza y aviesa desconfianza. Unas semanas más y el terrible crimen que pesa sobre nuestras existencias desaparecerá: dejaremos de ser extranjeros, y por lo tanto, sospechosos. Volveremos a ser personas más o menos honradas, y nadie creerá que, en el acto de levantar un brazo y mirar el cielo la luna o los árboles a horas desusadas, pueda haber los más negros designios y las más horrendas traiciones.

Pero ¡ah qué tormento es la guerra! -o lo que es lo mismo "*c'est la bêtise*" que dijera Van der Verle.

En Filbury Dock donde hubimos de esperar el vaporcito para [se interrumpe el manuscrito]

#### Cuando uno se bucea a sí mismo<sup>5</sup>

Cuando uno se bucea a sí mismo, como si se zambullese en el propio espíritu, como luego se es más uno mismo. ¡Sensación de alivio, de aplomo aéreo! Sí, hay que buscarse furiosamente, pero en el sentido de universalidad: que lo que le interese a uno haya de interesarle a todos los hombres si es posible.

\* \* \*

Mi familia contaba con varios héroes. Por ejemplo, una tía mía no se cansaba de repetir una de las grandes hazañas de su hermano menor. En una noche ellas tres con el héroe del cuento, regresaban del teatro a altas horas de la noche. Al cruzar una callejuela poco iluminada, de repente se les plantó un hombre de gorra y pañuelo al cuello cerrándoles el paso, y cuchillo en mano les gritó:

-¡La bolsa o la vida!

Chillidos por parte de las mujeres. Fue entonces cuando mi tío, poniéndose ante sus hermanas despavoridas, sacó el estuche de la pipa y empuñándolo como si fuese una pistola, le gritó al ladrón:

-¡Dé un paso más y le hago volar la tapa de los sesos!

En la familia de mi madre, era este uno de los acontecimientos más memorables y que parecía colgar de la pared con una cornisa dorada tan estereotipado se hallaba en la mente de todos y tan a menudo lo narraban, sazónándolo y agregando nuevos detalles que ya adquiriría todas las proporciones de una leyenda fantástica.

¿Sería verdad o una de esas situaciones chistosas de *vaudeville* que ellas mismas en aquella noche habían visto en ese teatro como espectadoras?

Por otra parte, cuando semejantes hechos toman tanta consistencia en las almas de las personas ya llegan a poseer todos los atributos de una verdad consagrada.

<sup>4</sup> "Junio 4- [...]"; texto sin datar [4 de junio de 1918?]; autógrafo en lápiz negro; papel blanco, rayado perteneciente a un cuaderno; 1 página, 225 x 176 mm.

<sup>5</sup> "Cuando uno se bucea a si mismo [...]"; texto sin firmar, sin datar [192?]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 2 páginas [1 doblada por la mitad], 230 x 168 mm.

Y ellas, las tres hermanas, conservaban aquella lejana hazaña de mi tío muerto prematuramente, como esas flores mustias que se colocan en cierta página del misal.

Pero esa misma tía, tampoco se cansaba de repetirme por mis frecuentes travesuras que habría de morir en la cárcel a manos del verdugo. Y poco a poco se me fue infiltrando la creencia que era un verdadero criminal.

### **Notas de navegar y ver<sup>6</sup>**

Acompañado de mi sobrino, con el sobretodo *blue horizon* en el antebrazo, y en la mano varios paquetes y en la otra, la maleta, parecía un solo bulto rodando. Al entrar bajo el tinglado que cubre el desembarcadero del puerto del Callao, divisé un grupo de mujeres vestidas de negro que me esperaban, como diré, con los ojos y los brazos abiertos. Sí, eran todo ojos lagrimeantes y brazos extendidos. Eran además mis buenas hermanas que extenuadas por estar de pie anhelaban despedir su hermano "el extranjero". En seguida caí en un abrazo, para zafarme y caer en otro presuroso de terminar la faena afectiva y fraterna. Me sentía besuquear, mientras algunas manos se metían en mis bolsillos, dejando chucherías traídas a última hora; ya verdaderamente conmovido y a punto de soltar el trapo, poniéndome a llorar como un párvulo, me arranqué de esos abrazos amorosos. Con mi maleta y mis paquetes volví a rodar esta vez por la escalerilla destartada cimbreada en cuyo último escalón, me esperaba la lancha que me conduciría al transatlántico, anclado en la rada.

Sentado en la banca de popa, maquinalmente saqué un pañuelo, que al ver que no era un pañuelo, sino una media, volví a meterla donde la había sacado. Opté por quitarme el sombrero, dejando mi calva al aire y sacudirlo en señal de despedida a esas figulinas que podrían ser mis hermanas, diminutas tanagras azulencas, achicadas por la distancia a consecuencia de la carrera veloz emprendida por la embarcación. Mis ojos empañados por lágrimas, que yo pugnaba contener, oteaban todavía como a través de un cristal opaco, el malecón, los diques, las grúas y el desembarcadero del tamaño de juguetes con una figurita como soldaditos de plomo que iban y venían.

Me hallaba en plena bahía. El sol rojizo estaba suspendido a tres cuartas del ras del horizonte, agujereado por las alas blancas de algunos botes pesqueros y tizado por la columna salomónica del humo despedido por la chimenea de un buque, zarpado desde unas horas antes.

El mar calmo, tranquilo extendiase hasta el confin en lámina glauca, auribronceada, hoyuelada por los martillazos de un herrero invisible. Díme vuelta.

Frente mío, en amplia herradura, sobre los acantilados superponiase el caserío del Callao, astroso y pintarrajeado por detonantes colorinches. En su fondo, después de los extensos manchones de la arboleda verdinegra, que apelonábbase, palideciendo cada vez más, esclareciendo la gama infinita de sus verdes, erguíanse las cumbres imponentes, corriendo, ondulando en sus hondonadas, y enarcándose en sus gibas de prehistóricos dromedarios, verdaderas catapultas de la naturaleza. En ese instante, unas, las más altas ungiáanse con las

<sup>6</sup> "Notas de navegar y ver"; texto sin firmar, sin datar [ca. 1924]; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en tinta negra; papel blanco, liso; 4 páginas, p. 1: 235 x 153, p. 2: 107 x 153, p. 3: 205 x 153 y p. 4: 214 x 153 mm; numeradas 1-3.

aguas áureas del crepúsculo, mientras otras más vecinas bañábanse con los cobaltos y los tonos auriviados, flotantes como ligera neblizna, ofreciendo en su totalidad la fantástica visión de mantos pluviales, cuajados de pedrerías preciosas. Más lejos aún, en una lejanía translúcida, picachos nevados envueltos en cendales argénteos y tornasolados parecían fanales ardiendo de tenues y claros matices.

Llegábamos. Ahora frente mío la isla de San Lorenzo y la del Frontón, con sus tres abruptos islotes en medio del boquerón, se asienta con sus flancos cortados a pico y sus cresterías talladas y resquebrajadas en aristas y en protuberancias de moles y peñascos, como dos esfinges echadas en un mar de tinta, interrogadoras ante un cielo ya encenizado.

Ya hemos llegado. Luces parpadean prolongando sus miradas en las aguas. Son las luces de la cárcel que se hallan en la isla del Muerto o del Frontón.

Ya estoy a bordo.

### **Hay que extirparse la cizaña de la vanidad del corazón<sup>7</sup>**

Hay que extirparse la cizaña de la vanidad del corazón. Y si este empeño es superior a nuestras fuerzas, a lo menos, intentarlo, intentarlo todos los días con firme voluntad y propósito. Acaso el estado [de] gracia necesaria a la creación artística no se lo logre plenamente, sino por el eterno aprendizaje de despojarse de todas las vanidades pequeñas, que nos empuercan, nos enturbian el espíritu. Pero esto siendo el principio fundamental, básico, no es todavía todo. El punto, es demasiado complejo, para ser resuelto, escribiendo pensamientos, de tarjetas postales.

\* \* \*

A veces cuando veo y codicio ciertas mujeres, quisiera que fuesen un trago de agua para bebérmelas. Esto quisiera, a fin de aplacar la devoradora, la insaciable lujuria, que corroe y amenaza corromperme el espíritu. Es la sensualidad exasperada, contenida que deriva en lujuria, cuando no en libidine, el último escalón en la sexualidad humana.

Sin embargo, cuando con una mirada me sorbo una imagen femenina, no es la hembra que busco, y sí la mujer de un sentido inefable, que podrá ser nuestra madre, nuestra amiga y nuestra amante a veces, en un deseo frenético, de evadirnos de un vivir casi siempre prosaico, del cual somos el prisionero encadenado.

\* \* \*

El viejo Tolstoy, si no se eleva a las esferas del pensamiento puro, fue por la sensualidad, quizá la lujuria que lo turbó y lo dejó sin sosiego hasta su longeva edad. Y por esto mismo, su espíritu se canalizó en un sensualismo misticizante, aferrado a una religión, sin un culto ostensible, ni oficial, como su maestro Jesús, en un anhelo de salvar del pecado al género humano y a sí mismo.

Estas palabras no entrañan una censura. Todo lo contrario. Fue uno de los espíritus más grandes de la época, y hasta ahora desconocemos hasta dónde se prolongarán sus fecundas influencias. Fue el Miguel del pensamiento artístico social.

<sup>7</sup> "Hay que extirparse la cizaña de la vanidad del corazón [...]"; texto sin firmar, sin datar [posterior a 1927]; dactiloscrito original, cinta negra, papel blanco, liso, 9 páginas, numeradas, 224 x 137 mm.

\* \* \*

Todos somos chismosos en un grado y otro. Si Platón dijo que el hombre es un animal de costumbres, agreguemos, que es una bestia fabricante de maledicencias hasta el infinito. Pero se advertirá al verdadero chismoso, por sus odios, sus amores y sus admiraciones de poca monta pequeñas y mezquinas.

\* \* \*

Será un poco arbitraria la división de dos clases de ciertas sociedades modernas, que intento hacer aquí. Pero un hecho me ha chocado siempre, y sobre todo en el noble órgano del olfato. Ese olor, que no es hediondo del todo, un olor que no se parece a ningún otro olor, y que hiede indefiniblemente, es el que despide la sentina de un buque, en la que se abarrotan los pasajeros de tercera, los coches de segunda de los ferrocarriles, y los dormitorios de fondas baratas, es el olor del pobrerio internacional. Y ninguna palabra, ni ningún adjetivo, podría darnos una definición, exacta justa del olor a pobre, a nuestra señora La Miseria. En cambio, el hedor a rico es un poco más apresable: es una mezcla de perfumes, a tabaco en los fumadores, y a suficiencia y a soberbia en casi todos, la hediondez en las mujeres de las clases plutócratas, es más refinada: a la perfumería de alto precio, se añade, no sé qué de *faisandé*, de trufas de ostras marinas, y de voluptuosidad y de ocio que posee la jactancia de serlo.

Y en rigor, no suman miles, ni millones los que huelen limpiamente, un olor de ropa enjuagada en agua cristalina y pura, en fin, a una elevada honestidad y honradez. Por otra parte, existirán muchos sucios, sucios y que podrán ser muy honrados. Por eso mismo, porque no pueden comprarse una barra de jabón.

\* \* \*

Las mujeres y los hombres de las babeles modernas: se apeñuscan en calles, en tranvías y ómnibus: frecuentan grandes tiendas y confiterías, y en cualquier parte que se encuentren en masa, se frotan, se rozan, se olisquean, como cuando un perro y una perra se olfatean el trasero, en el fortuito encuentro de una esquina o del vano de una puerta.

Todos o casi todos pagan –o pagamos– el exorbitante tributo a esa atmósfera de impalpable lujuria que sutura el aire de las modernas Sodomas y Gomorras.

\* \* \*

La vida, la vida, no con mayúscula, ni las de las abstracciones metafísicas, es la que conduce al centro de su órbita a todos los seres. Jamás creí en un destino ciego, Todo Poderoso, y contra él me rebelé con todas mis fuerzas, por ser una muletilla para los menguados de espíritu. Creo sí, en una secuelas de circunstancias que nos creamos con lo más íntimo, lo más abscondito de nuestra naturaleza que van engranando a nosotros como los dientes de un engranaje a otro. En nuestra juventud podremos enmascaramos con todas las virtudes, con las más distintas y halagadoras poses, pero cuando llegamos a una edad propecta seremos lo que en verdad hubimos de ser. ¿Grandes pequeños? Esto es lo que menos me importa solucionar.

El caso más sugestivo, el más cercano que tengo, es que yo a esa propecta edad fui a parar en un subalterno traductor de folletines, y que mi mujer a los treinta y un años fue a encallar en una casa de orates, así como un amigo mío, que de muy joven era ya comerciante, y dejó esa

honrada profesión, para embarcarse en el periodismo y en hacedor de dramas, volvió a su primitiva profesión, a una edad, muy vecina a la mía. Pero, me refiero a las cosas espirituales.

\* \* \*

Entre un hombre bondadoso, quien posea como cualidad dominante la bondad, y otro cuyo atributo dominante es la fuerza: casi todas las mujeres, no vacilará un solo segundo en la elección: elegirá la fuerza.

Y en ello debe existir una causa muy profunda: que las mujeres en general, buscan instintivamente las fuerzas primarias, y las menos evolucionadas, ricas en humus de animalidad? No me atrevo, [a] afirmar que es esta sea la sola causa de las atracciones sexuales.

\* \* \*

A las mujeres naturalmente les halaga que las respeten, y también naturalmente hasta cierto punto y hasta un determinado límite: en una dada circunstancia, el que transponga esta precaria zona, se sorprenderá al verse tratado de tonto abierta o tácitamente. Me arriesgaré en incurrir en una perogrullada, diciendo que el mero respeto de un hombre hacia una mujer se halla en flagrante contradicción que con esos dos pájaros de presa, que se llaman sexos adversos; y en el mercado femenino se cotiza muy bajo el sentimiento respetuoso de un hombre.

Y son contadísimas las mujeres que saben penetrar tranquila y serenamente en los arcanos y hasta diré, y que sepan saborear los efluvios que emanan de este sentimiento respetuoso de un hombre, en quien la sexualidad domesticada, va purificándose y ennobleciéndose con ellos. Si afirmo, que una mujer, quizás dos y jóvenes, se hallan entre estas contadísimas, llego al cociente de lo excepcional y lo raro[.]

\* \* \*

El que en esta vida al lograr cierta edad, no se siente un fracasado poco o mucho, es porque será un imbécil envanecido de sí mismo. La prueba de este aserto nos la ofrecen la mayoría de los más grandes que hubo en el transcurso de los siglos. Ellos, precisamente fueron quienes experimentaron ese sentimiento con una más acre y fecunda intensidad que el común de los mortales. Y quizá fue este fermentador fracaso espiritual el que dio nacimiento a las más capitales obras de arte. ¿Se concibe que Leonardo pintara a los veinte, treinta o cuarenta años la *Gioconda*, tan desdeñada por el esnobismo internacional? ¿Y qué feraz de honda y viva filosofía fue el fracaso de Amiel?

Casi siempre los fracasados son los triunfadores de última hora.

\* \* \*

Instintivamente he pensado siempre que la estupidez humana era tan infinita como ciertos elementos vitales de nuestro planeta. ¿El mar, la atmósfera y la tierra?

¿Y caso no habrá de aterrarle a un hombre de determinada conciencia e inteligencia, este pensamiento, que con el andar de centenares de miles de siglos jamás disminuirá esta infinita estupidez, como no tienen miras de mermar aquellos elementos? Lo lamentable es que uno forma parte de universal [ilegible] de tontos.

### En el cumpleaños de Edison<sup>8</sup>

En el cumpleaños de Edison. –Decía el inventor, que el hecho de tener la idea de un invento, nada significaba y puede hallarse al alcance de cualquier cerebro, aun muy mediocre. La cuestión es que esta idea adquiriera forma viviente en cualquier sentido: máquina, instrumento nuevo y etc. En el arte ocurre lo mismo. El asunto, la idea, con mayúscula, para algunos no es absolutamente nada. Es la forma armoniosa y viviente que le otorgara, o le insuflara el artista lo que en último término realmente puede valer algo.

\* \* \*

Dos amigos que no lleguen a un estado de ánimo en que puedan pasarse minutos, u horas en un silencio que no los molesten, y al contrario sea intensamente comunicativo, será porque ambos carecen de vida interior, o no habrá afinidad entre ellos. Entonces la amistad cuando no reviste una forma vil, solo podrá ser pasajera camaradería.

\* \* \*

Lo que yo puedo llamar religión, o algo que se parezca el sentimiento religioso, es esa ansia de depuración, que a veces sienten aun los más pervertidos o malvados. Ese es el germen misterioso, jamás aclarado, que podrá tener invisibles ramificaciones con el infinito de todo lo creado.

\* \* \*

Para la mujer en general y en particular, sin distinción de clase o rango, el arte debe llevar hoja de parra. Esa que cubría, el sexo de nuestra común –según la Biblia– madre Eva. ¿No es sugestivo que haya madres, que cuando retratan a sus nenos de pocos meses, le tapen el inocente sexo?

### Hay algo de hondamente sugerente, en el gesto de la muchacha<sup>9</sup>

Hay algo de hondamente sugerente, en el gesto de la muchacha que de pronto en el ómnibus en el tranvía, saca el espejito de la cartera y mírase ansiosamente en esas aguas en que se refleja su imagen, como si se preguntara: ¿Acaso hoy me habré levantado más fea que ayer? ¿Y qué tendré para que los hombres casi no me miren? Y apresuradamente se arregla un rizo, una mecha de cabellos, con el plumón se empolva, se pasa, el *rouge* por los labios, vuelve a mirarse y no se dan cuenta que en todos sus movimientos está gesticulado la muerte. (no pude darle toda la justeza y la intensidad a esa sensación que acabo de experimentar en el ómnibus que me traía al diario) [(]Meditaremos más sobre ella) (Detalle para el poema en el tren)

\* \* \*

<sup>8</sup> "En el cumpleaños de Edison [...]"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra, papel obra, liso; 2 páginas, 230 x 180 mm.

<sup>9</sup> "Hay algo de hondamente sugerente en el gesto de la muchacha [...]"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 2 páginas [1 página doblada por al mitad], 230 x 178 mm.

Leyendo a Baudelaire, se me antoja que su *terribilità*, que su diabolismo, tiene algo de infantil con su inevitable parte de oculta y fresca ingenuidad. Y Rimbaud, partiendo de Baudelaire, es más un elemento de la naturaleza, es más una fuerza recóndita del cosmos.

\* \* \*

¿El dechado del artista será aquél que sabe conservar su serenidad y por esto mismo su superioridad intelectual, como el capitán, en el naufragio de su buque, es el único que conserva intacta su sonriente entereza, mientras que todos se azoran como pobres bestias, presas del pánico? Me parece que la función intelectual debería ser esa.

### ¿De cuál elocuencia hablas?<sup>10</sup>

—¿De cuál elocuencia hablas? ¿La que fluye de la palabra, del color, de la línea o de las notas musicales?

—No. Esa elocuencia no me basta. Si en arte debe haber una elocuencia, tomada esta en el sentido más noble, ha de ser la que mana de los sentimientos o para reunirlos en un solo haz, del espíritu. Es la elocuencia que jamás engaña, ya asuma la faz dramática, lírica o épica y hasta elegíaca. La obra, creo yo, no es más que un falaz ropaje retórico que envejece apenas cambia la moda y la moda es lo más tornadizo que posee la humanidad. Es decir, que lo que ensalzó la generación precedente, será profundamente denigrado por la generación que le sigue, como algo grotesco y ridículo. El mismo autor de *Macbeth* nos disgusta con sus imágenes ampulosas. Y si hacemos caso omiso de ellas, es porque es el genio que esculpe pasiones inmortales. Ciertamente la inteligencia creadora paga el tributo a su época y ninguna de ellas pudo salvarse hasta ahora del ejemplo, ya sea en la historia literaria o en las artes plásticas. Pero, siempre se eleva por encima de ese tributo y lo sobrepasa en cuanto a función de espíritu. Y aquellos que están desprovistos de tan grandes atributos espirituales, son quienes permanecen sepultados bajo de la fría letra, que pudo ser muy moderna durante el tiempo que vivieron.

### Hay quienes nacen chambones<sup>11</sup>

Hay quienes nacen chambones y cualquier oficio o profesión que emprendan jamás llegarán a dominarlos a fondo; siempre serán esas medias cucharas, según el dicho popular; y de esa clase de chambones está lleno el mundo; ya sean asesinos, ya sean ladrones, ya sea tahúres, ya sea el hombre que quiere ser honrado y lo es a medias; y por esto mismo cuando aparece un hombre que domina su oficio de asesino y es un maestro en el arte de matar, se lo proclama arquetipo y hasta genio, cuando el sencillo secreto está que sabe tan bien su oficio que es un prodigio en comparación de los chambones. Hay que amar —aunque sea una aberración para nuestra moral— el oficio de asesino como el pintor ama los colores por sí mismos y el escritor las palabras en sí. El ejemplo más patente es Napoleón, que tuvo un amor

<sup>10</sup> “-¿ De cual elocuencia hablas? [...]”; texto sin datar; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso, 2 páginas [1 doblada por la mitad], 230 x 177 mm.

<sup>11</sup> “Hay quienes nacen chambones [...]”; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 2 páginas [1 doblada por la mitad], 232 x 181 mm.



desmesurado para sus dones de masacrador, y siendo un hombre adornado de las cualidades más comunes y vulgares llevadas a la expresión del cubo pudo hacerse inmortal, es decir los asesinos chambones que pululan en el mundo –esos asesinos que no se atreven a matar o lo hacen torpemente– fueron quienes le otorgaron la inmortalidad; y afirmemos que son escasisimos los que no llevan en sí el asesino latente; lo que explica la gloria de Napoleón como de otros masacradores profesionales.

Matar siempre será la honrosa profesión del hombre y si al menudeo tiene sus riesgos y sus buenos peligros por mayor se torna lucrativa y gloriosísima para quienes saben profesarla.

La medida roma que hasta ahora pudieron encontrar nuestros sentimientos gregarios, es que si el despreciable asesino mata con un cuchillo de veinte centímetros la sociedad lo ejecutará a él con una cuchilla de veinte pulgadas. Es cuestión de medidas materiales en la que consiste nuestra famosa sanción moral: exactamente como las bestias –porque todavía no hemos sobrepujado el nivel animal– pues si un toro le da una cornada a otro si este más fuerte le dará diez; y en nosotros los seres humanos es la fuerza bruta y ciega del número que prepondera, que se impone y que fabrica la moral a su roma medida.

Y no me vengan con la monserga del Espíritu –cuyo reino aún no se ha establecido en esta Tierra– porque ciertas premisas fundamentales si queremos llegar a su íntima verdad hay que plantearlas en su fondo primitivo y descarnado para que la cruda luz de la razón sea y no mecerse con torpes engaños[.]

### **Los actos más viles<sup>12</sup>**

Los actos más viles, como ponzoñosa yerba, –florecen bien en el aire de la prisión– es solo lo que hay de bueno en el Hombre, –que se derrocha y malgasta aquí– pálida angustia guarda las pesadas puertas y el carcelero se llama Desesperación.

### **Una vida humana verdaderamente elevada<sup>13</sup>**

Una vida humana verdaderamente elevada, entraña casi siempre, la posesión de raras virtudes, y las virtudes raras son como especímenes rarísimos de la fauna y la flora, cuya existencia en este mundo es muy precaria y difícil. Una virtud para que sea útil y fecunda, debe ser como el oro, cuando se mezcla a otro metal más ordinario y común, pero más duradero.

La gente divide el vicio y la virtud, como si fueran dos cosas, completamente distintas y opuestas una de otra. Y no es así. No existe una virtud que sea de alguna utilidad, que no posea una pequeña aleación de vicio, y difícilmente existe vicio, que no tenga su parcela de virtud. Virtud y vicio, es como la vida y la muerte, o como la materia y el espíritu: no pueden existir, si no son valorizadas por sus partes contrarias. La vida más absoluta contiene gérmenes de muerte, y un cadáver, por muchos conceptos abriga una multitud de vidas.

<sup>12</sup> "Los actos más viles [...]"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso; 1 página, 140 x 110 mm.

<sup>13</sup> "Una vida humana verdaderamente elevada, [...]"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito copia carbónico; papel obra, liso, bordes troquelados; 1 página, 224 x 150 mm.

**Temas<sup>14</sup>**

De los monos. -Kipling- la *jungle*. La inconstancia y la veleidad.

Sartus y Resartus. Cuando predominan las preocupaciones espirituales, todo el adorno de la propia persona, es algo profundamente deleznable.

(Mi mujer en Londres: el ansia de entregarse)

Su confesión. Es mejor que me haya casado contigo para que me lleves lejos de Londres. Aquí me podría perder para siempre (?)

(Sentía un santo horror por sus semejantes. Tal vez, porque era peor que ellos, y veía retratados sus malas pasiones, sus horribles defectos y sus taras en los otros, ya que es difícilísimo, verse con exactitud a sí mismo. Era por eso, un animal infantil y triste, con una desazón por la vida, que le quitaba las ganas de emprender cualquier esfuerzo que resultase un poco serio. Se aborrecía a sí mismo, no tanto por hipocondría, como por una aspiración a una existencia limpia y varonilmente pura. Era por esta misma aspiración insaciable que no encontraba ningún apoyo, que sus caídas tenían desastrosos efectos más que en los otros hombres, quienes se dejaban simplemente vivir, sin mayores complicaciones. Su subjetivismo unido a una particular falta de carácter, –mejor dicho blandura de corazón, le jugaba de cuando en cuando malas pasadas)

**El derecho a la locura<sup>15</sup>**

Es un deseo incontenible de saltar, brincar, andar con los pies al aire; de pintarme de rojo, de verde, de oro en fin hacer algo que rebase esa pacata y mohosa rutina, de chocar contra esa decrepita cordura, esa idiotez de gravedad asnal. Es una sensación de mortal ahogo que siente entre tanta gente solemne, en un mundo en que todo está uniformado, desde las ideas hasta el sexo. ¡Cómo comprendo ahora la extravagancia de pintores y poetas! A esos que llamaron malditos eran los que más experimentaban ese anhelo vehemente de evasión. Un Tristan Corbier, un Rimbaud, Baudelaire todos ellos personifican ese profundo descontento contra la chatura de la vida, contra la amorfa vulgaridad de sonrisa hebetes, que nos impone las costumbres y que nos aplasta con su peso de plomo y que tiene un encarnizado odio a todas las virtudes más viriles, más libres y rebeldes. ¡Al diablo el socialismo regimentado, al infierno todas esas artes de moral mojigatas y utilitarias! Todos esos pobrecitos llorones, que se apiadan del próximo lejano, y devoran al que se halla más cerca de ellos, debería arrojárselos al muladar para que fueran pasto de los cuervos. Todo lo que este mundo ha sido sueño, altiva idealidad y pura fue crucificado como una locura peligrosa. Ese mundo que metódicamente castra la infancia y la juventud y cultiva el eunuquismo para explotarlo en bien de una sociedad codificada sobre leyes antinaturales debe desaparecer. Pues existen dos clases de rebeldías: una la que se rebela con el hambriento deseo de hartarse más con todos los placeres materiales, la otra la rebeldía desinteresada va contra el infinito, contra nuestro destino de criaturas de deleznable barro, y anhela el advenimiento del semidiós [.]

<sup>14</sup> "Temas"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz azul graso; papel obra, liso; 2 páginas [1 doblada por la mitad], 229 x 178 mm

<sup>15</sup> "EL DERECHO A LA LOCURA"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito copia carbónico, corrección en lápiz negro de At.; papel obra, liso; 1 página, 355 x 230 mm.

### **La imagen ciega de la felicidad y de la fatalidad<sup>16</sup>**

Hay seres destinados a padecer todas las calamidades, todo un surtido de infortunios absurdos a fuerza de ser inverosímiles; de una tragicidad cómica y un doloroso humorismo que, al mismo tiempo, hace llorar y reír; o dolencias de alma inenarrables que dejan atónitas, aplastadas las naturalezas más heroicas. ¿Qué misterio habrá en todo ello? ¿Será tal vez un mero juego del azar, algo que se basa en esa fatalidad vulgar del por sí? ¿O será que existen seres superiores que contraen responsabilidades y deberes con una Causa infinitamente superior a ellos. Entonces cuando estos incurren en yerro y pecado, no contra leyes artificiosas y convenciones sociales, sino contra esa ley no escrita que emana de esa naturaleza celestial, que acordaría armoniosamente con la suya, reciben castigos desproporcionados, crueles en comparación con los seres inconscientes que pululan por el mundo. Parecería que esa Causa -o llámesele Hache- se mostrara hacia estos últimos de una indulgencia sumamente excesiva, considerándolos como a menores de edad, como ensayos frustrados que deberán volver repetidamente al molde común. En cambio, hacia los otros de una dureza indecible. ¿No existe, acaso, cierto paralelismo asombroso con la madre que quiere al mal hijo o al más débil, física y mentalmente? Esto podrá consistir en el fenómeno de refracción de la conciencia que le reprocha haber engendrado semejante criatura.

Pero, ¿podrá haber algo de esto en esa paridora de centenares de millones de formas, que ella inerte e indiferente las contempla constantemente nacer y morir? A menos que volvamos a la concepción teogónica de concederle una conciencia omnisciente que todo lo ve y lo pondera? Prefiero, pisar en firme, y atenerme a hechos físicos, aun siendo de índole anímica. ¿No emergerá esa Causa infinitamente superior a nosotros de la trivializada conciencia humana?

El vislumbre de la imagen ciega de la felicidad o de la fatalidad, que para mí es solo un elemento indisoluble, lo tuve en Londres. Ante un bar un hombre descargaba cajones de botellas de cerveza. En un falso movimiento volcó uno de ellos, cayéndose todas las botellas. Era justa una docena. Siete se rompieron y cinco se quedaron intactas. El suelo era de la misma dureza para esas botellas; fueron probablemente vaciadas en el mismo molde, manejado por el mismo obrero, y el vidrio, siendo de una sola colada, era de la misma calidad. ¿Por qué diablos no se rompieron todas o todas quedaron intactas? ¿Por qué se condenó a perecer unas y otras se salvaron?

Es la ínfima cantidad de azar que yo concibo en la vida; ese azar ineluctable que nada y nadie puede prever, ni contener. Como higiene moral, deseo creer que cada uno es el artesano de su dicha y desdicha.

Esto no es más que un oscuro intento para hallar la razón a la sinrazón de una infinidad de sucesos y cosas.

### **Anécdotas<sup>17</sup>**

Yo sé que tengo mi puesto en el Universo Espiritual y es este puesto que nadie podrá quitármelo. Toda criatura nacida del vientre de madre es como una estrella que tiene su

<sup>16</sup> "La imagen ciega de la felicidad y de la fatalidad"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito, copia carbónico, papel obra, liso; 2 páginas, numeradas, 345 x 205 mm.

<sup>17</sup> "Anécdotas"; texto sin firmar, sin datar; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones de At. en lápiz negro; papel obra, liso; 4 páginas, numeradas, 360 x 235 mm.

particular órbita por donde ha de viajar de esta órbita que jamás se escapará. Podrá ser un sombrío calabozo como podrá ser la gloriosa y jocunda alegría de sentirse vivir con toda la plenitud de su divina esencia. Es allí donde no alcanzan los plagiarios, invención esta de los académicos que se sienten hurtados en sus puntos y comas, en sus asteriscos, adminículos tan necesarios para su cadavérica erudición y su estiramiento de momias.

Yo sé que tengo mi puesto reservado en el Universo Espiritual que nadie, que nadie ha de quitármelo, que ocuparé si es que florezco en mi divina esencia que palpita en todo ser como una informe nebulosa. Y ese puesto mío quedará vacío para siempre sin que otro jamás pueda ocuparlo, si es que no alcanzo esta divinidad, meta del Espíritu Universal. Me es absolutamente imposible comprender a los plagiados y a los plagiarios. Porque son gente inexistente, hueras invenciones del vacío mental.

Un amigo, me contaba que un pintor al ver como derruian una iglesia, exclamó con tremendo alborozo:

–¡Ese templo ya no ha de pintarlo nadie más!

–¿Y qué hay con eso? –preguntó mi amigo maravillado y estupefacto.

–¡Pues yo lo pinté, hice un cuadro con esa iglesia, y ahora nadie más podrá pintarla!... Así que ninguno más tendrá el motivo, el asunto de mi cuadro que ahora es único en el mundo.- respondió con rabiosa seriedad.

Los que se creen plagiados, casi siempre confunden groseramente el motivo, el asunto por el espíritu que es inalienable en cada criatura, inasible, e invisible para muchos.

Mi amigo al contarme esa anécdota, finalizó su relato con estas palabras:

–¡Pobrecito, no hay duda que era un burro, y lo peor, un burro inarmonioso!

Me chocó un poco la adjetivación de mi amigo de los largos coloquios y que es mi asiduo interlocutor.

Pero, al rato comprendí su pensamiento.

Sí, seamos burros, pero, armoniosos. Burros a secas si nacimos tales, desprovistos de todo mejunje que pueda enturbiar nuestras burradas. Si hay que rebuznar, rebuznemos con toda naturalidad. Burros y todo, podremos ocupar nuestro puestito en el Espíritu del Universo, ya que no es forzoso que todos hayamos de ser astros de primera magnitud.

Aprendamos, pues, a ser burros con toda armoniosidad, si luego deseamos ser un poco sabios. El mejor antídoto contra la pedantería que apesta el mundo, es el estado de alma de sentirse francamente burro.

¡Ah, un buen rebuzno que tronará en una congregación de pedantes cómo les haría asomar a todos ellos la proverbial cola y la oreja peluda del pollino!

¡Pollinos y no burros!

\* \* \*

### Fracasos ilusorios

Viajo en un vaporcito, que abandonando las costas de las selvas paraguayas, me conduce rumbo a Buenos Aires. Con esa misma casi minúscula embarcación remonté el río Paraná y el río Paraguay, en compañía de un pintor, un músico y un escritor. Íbamos a un pueblecito que abría el abanico de sus risueñas casas en las laderas de los cerros paraguayos. Era el

nuestro un viaje de recreo y de estudio, prestigiado por las lecturas de los libros de Rafael Barrett. Dejaba ahora, tras mío, mis tres camaradas.

Durante el viaje de ida, no dejó de llamarnos la atención, de singular modo, los modales delicados, la palabra comedida y la timidez casi infantil del maquinista de ese pequeño navío. Con recogimiento escuchaba nuestras discusiones sobre pintura o acerca de los libros que recientemente habíamos leído. El más fogoso de todos nosotros en esas pláticas de arte y literatura, era nuestro camarada el pintor que barajaba los nombres venerados de Leonardo, de Miguel Ángel, de Rafael el Divino y etc., a los que explicaba con verba cálida, por ser muy reciente su viaje a Italia y su periplo por los gloriosos Museos. Y nuestro amigo, con la bella insolencia de su muy verde juventud, se prometía emular a esos grandes maestros al interpretar a los tipos y a la tierra paraguaya, pero, con una técnica moderna, completamente moderna, basada en las escuelas europeas de vanguardia: futurismo y cubismo. Si todo aquello resultaba un poco caótico en la mollera del pintor adolescente, era el fuego de su entusiasmo que le prestaba una aureola a su desmelenada cabeza de artista. Era, en fin, el hervor de esa "juventud divina" o divina juventud, que, a menudo, no es tan divina como parece. Pero, en el semblante de finos rasgos del también joven maquinista, se reflejaba algo así como un sentimiento de envidia. Yo que lo observaba, me intrigó esa curiosa expresión que por el momento me pareció inexplicable. Mas, el recuerdo de ese rostro casi nazarénico que expresaba pena, amargura, tristeza, todo ello mezclado con la desazón de un sentimiento melancólicamente envidioso, me persiguió vagamente durante los ocho meses que permanecí en aquel pueblecito de égloga, donde me sumí en una modorra intelectual que me hizo vivir una vida de bestia, que fue todo lo contrario de lo que me había esperado, según mis planes de trabajo. Por esto mismo, con el espíritu desocupado, frecuentemente me preguntaba qué aflicción aquejaría a aquel mecánico con más facha de artista que mi mismo meleñado amigo pintor. A ratos me pareció que me detenía en una tragedia más literaria que real —tragedia que era únicamente un vano miraje de mi imaginación. Así, comencé a creérmelo.

Ahora, acodado en la borda del barquichuelo que navega entre ribazos de pavorosas sombras y con la luna que boga en un mar vaporoso y cerúleo, este hombre nazarénico me habla y se confiesa conmigo, con la brusca expansión de los enfermizamente tímidos. En esa noche temblorosa parece que nuestras almas se comulgasen. Hasta mí me suben las heces del fracaso de aquellos ocho meses de culpable inacción. Es este estado de ánimo, que me predispone a las confidencias como si me bañase en una agua lustral. Siento como la ternura de un niño que acaba de nacer. Tontamente me conmuevo con mis mismos pensamientos. ¿Será el detestado influjo de esa noche tan luminosa? Me aborrezco en esa horrible desnudez. El hombre me habla como si se hallase en un confesionario y yo fuese el oficiante.

-¡Sí, yo también perseguí mis quimeras, mis chifladuras literarias! Me creí muy dotado y fracasé; para escribir, dejé el trabajo con el que mantenía a mis padres. Qué culpable me siento ahora... Sí, escribí varias obras de teatro, pasando las noches sin dormir. Hubo meses que apenas dormí una hora o dos... Casi me enfermo. Era un a locura, la mía. Corrí por todos los teatros con mis dramas y comedias; hice largas antesalas con los empresarios que no querían recibirme; con los directores de compañías que por poco me echaban a puntapiés; y en esa brega afanosa, que digo angustiada, de bochornos inenarrables en que todo el mundo me huía, mientras yo con sudores fríos como si tuviera

se tercianas me obstinaba en estrenar mis obras, transcurrió un año o más que ahora me parece una horrible pesadilla. Al fin, desistí; me convencí que literariamente era un negado; y no escribí más. ¿Para qué? En estos momentos, me asombro de que haya sido tan tan tonto, tan idiota y ciego conmigo mismo; y con ese convencimiento renuncié a mi invencible deseo de escribir, y como una derrengada bestia volví a la noria de mi trabajo de mecánico. ¡Ya esto pasó, y para olvidarme de ese pasado de horrosos sufrimientos y humillaciones, hice un auto de fe con todos mis bodrios teatrales!... ¡Sí, fue una estúpida pesadilla la que tuve! ¡Pero, al oír como todos ustedes hablaban de arte y de libros, esos recuerdos volvieron a avivarse, aunque no sean más que las cenizas de una época bien muerta para mí!... Sí, bien muerta, pues nació para trabajar como un simple obrero y no escribir como un escritor...

Se sonrió, se sonrió con cierta tristeza, a pesar de todo. Yo lo miré.

—¡Usted cometió un gran error! —le dije, repentinamente.

Sobresaltóse asombrado. Quedóse mirándome fijo, por unos momentos.

—¿Cuál, dígame?

—Quizás, el que cometemos todos los que llevamos el fardo de estas aspiraciones. Cuando usted escribió, no comenzó escribiendo para sí mismo sino para los otros. Escribió por fuera y no por dentro. Es decir, siempre con la vista puesta en los demás y no en lo profundo de su espíritu para ir cavándolo poco a poco. Hizo esas obras teatrales para que se estrenaran como única finalidad. Por ahí, comenzó su fracaso espiritual; y luego al entrar en contacto inmediato con la brutal realidad, le trajo otro mayor aún que llegó para ultimar sus ensueños, dejándolo aniquilado. Cesó de escribir y no quiso escribir más. Este segundo error fue todavía más grave que el primero. Deseo creer que con sus piezas teatrales no persiguiese el dinero y los aplausos. Tal vez, no. Quizás lo guiase el justo anhelo de que los otros compartiesen el fruto de su inteligencia o de su emoción. Pero, todo esto es más complejo de lo que nosotros mismos nos imaginamos. Quiero suponer su absoluto desinterés hasta cuando se empeñaba que se estrenasen sus obras. En cambio algo me hace pensar que usted no meditó a fondo sobre las funciones que el arte en general desempeña en esta Tierra. Se da como tácitamente subentendido que la literatura, la pintura y etc. son cosas suntuarias, como unos muebles de lujo, que adornan o deben de adornar las paredes del espíritu, confiriéndole únicamente un lustre exterior y no penetrar en el mismo centro del espíritu. Es este concepto erróneo tan generalizado con su apariencia de verdad fue que le indujo a cegar "su invencible deseo de escribir" a cegarlo voluntariamente, al hacer usted hincapié en un fracaso ilusorio. Ilusorio porque, para nosotros los anónimos que formábamos una enorme legión, el ejercicio de cualquier arte debería ser el cultivo del silencio, del silencio fecundo, del silencio reflexivo que sirviese para desbastarnos, que sirviese para afirmarnos y que sirviese para elevarnos y ennoblecernos, sin más fin que llenar nuestra vida con una actividad noble que nos hará un poco más superiores de lo que somos o fuimos y gentiles espiritualmente. ¿Qué goce más henchido de profundas emociones, que el hecho de sentirnos palpar bajo el augusto silencio de la gestación de un pensamiento que muy trabajosamente expresaremos o no expresaremos por la pluma? Pero, ya basta y debía bastarnos para nosotros los anónimos. Y es gracias a estos sucesivos esfuerzos espirituales que nos haremos cada vez mejores como hom-

bres. ¿Y qué más le podremos pedir al arte cuya afición nos lleva a ejercerla obscuramente? ¡Hay talentosas y quizás hasta geniales *cocottes* que escriben y pintan, cargadas de dinero y rodeadas de la gloria y honores que yo no envidio! Y cuando empecé a frecuentar pintores y escritores, me extrañé que no fuesen un poco mejores que la mayoría de los otros hombres. Pero, comprendí por qué no lo eran y los disculpé, ante mí mismo. Comprendí que el alma de poeta y artista no era privativa de una casta o profesión. A veces se halla refugiada en el ser que menos sospechamos que es artista y poeta. ¿Qué necesidad tenemos entonces usted y yo de ser autores si nuestra salvación puede hallarse en escribir y estudiar para cultivarnos a nosotros mismos? Hay que retornar a las fuentes primitivas del arte para que vuelva a ser puro y desinteresado como la más noble religión del espíritu.

### **¿Qué es el dolor de uno?<sup>18</sup>**

¿Qué es el heroico? Nuestra era cristiana-católica lo ha empequeñecido todo: las pasiones de los hombres y el arte en general: elevando a la magnificencia del cubo el materialismo rastrero.

Cuando uno se considera como punto de partida, está perdido; no ve más allá que la punta de sus narices: su yo lo absorbe y la deseca, aunque sea altruista y es [que] el altruismo no es más que un egoísmo vuelto al revés. Cada uno canta su penita; esculpe su dolorcito o pinta o escribe su congojita- Tengo la intuición que de todo el arte contemporáneo no quedará absolutamente nada, nada porque no es más que una expresión individualista y fragmentaria que podrá solazar y conmover a los espíritus burgueses que se hallan en todas las capas sociales, pero otra humanidad de más grandes ideales y de más coraje aliento que le parecerá ridículo y [altamente?] grotesco todo lo hecho por nosotros. ¡Oh! el asco de los dolores personales. Ya hubo algunas eras heroicas en la historia del arte, en se recogió el espíritu religioso para crear obras [europeas?], caldeas, egipcias [ilegible]. Nosotros lo reducimos todo al tamaño de nuestras pobres personitas, a la medida de nuestros pequeños dolores, deleznable y pasajeros. Le damos una importancia [tremebunda?] a lo que podemos ser nosotros como individuos.

<sup>18</sup>“¿Que es el dolor de uno?”; texto sin firmar, sin datar [ca.1930]; autógrafo en lápiz negro; papel obra, liso, escrito ocupando también dorso p. 2; 2 páginas [1 doblada por la mitad], 230 x 172 mm.





Giamba me decía ayer, al comentar un ofrecimiento que le hizo Glesberg para que ilustrara un libro de cuentos través de un libro que escribió H. Quirós con videntes fin de be er !

- Figurate, entre ~~hay~~ <sup>hay</sup> un cuento que quiere exaltar un hecho, una hazaña heroica y que cae en el más burdo de ~~los~~ <sup>los</sup> ~~polvorientos~~ <sup>polvorientos</sup>. Se trata de ~~una~~ <sup>una</sup> ~~manchada~~ <sup>manchada</sup>, que se arrojó de su pueblo para salvar a los momentos que son muy pocos los salvados que quedaron de guarnición. Los momentos, cuando por el muchacho atrevido y valiente se apoderaron de ese pueblo. Al permanecer en él, hacen secretaría de la junta el forastero; después, de algunas escenas fortuitas, en que el flamante

Son pocos los datos precisos que poseemos acerca de la vida privada de Atalaya, por tal motivo, sus diarios personales –dietarios, en aquél sentido que tenían para los cronistas de Aragón, quienes anotaban en ellos los sucesos más notables– resultan hoy imprescindibles.

El primero de ellos presenta dos etapas de redacción en 1912 y 1915, y ya aparece en él la necesidad de anotar sus propios pensamientos o los de aquellos otros que tienen un valor significativo. El segundo, también con dos etapas de redacción (1924 y 1929-1930) escrito entre El Callao y Buenos Aires, lo presenta en su contexto familiar y luego reflexionando sobre el arte de su tiempo, sus amigos e indagando en su propia interioridad.

## ► Dietario<sup>1</sup>

Sobre pintura-

El pintor cuando pinta debe hacerlo, olvidado completamente del dibujo. Y esto puede sintetizarse parodiando aquella otra frase que dice que solo se sabe escribir cuando se olvida por completo la gramática.

\* \* \*

Buenos Aires 25 agosto 1912

Hay algunos, que como ciertas prostitutas niegan la existencia de la virtud. Que no la hayan conocido ellos no quiere decir que no exista. Lo mismo podría decir un ciego de la luz. Y lo sabroso es que imposibilitados ellos para ser buenos y bondadosos afirman que los demás no pueden serlo.

Autoadvertencia

No temas, escribe para los más torpes. Si una bala tiene la capacidad de perforar una capa muy gruesa ¿cómo no la tendrá para traspasar una muy delgada? No temas... Y lo dicho-

\* \* \*

Los políticos representativos tienen que ser como las armaduras, vacías por dentro y deslumbrantes por fuera.

\* \* \*

Observación-

Ahora al leerlos nos hacen un favor, luego una vez que estemos consagrados, nos leerán porque les habrán dicho que pueden sacar algún provecho. Y entonces el interés será su guía.

\* \* \*

Pensamiento

He podido comprobar que la sandez, en cierto modo, es necesaria, porque ayuda a no desviarse de las rutas demasiado rectas. En el cerebro humano desempeñan el mismo papel que las orejeras en los caballos.

<sup>1</sup> Cuaderno sin título; datado "1912" y "1915"; autógrafo en tinta negra, dibujos de Atalaya y anotación posterior probablemente de 1924 en tinta azul claro; tapa dura, papel blanco, rayado, 30 páginas: la última pegada a la contrapapa y las restantes desprendidas, incompleto, medidas: 223 x 164 mm; en la tapa Nota Tercero en lápiz negro "40 manuscritos".

\* \* \*

Buenos Aires. Octubre 1912

Vuelvo a poder entregarme a mis soliloquios.

\* \* \*

Anotemos – De hojas sueltas que he encontrado por ahí: los que son capaces de algo en este mundo, hacen el mal. Y esto por una razón muy sencilla: porque no se les permite hacer otra cosa.

\* \* \*

Una mujer que nos traiciona nos da la impresión de ver la vida volviéndonos las espaldas. Nada nos instruye más, respecto de nosotros mismos, que la opinión de nuestros enemigos.

\* \* \*

No consultes a ningún viejo cuando estás por acometer alguna empresa.

\* \* \*

*Tu n'as jamais été, dans tes jour le plus rare  
Q'un banal instrument sous mon archet vainqueur.*

\* \* \*

“dones de entusiasmo y de amargura...”

\* \* \*

*Tout cela la raison me la dit chaque jour mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour*

\* \* \*

Suma y sigue: la vamos de pensamientos: las épocas mejores se distinguen por suavizar de una manera notable las costumbres: es todo lo que pueden hacer.

Nuestra pretendida dominación sobre la naturaleza es muy irrisoria. Somos niños construyendo maravillosos castillos de naipes sobre el dorso de un hipopótamo. Si este no se mueve, todo va bien, pero conforme hace el menor movimiento, adiós toda nuestra obra.

\* \* \*

Buenos Aires octubre 1912

Merece meditarse: todo es exacto nada lo es. Yo busco la verdad, trato de sorprender la verdadera verdad, y no comprendo que todas las cosas tienen un instante en que realmente son verdades y otro en que son mentiras. El cambio incesante y propio de la vida es lo que nos desconcierta.

\* \* \*

Los valerosos son destinados para otros mundos: ellos no temen porque tienen mucho que andar. No les arredra la muerte, la muerte es solo una puerta que se abre para darles acceso a otros mundos y a otro vivir ¿Cuál? El misterio aún no nos lo dijo.

Y acaso ¿no podrá decirse, que los cobardes, que los que temen es porque algo les advierte que al más mínimo golpe serán destruidos?

¿La confianza, la presciencia, que se trasmite paulatinamente, engendrando la inmortalidad? Quizás.

\* \* \*

Buenos Aires octubre 1912

Si no me equivoco, fulgura una idea que no es del todo mala en esta proposición que me he hecho. Porqué no recopilo todos los cuentos y patrañas que en boca de todos andan y les pongo por título "Los cuentos sabidos"

Buenos Aires Octubre 1912

De Almafuerte:

"Vale más inyectarse de morfina  
que de una sola lágrima del triste".

\* \* \*

"Yo deliré de hambre varios días  
Y no dormí de frío sendas noches  
Para salvar a Dios de los reproches  
Del hambre humana y de las noches frías"

\* \* \*

"Yo miré con espanto al miserable,  
Con el espanto del Caín, primero,  
Cual si yo, pobre sombra, todo entero,  
Fuese de su miseria responsable"

\* \* \*

"Fui grande en el soñar, y fui pequeño  
El día de la acción, y eso me pierde..."

\* \* \*

De cuántos escritores podría decirse, que, obligados, no se atreverían a dictar a sus hijos las obras que ellos componen para el público. De ninguna manera se decidirían a imitar a Milton

\* \* \*

Hay dos maneras de servirse del egoísmo: la más común, como arma; la más rara, como escudo.

\* \* \*

Diciembre de 1912 B. Aires

La crónica, esa moneda suelta de la historia- Marcel Prevost.

\* \* \*

El biógrafo esa vanguardia de la posteridad- Jules Claretie.

\* \* \*

“severidad de Alceste y el mismo crítico de Antístenes” Antístenes –filósofo griego discípulo de Sócrates y fundador de la escuela de los cínicos–

Vauvenargues: a los perezosos siempre les oí decir que quieren hacer algo

Diciembre de 1912 B. Aires

Hablemos un poco. Es tiempo. Estamos en las postrimerias de este bendito 912. Faltan dos o tres días y habremos concluido. ¿Concluido? Es triste la palabra... Y el deseo que ella encierra. Pero es el caso que no se ha concluido nada.

Febrero 1915

¡Tres años! – Dos impresiones me han afectado en estos días. Dos impresiones que son como los dos polos que gobiernan el mundo. Una, de desesperación infinita y la otra de amor inefable.

La primera fue a causa de la única adulación rastrera que hasta ahora escribió mi pluma. Y la segunda, una visita a Francisco Siccardi. Una me divorció de la vida y me hizo renegar de todo, la otra me concilió con el mundo y hasta con mis semejantes ¿Cómo significarle mi agradecimiento a este médico-poeta que guarda en su recetario tan divinas pócimas?

Marzo 29 de 1915

Fontenla hoy me ha hecho una confidencia. Ya tiempos atrás me hizo otra de la misma índole. Trátase de lo siguiente: me contó que una vez le pegó una bofetada a Monteavaro. A raíz de ese incidente conoció a Ingenieros. Habló con él. Y este aconsejándole le dijo: Usted es un buen muchacho, pero demasiado nervioso. A esos tipos –por Monteavaro– se les saca el jugo y se les friega vivos ¡No hay que ser zonzos!

La otra se refiere a Berro y a los artículos que le hacía a Joaquín de Vedia para *La Nación*.

## B. Aires mayo 4 de 1915

Esta noche estaba trabajando con Carambat en el asunto de *Bohemia* comedia, cuando sonaron dos campanillazos. Bajé, abrí y me encontré con una mujer de dieciséis o diecisiete años que al verme dijo:

–No es él.

Y un hombre se adelantó. Bajo, de faz recia y mirada dura, me interpeló:

–Dígame, puede llamarme al señor del primer escritorio?

Me le quedé mirando para decir luego:

–Ustedes deben haberse equivocado, aquí no hay nadie a estas horas.

–Volveremos mañana, repuso ella.

Hicieron acto de irse. Todo esto me intrigó. Insinué:

–Pero si desean algo, yo, soy amigo del dueño del primer escritorio.

–No, nada– volvió a contestar ella. Y añadió. –Lo que queremos es hablar con él.

El hombre sin retenerse ya:

–¡Desgraciado, si lo cacho yo! ¡Vea que meterse con una mujer!

Lo comprendí todo. Debajo de todo esto estaba Fontela. Pregunté, indagué más o menos hábilmente y conseguí que me narraran el hecho.

Ella era una peripatética. Pasaba por Sarmiento cuando se encontró con él. Le propuso un precio y ella aceptó. Subieron al escritorio. Y tras de los sólitos preparativos él la quiso obligar a algo infame y repugnante. Ella no quiso acceder. Entonces él aferrándola por el cuello empezó a estrujarla la cara y empezó a decirle, maltratándola cada vez más: ¿Quieres? ¿Quieres?.

Llegado a este punto de la historia, la pobre se detiene y suspira, como recordando el mal trance. Y me dice:

–¿Yo qué iba a hacer?... Luego, con una llave abrió la biblioteca me frotó con agua colonia ipero vea...!

Y me enseñó la cara. Amoratada, rasguñada, en el cuello y en las mejillas aún estaban impresas las señales digitales de esa mano infame, blanca y criminal, cargada de valiosos anillos que varias veces me ha tocado estrechar.

–¿Y le pagó siquiera? Pregunté yo.

–¡Qué! ¡Me dio un peso!

–¡Ah pero si lo cacho yo le voy a sacar los ojos con la cuchilla!

No tengo por qué añadir que quien cometió esta bella acción digna de presidio es el señor Fontela, secretario del Comité de Moralidad Pública. Reconocí que era él cuando la infeliz ramera me detalló el traje, la mirada, la manera de abrir la biblioteca y por último, la generosidad. ¡Ah esa generosidad tan inconfundible! Si ese peso dado en pago a una bellaquería tan soez se asemejaba como una gota de agua se semeja a otra gota de agua, a los veinte, diez y cuarenta centavos que me da a mí cuando necesito dinero y le he escrito un montón de infamias, solo borrables con sangre de guillotina. ¿Por qué no decir que una vez más el prostituto del cerebro y la prostituta del deseo fraternizaron ardientemente?

¡Luego se pretende que no quiera a las putas! ¡Si son las únicas cuyo destino es paralelo al mío!

Digamos, por último, que aquí nadie tiene llave del escritorio más que él. Fontenla, quien asesinó a Berro y asesinará a otros todavía.

\* \* \*

¿Sería o no justificado el desdén de un vulgar *souteneur* hacia toda esta cáfila de gente decente? Los conoce. Sus mujeres les detallan los vicios y las lacras morales; con abundamiento de detalles les dice lo que son, y ¿tendrán que envidiarse algo los unos a los otros? Yo creo que no. La mujer es la gran niveladora. Ante ella, todos no somos más que hombres desnudos de cuerpo y de alma isomos bestias! Sería interesante que un *souteneur* hiciera filosofía

10 de mayo de 1915 en Buenos Aires

Me ha llegado mi día. Hoy el "señor" Fontenla ha insistido para que le haga su biografía. Y ya se sabe lo que él comprende por biografía: una orla de elogios. La quiere para un diario de provincias y la quiere para tenerla un retrato hecho por mi pluma y poderla publicar en cualquier momento. Yo nada he dicho. No sé qué decir. Pero siento que no la haré. Siento, más que comprendo, que ninguna fuerza humana podrá nunca obligarme a ello. Es uno de los dos o tres movimientos que me es imposible ejecutar. Mañana, puesto que mañana es el día fijado para entregarle ese trabajo, buscaré un conchabo de mucamo. ¡Y con cuánta fruición realizaré los más viles menesteres y qué agradable me parecerá esa prostitución material comparada con la prostitución moral que me toca sufrir! Ahora, como en ningún momento de mi vida, comprendo la situación de la ramera que estando en un meretricio se resiste a ser *fellation* ¡También en el envilecimiento hay matices y gradaciones!

\* \* \*

Daireaux se ha horrorizado porque al incitarme a trabajar y hacer conocer mi firma le he contestado: ¿Para qué? ¡Para que me aplaudan y me estimen una muchedumbre de presidarios! No, no quiero ni los necesito con esos aplausos. Al contrario, haré lo posible para que toda esa gente me deteste. Me sentiré honrado.

En fin de cuentas he aquí lo que podrá decirle a Fontenla, después de mi obligada coparticipación en sus infamias: "Usted es un puerco como soy yo".

He aquí a lo que me ha llevado el estómago.

\* \* \*

¡Nietzche y Unamuno! He leído un artículo insulsamente pedante del rector de Salamanca, sobre el profesor de Bonn. Lo que allí dice no puede ser ni más vulgar ni más pedestre. El pobre rector ha experimentado una sensación y ni siquiera ha sabido darse cuenta de la naturaleza de esa sensación. Yo también he rechazado y rechazo a Nietzche pero nunca hubiera proferido palabras de una chatura moral tan inmensa. Y comprendo no obstante, que el filósofo de *Así hablaba Zarathustra* necesita una interpretación. Su obra de absolutismo no puede ser aceptada sino como obra de reacción. Y es siempre como el cuento de Mirbeau



cuyo personaje hastiado de exquisitismo, de languideces ultravioletas, de pederastas y de porquerías tornasoladas por los más bellos matices le pide a la sirvienta que le grite en la cara, mierda. Entre el egoísmo velado entre sombras por garras seductoras de un falso altruismo se prefiere el egoísmo desnudo y al sol. Es más sano y es más leal y más bello, en fin de cuenta. Diga lo [que] diga el señor Unamuno.

Por otra parte creo que hay en Nietzsche el temperamento de todo un filósofo. Y lo es indudablemente, en sus cosas fragmentario, cuando se olvida de su pose de filósofo creador de todo un sistema y cuando se olvida que está escribiendo la obra. En esos abandonos de su naturaleza el filósofo surge de cuerpo entero. Así como Rodin es todo un escultor cuando estudia y modela esos torsos llenos de vida que no están destinados para ningún monumento.

\* \* \*

Buenos Aires 19 mayo

He sido derrotado ¡Y de qué manera! Hoy ese señor me ha pedido explicaciones por mi actitud huraña y yo se lo he dicho todo. Le he hablado de esa mujer que él golpeó, maltrató y no pagó. Le he dado hasta los menores detalles del suceso y le he dicho que por eso no quería hacer su biografía. Pues bien él se ha sonreído, por más que al mismo tiempo se ha denunciado. Y negó, negó con una frescura que verdaderamente confundiría a cualquiera que no estuviese bien seguro de lo que dice. Y hube de conformarme.

Lo bueno del caso es que me ha asignado un sueldo de veinte pesos. Y la misma noche, me dio dos pesos para cigarrillos, fósforos y etc. ¡Ah *bougre!*

En resumen, he vagabundeado toda la noche tascando la amargura de la impotencia. Hubiera querido emborracharme, hubiera querido estrellarme la cabeza contra la pared pero nada de eso hice. Y concluí en un meretricio. Hubiera querido lamer los pies, lavar las huellas de todas esas perdidas, pero nada de eso hice. Hubiera querido revolcarme por el suelo, proclamar mis infamias, mi desgracia, pero nada de eso hice. Hubiera querido llorar, confiarle a alguien lo que me oprime, tortura y achata, pero nada de eso pude hacer. Y caminé por las calles como un borracho sin haber bebido vagando de un lado a otro sin ton ni son.

¡Ah si hubiera podido tomar un par de botellas de whisky, por un momento me habría escapado de todo esto! Pero nada, nada, nada hice. Y tengo aquí el pecho como un cáncer de fuego que me devora las entrañas y me despierta una sed que en verdad es la sed de la sed. ¡Ah esto no se me va más!

\* \* \*

¡*Pauvre* Margot! Hoy, con lágrimas en los ojos, en un arranque de amargura, me ha confesado su lacerante miseria. Ha tenido que empeñar todas sus alhajas para poder pagar el alquiler de la pieza... Pidió cuarenta pesos que era lo que necesitaba y no se los dieron. Tuvo, entonces que añadir los aros.

Y me dice:

—¡Es tan linda mi piecita y siento tanto perderla!. Es lo único que me queda. Allá, con mis muebles, con mis chucherías y mi violín, durante algunas horas vuelvo a ser yo misma. En cambio aquí... Y tener que vivir aquí me parece tan horrible!  
 “Aquí” es el meretricio. ¡*Pauvre* Margot!

\* \* \*

Franc Villar respecto a Malharro cierta ocasión me dijo: —si va a Francia, ya verá cosas Malharrianas y se dará cuenta de dónde proviene. Ya verá que eso que casi siempre exhibe no es todo suyo.

Me callé. Pero Franc, artista equilibrado, sensato demasiado sensato, artesano que admiro y estimo por lo honesto, no tiene en cuenta que lo que envejece o primaveriza un procedimiento es casi siempre la emoción. Y en Malharro, lo que nos admira es la frescura emotiva, la originalidad espiritual, la única que nunca envejece, porque en arte solo la emoción, siempre es nueva y es diferente.

\* \* \*

Confiesa Ragel por mis quejas y dolor de mentir escribiendo, que él, siempre estuvo de acuerdo, aun trabajando en diarios de los más abigarrados colores políticos. Feliz él. Feliz él, cuyos alcances no le permiten ver la verdad de las cosas y le otorgan deseos modestos, deseos burgueses que le dejan vivir en paz.

\* \* \*

Fontenla tiene un soneto. Sería divertido hacer la historia de este soneto que empieza:  
 En mil novecientos y tantos fue dedicado a un hacendado, en mil novecientos y cuantos a Mitre, hoy a Villafañe magistrado y presidente de la cámara mañana quién sabe a quién se lo dedicará.

En verdad que lo que es eterno es ese soneto: ¿si le había puesto ese título por ironía? Desgraciadamente no es capaz de un gesto de buen gusto.

\* \* \*

Hace diez días que ha venido la dueña del Farol Colorado, meretricio respetable. Gira por el valor de 500.000 pesos. Se ha encerrado en el escritorio con el secretario del Comité de Moralidad Pública. Desde entonces toda campaña contra el honorable establecimiento ha cesado. ¡Bendito sea Dios! ¡Fontenla se decide a ser tolerante! ¡En buena hora!

\* \* \*

Con este señor siempre recuerdo a la heroína de Ibsen de *Los puntales de la sociedad*, quien se quejaba de vivir en una atmósfera demasiado moral. ¡Ay yo también!

El de hoy ha sido un trance de *vaudeville*. Ha venido a visitarlo al infame ese una señorita bastante agraciada. Desgraciadamente ha caído en la precisa hora que se disponía a sesionar el comité. Pero el secretario no ha podido resistir a los encantos de la fulana esa, y se ha encerrado con ella. Entretanto, los viejos que venían a discutir la mejor forma para perseguir la in-

moralidad en la calle se paseaban por el patio como focas cansadas, esperando que apareciera el secretario. De cuando en cuando el hermano iba y le golpeaba la puerta.

—Joaquín, Joaquín.

Al fin salió hay que ver con qué bríos habló del incremento que tomaba la prostitución callejera. Hubo un momento que la sinceridad de su indignación llegó a un grado verdaderamente asombroso. Seguramente en esos instantes recordaba los pesos que tuvo que dar en pago del placer

## ► Dietario

**1924**

**La Punta**

**Callao**

**Perú<sup>1</sup>**

14 marzo. Esta mañana, llegué a casa de mamá, y, al entrar en el comedor, saludé como de costumbre. Con mi voz quebrada y mi pronunciación gangosa, di los buenos días. Casi todos me contestaron, pero entre todas las voces resonó una cantarina como campana de plata, respondiendo a mi saludo: la de Mayito, mi sobrino que apenas tiene 3 años. Después, este dirigiéndose a Roberto mi hermano, le dijo-

-Pero tú nunca saludas a Alfredo. Salúdalo pues.

Todos se rieron. Y es cierto, Roberto, cuando yo lo saludo, no me contesta y cuando, lo hace, emite un gruñido de can hambriento que se molesta porque le quitan la pitanza.

A raíz de la observación de Mayito, contó mamá, que el chiquitín, todas las mañanas hace unas cuentas imaginarias del almacenero del carnicero y las muestra a la abuela, diciéndole:

-A ver "confróntalas" con las mías, si están bien...

Y cuando mamá dice una cifra, v.gr.:

"He gastado 5 soles en carne"-

Entonces Mayito replica:

-No es cierto, mi cuenta no da más que 2,50. Tú me robas. Ratera.

Con eso, mi sobrinito pretende imitar la escena que Mario le hace a mamá, cuando tiene que darle plata para el gasto diario.

Esto me hace recordar, un cuento que me contaban en la escuela, de un matrimonio que hacía comer a uno de los padres de ellos, en una escudilla rota. Habiendo roto un plato, un hijo de pocos años, vieron los padres, con gran asombro, que lo guardaba en un rincón. Le preguntaron por qué lo hacía, y el hijo les contestó:

-Lo guardo, para conservarlo hasta que sean viejos para darle de comer a ustedes.

Que el cuento es un poco idiota, no lo niego, pero de cualquier modo viene al caso.

x x

x

15 marzo- A propósito de cuentas escolares. Todavía recuerdo algunas que han repiqueteado en mi cerebro por años. Uno era de un padre que tenía un huerto y siete hijos. Sintiéndose morir llamó a toda su prole y le confió un secreto... a voces. El secreto consistía que en el huerto había un tesoro el cual los haría ricos a todos los muchachos. Estos, muerto el pa-

<sup>1</sup> Cuaderno titulado "Detrario [Dietario]/1924/La Punta-/Callao/ Peru"; dos etapas de redacción: 1924; 1929-1930; autógrafo en tinta negra; sin tapas, cuaderno de 3 columnas, 39 páginas unidas por el margen con broche dos puntas, medidas: 214 x 162 mm, páginas 1 a 5 en el dorso recortes de diarios encolados. Nota de Carlos Giambiagi en tinta negra.

dre, se pusieron a trabajar con ahinco revolviendo toda la tierra de la parcela. Pero no encontraron nada. Entonces decidieron sembrar; obtuvieron una excelente cosecha.- De nuevo, al roturar el campo, hundían la cuchilla del arado todo lo más hondo que podían a fin de encontrar el ansiado tesoro. Esta vez también resultó infructuosa la búsqueda sobre la tierra roturada no tuvieron más remedio de sembrar para que el trabajo realizado no fuera inútil. Por varios años repitieron la misma suerte, hasta que llegaron a ser ricos y solo entonces pudieron comprender a fondo lo que había pretendido inculcarles el padre: el amor al trabajo. Cuando era niño me deslumbró el símbolo un poco primitivo y otro poco estúpido del cuento, pero cuando tuve que trabajar y vi como me explotaban y como me maltrataban, me di cuenta que esa historia era una trampa cubierta de retórica para cazar a los tontos. Otro cuento de la misma laya recordaba pero lo olvidé.

16 abril. He recortado este suelto sobre el divino Anatole, porque el imbécil de Gálvez –el novelista argentino, autor del *Mal metafísico*– tuvo el coraje viril de acusar a France de perversidad, hombre sin sentimientos y mil zarandajas más. Recuerdo que ese artículo lo publicó en *La Nación* y lo motivó otro artículo de Coronado, cuyo [se interrumpe el texto]

19 abril. Hace días que encontré un cachorro, recién nacido, en la playa. Una sirvienta que estaba presente me confesó que por orden de su patrona había tirado a la mar otro cachorro; el que yo había encontrado, era el único que se había salvado de la muerte.

Quedaban todavía dos en la casa. De modo, que esa señora había alumbrado diez vidas. Yo decidí, llevarme el que se había salvado por un milagro, ya que la sirvienta, no quería devolvérselo a la madre.

Cuando llegué a mi pieza, me di cuenta que estaba demasiado tierno para criarlo, sin auxilio de la leche materna. No obstante, probé darle leche condensada con un algodón. El pobrecito, todavía con los ojos cerrados, chupaba débilmente. Lo envolví en algodón y lo puse en mi cama. Pero algo tenía que empezó a quejarse, gimiendo lastimeramente.

Como yo tenía que ir a casa de mi mamá, para almorzar, llevé el cachorro conmigo. No lo hubiera hecho nunca. Roberto se retiró de la mesa. Mamá dijo que le daba asco y que se le habían quitado las ganas de comer; solamente María, mi cuñada, se apiadó de mi pupilo diciendo: “que hasta los perros para nacer, debían tener suerte”. En una palabra, me dieron asco mis parientes que volví a mi cuartucho furioso. Y naturalmente mi cólera contra esos se resolvió, en un proyecto de cuento, donde volcaría toda mi indignación, vociferando acerca de esa gente que no tiene suficiente imaginación para apiadarse por una planta, por un árbol o por un can, ya que todo lo que vive y alienta en el universo sufre y se adolora como nosotros.

Total que el cachorro, al cual yo había bautizado con el nombre de Moisés, por haber sido salvado de las aguas murió esa misma noche.

21 abril-

He recibido una carta de Giambiagi, ayer domingo-

x x

x

He mandado una crónica sobre Villaespesa

x x  
x

Empecé otra crónica con el título “El presidente se divierte”

x x  
x

Este famoso dietario, que empecé la friolera de hace cinco años, en la Punta –Callao– convalciente de una parálisis, lo vuelvo a reiniciar, después de haber escrito cuatro páginas de macanas, sin importancia alguna. No creo, sino que seguiré haciendo lo mismo, si es que me decido en anotar todas las impresiones que sienta y observaciones que se me ocurran. En cuanto a mi letra, durante estos cuatro y pico de años, no ha mejorado mucho que se diga. (18 mayo 1929) una tarde de tan [ilegible]

x x  
x

Como mis proyectos son siempre numerosos, los enumeraré por puro placer. Un boceto dramático: El funeral o los funerales del artista: un plan esquemático. Todavía no lo pude ver bien y profundizar la concepción del asunto: un cuento o cuasi novela, que estoy rehaciendo del chabacano cuento *Caridad* en marcha –forzosa–

Un libro de crónica y críticas sobre la pintura argentina, y una multitud de cosas, entre cuentos, novelas, comedias dramáticas y drama, y entre los cuales quisiera realizar “El hijo pródigo” (La familia), “Evasión” (El cuartel) “La casa blanca” y entre las piezas de teatro: *Adulterio*, *Las nubes* y *El ausente*. Claro a pesar de mi abulia innata y mi [ilegible] en producir todos estos trabajos estarían realizados, sino fuese que he tenido que trabajar como un esclavo, ni libertad para leer con método, ni poseer la plata para comprar libros que urgentemente he necesitado siempre. Esto es una excusa que, al doblar el cabo de los cuarenta años y tener más canas en mi cabeza que el corazón frío, no hice nada de provecho más que una problemática hija, lo es a medias, porque siquiera persistí en mi deseo de aprender y evolucionar intelectualmente y basta de autoconfesiones, porque pocas ganas tengo para ser un nuevo Rousseau.

x x  
x

En *La Fiera Letteraria* del 19 diciembre 1928, encuentro en la sección, Revista de Revistas lo siguiente, –quien lo habría podido firmar algunos que formaban parte del grupo de *La Campana de Palo*.

“Tuttavia –dice el autor de la crónica– pur non enunciando regole nÁ sentenze i giovani [novaresi?] non sanno rinunciare a esprimere due loro [ilegible] que essi dicono, che si riferiscono, alle condizioni della presente letteratura, è chiamano “modestissimi”. Eccoli tutte due:

(1) *Se l'arte nostra è sempre povera ed esangue si deve principalmente allo scadimento de la persona morale degli scrittori, anche dei piu alti d'ingegno: pochi dei letterati sono uomini completi pochi e nessun carattere veramente personale, poca o nessuna pienezza e idea di vita: i piu ormai si affidano alla presunzione, perdendo sempre piu conoscenza di quanto in loro nell'arte loro è veramente semplice e umano, e giungono, cosi in virtù appunto dell'incontrovertibile principio della totalidad dell'espressione artistica, se pure sotto felice quanto ilusorie apparenze, alla pure gretta miseria;*

(2) nell'attesa dello sperato e forse da molti segni imminente rigenerazione, non sarebbe gran male per i piu moderni (e con ogni probabilitá per gli stessi redattori del presente giornale) il darsi in piena umiltá di animo e castità di mente, a prolungate e amorose letture dei nostri buoni antichi, non ché ad ogni piu onesto studio di grammatica”

Insomma, le cose si fanno serie

Es el comentario semicómico, con el cual termina el cronista

Intentemos traducir:

~~(1) si el arte nuestro se empobrece haciéndose cada vez más exangüe o cacoquímica se debe principalmente a la decadencia de la personalidad moral de los escritores, y aun en los de más alto ingenio: pocos son los literatos que sean hombres en la verdadera acepción del término y muy pocos o ninguno que posean un carácter verdaderamente personal.~~

Intentemos la traducción: si nuestro arte se va empobreciendo, haciéndose cada vez más exangüe o cacoquímica se debe principalmente a la decadencia de la personalidad moral de los escritores, y sucede esto, aun en los de más alto ingenio: pocos son los literatos hombres completos –o en la amplia acepción del vocablo– y pocos o ninguno que posean un carácter verdaderamente personal, con poca o ninguna plenitud e ideas de vida: la mayoría se confía a lo presuntuoso, perdiendo todo conocimiento de cuánto hay en ellos y en su arte de verdaderamente humano y llegan, en virtud precisamente de la total expresión artística, aunque bajo las más felices sino cuando ilusorias apariencias, al pompiérismo más extremo.

(2) a la espera de la tan deseada regeneración casi inminente no estaría mal de que los más modernos (y con toda probabilidad los mismos redactores de esta revista) se diesen con toda humildad de espíritu y virginidad de mente a prolongadas y amorosas lecturas de nuestros mejores clásicos. Acompañados del más honesto estudio de la gramática.

-----  
(Muy mal)

(2) a la espera de la tan ansiada regeneración quizás inminente por los signos precursores que la preceden, no estaría mal de que los más modernos (y con toda probabilidad los mis-

mos redactores de esta revista) se diesen con toda humildad de espíritu y virginidad de mente, a prolongadas lecturas de nuestros mejores clásicos, aunada al más honesto estudio de la gramática.

Si nuestro arte se va empobreciendo y haciéndose cada vez más exangüe: se debe principalmente a la decadencia de la personalidad moral en la mayoría de los escritores y aún en aquellos de más alto ingenio.

x

¿Naufragarán entonces en el océano de la retórica?

### 21 marzo

Un estudio sobre Juan Sebastián Bach –serio y discreto con la clara discreción del espíritu francés. Es M. André [Pino?] quien lo escribe. Y es altamente aleccionador porque nos demuestra que un genio tan cumbre como fue Bach, no desdénó recoger las canciones del pueblo, “*ne dédaigne pas de rire et de s’ingénieur a faire rire*”, como hace notar el autor de este estudio. Estas palabras tan simples en sí, sugieren un significado tan hondo que nos da pasto para mucha meditación. Volveremos sobre ellas porque será para nosotros una enseñanza siempre fecunda para que seamos simples, llanos y generosos.

Hay una edad, en que el artista huye de toda afectación y artificio, como la cosa más aborrecible y grotesca. No quiere más perderse en juegos vanos, sino en la profunda expresión de sí mismo con los medios más sencillos, aunque plenos de una dorada madurez –(Ya hice literatura, a pesar mío)

En las últimas páginas bíblicas de Bach, se confirma este hecho hondamente conmovedor.

25 marzo –Le he pedido a Giamba que colabore en los proyectos teatrales *Adán y Eva*, *Los esclavos*, *Las nubes* y *Los funerales del artista*. De la primera tengo un esbozo y varias escenas; de la segunda, también varios apuntes; de la tercera, varias escenas trazadas y de la cuarta, un cuento realizado y el esquema de las escenas.

“Le génie de Paul Klee plane, en une sérénité cosmique, au dessus de la réalité”

“La domaine artistique de Klee embrasse l’infini; les mondes morts, ceux qui existent en ce moment, ceux qui viendront plus tard, la vie se déroule au fond des mers, la vie dans les astres.”

“Cette aptitude particulière lui œuvre-t-elle l’immensité où les choses visibles deviennent des nullités inexistantes? Il doit avoir découvert en lui même la faculté dont parlent les mystiques de tous les temps et tous les pays: Lao-Tse, et le maître Eckhart, l’étincelle”

“Il n’est pas possible ici-bas de me saisir, ni de me comprendre. Car je demeure auprès des morts comme auprès de ceux qui ne sont pas encore nés.”



“Encore un peu, et je me trouverai au cœur de la création. Mais je n’en serai jamais assez près.

Est-ce que mon être émane de la chaleur? Du froid? Cela ne prête pas a discussion au delà de toute ardeur. Plus je suis éloigné, plus je suis pieux. Et ici-bas quelquefois, je cède a la malice. Telles sont les gradations d’une même substance. Les mauvais prêtres n’ont pas assez de dévotion pour le voir. Et ils se mettent en colère, les veules.”

\* \* \*

“Chez Klee, la création se traduit en notion mystique, chez Grosz elle devient un manifeste politique. Tous deux parmi vinent a l’art involontairement, sans intention: il en était même chez les artistes religieux du moyen âge.”

\* \* \*

“George Grosz passe pour être le plus danseur de fox trot de Berlin, tandis que le violoniste Paul Klee est le plus fervent interprète de Bach et de Haendel.”

\* \* \*

“L’art de Paul Klee révèle un extrême affinement de ce qu’on appelle l’expressionnisme abstrait, dont les basses ont été jetées par Kandinsky. Klee a été un des plus intimes du peintre russe et lui doit de bons conseils et une certaine facilité.”

\* \* \*

“C’est leur répugnance pour les points de vue de “l’art pour l’art”. C’est leur prédilection pour le dessin et l’aquarelle.”

“Grosz est un occidental et Klee un oriental.” Leopold Zahn

\* \* \*

establece la distinción radical entre un elemento decorativo y un elemento ilustrativo. Todo lo que tiene un valor intrínseco es decorativo: la forma táctil, el momento la materia pictural, la construcción. Lo que subsiste por el valor que la cosa representa torna al medio histórico una preferencia intelectual y sentimental por el sujeto es ilustrativo.

Se podría decir también que el elemento decorativo es el fondo lírico, originario, aislado de toda relación de culturas.\*

(Central Italian Painters) 1896

établit la distinction radical d'un élément décoratif et d'un élément illustratif. Tout ce qui a une valeur intrinsèque est décoratif: la forme tactile, le mouvement, la matière picturale la construction. Ce qui subsiste par le valeur que la chose représentée imprime au milieu historique, aux préférences intellectuelles et sentimentales pour le sujet est illustratif.

On pourrait dire aussi que l'élément décoratif est le fond lyrique, originaire, isolé de tous rapports de cultures.

28 marzo: Le contesté una carta a Falcini, la que me decía que había entrado por "la puerta grande" por haber publicado la revista *Alfar* un par de crónicas mías –¡Qué ingenuo es Luis! Lo que más me aflige de mi crónica dolencia de mi latente parálisis es la falta de memoria mnemónica, en fin de retentiva y de mi temblequeo perenne que no me permite escribir correctamente a máquina y menos aún con la pluma. Asimismo la culpa es del todo mía al no tener voluntad de quitarme el vicio del tabaco. Si pudiera aislarme un tiempo descansando unos quince días creo que no me faltaría esa voluntad.

Estoy comprobando con pena que la mayoría de las mujeres son unas pazguatas, cuando unas completas idiotas que se complican terriblemente la vida a sí mismas y a los demás. No hecho nada, cuando al proponerme abocetar *Adán y Eva*, me puse a leer *Las alegres comadres de Windsor* para postergar una labor que me infunde el miedo de fracasar sin haber empezado. Existe en mi un diablo a lo Poe, en el diablo azul del alcohol, y en la invencible abulia.

La Sra. X me hace reír con sus desplantes, de mujer vulgar e ignorante –¡Dios mío si existes por qué permitiste que mi mujer, concibiera en su vientre a otra mujer? Y a esta nena, que ahora duerme bajo mi techo, en quien pensé tanto y tanto ansié hacerla traer de Inglaterra, ahora le soy completamente ajeno y hasta debo mendigarla una mirada una palabra benévola a ella que solo tiene seis años, pero una mujer en miniatura con todas sus mañas, sus desvíos, coqueterías para despertar celos y hacer desear.

¿Será el teatro de las pasiones el mío, en cambio que el de las ideas?

x x  
x

\* N. de la E.:

Traducción de Carlos Giambiagi

Abril -9/29

Creo que son muy pocos los hombres que lleven en sí, innato diría, el sentido trágico de la Belleza. No dudo que los habrá, pero no formarán el mayor número. La verdad que cuando trabajo pocas ganas me dan de macanear en este diario. Sin embargo me propuse, hablar lo menos de mí en un sentido puramente personal, y sí apuntar todas las observaciones útiles de cualquier índole que fueran.

### Sección pensamientos y anexos

Ya lo dijo el poeta: No nos deis la copia de un árbol o de una nube, sino la imagen fugitiva de todos los árboles y de todas las nubes. Es que el Arte es síntesis y no calco de la naturaleza.

x x  
x

Cuando las aguas de un río se enturbian hay que remontarse a su origen para saber de su pristinidad. Así los artistas en nuestro espacio es necesario que vuelvan a la labor humilde del artesano, desinteresada y noble, sin ningún otro fin, que la labor misma.

x x  
x

Mis pretendidos ataques y mi pretendida mordacidad no han sido más que amor, que se disfraza de odio. Así como tras la tosca máscara de una realidad objetiva se esconde una realidad subjetiva toda dulzura.

x x  
x

~~Es la maldita división del trabajo, inventada por el estado burgués, que ha muerto, de muerte violenta, el artista que existía primitivamente en el artesano.~~

~~Y ¿qué son los frescos y la pintura decorativa del Renacimiento italiano, sino obras de sabios artesanos, que, en sus momentos, pintaban y esculpían como verdaderos artistas, que comparados a los modernos, cuya fama es universal y sus cuadros se pagan a peso de oro, resultan genios auténticos a quienes se imitan y se calcan.~~

x x  
x

Es muy cierto que ciertas obras de arte, ya literarias y pictóricas, tienen un valor bastante convencional, según la moda y las ideas que están en boga y nos son familiares a todos.

Y recuerdo esto, cierto niño al que los padres solían regalar juguetes que el hijo los pagaba con cierta cantidad de besos, según el valor o la vistosidad del regalo.

Un día, pasó ante una juguetería, al detenerse vio en las vitrinas varios juguetes que le gustaron y entró resuelto a adquirirlos. Hizo apartar por el patrón los juguetes que había elegido y cuando llegó la hora de saldar el gasto, quiso pagar con la misma moneda que acostumbraba a pagar a sus progenitores. El dueño desengañó al niño diciéndole que el valor de esa moneda había caducado.

De muchas obras modernas que hoy están en todo auge ¿no se las rechazarán las épocas futuras?

x

Es cierto hasta cierto punto, que muchas obras, ya en los dominios de la literatura y de las artes plásticas, tienen un valor intrínseco bastante convencional y relativo, consagrado por la moda y hasta las costumbres y la rutina del público; así como las ideas que están más en boga y siéndonos familiares a todos, crean una atmósfera, un clima, diríamos instintiva y sentimental, respirado por el común de la gente.

Y ciertos precios ficticios, ciertas alzas en metálico que alcanzan determinados autores y sus obras, recuerdan un poco el cuento de ese niño, a quien los padres solían regalarle juguetes, en pago de una cantidad de besos que les daba su hijo.

Y un día, creyendo que la moneda de los besos tiene curso en todas partes, al pasar ante una juguetería, le llamó la atención varios juguetes muy costosos. Entró y al dueño le hizo empaquetar los juguetes elegidos. Cuando llegó la hora de pagar le quiso dar una cantidad enorme de besos al propietario de la juguetería. Este sonrióse, y con buenas palabras desengaña al pequeño comprador diciéndole, que: esos besos, podían ser muy valiosos en casa de sus padres, pero no afuera de ella.

(Esto se aplica particularizando y empequeñeciendo la visión a Quiroz y Alice, a quienes le pagaron a uno 50.000 pesos por un lienzo vulgar y al otro 20.000, por una tela más horriblemente vulgar aún.)

|Ruskin|

Otra versión:

Un niño, a quien los padres solían regalar juguetes que el hijo los pagaba con cierta cantidad de besos, según el valor o la mayor vistosidad del juguete.

Un día pasó ante una juguetería; al dete [se interrumpe el texto]

Giamba me decía ayer, al comentar un ofrecimiento que le hizo Glusberg para ilustrar un libro de cuentos para niños que escribió H. Quiroga con evidentes fines de lucro:

—Figúrate, entre otros hay un cuento que quisiera exaltar un hecho, una hazaña heroica y que cae en el más burdo patrioterismo. Se trata de un muchacho, que se escapa de su pueblo para avisar a los insurrectos que son muy pocos los realistas que quedaron en la guarnición. Los insurrectos, guiados por el muchacho atacan y vencen apoderándose de ese pueblo. Al permanecer en él hacen secretario de la junta al jovencito; después de algunas escenas patrióticas, en que el flamante se luce con su oratoria, sábese que los españoles avanzan con fuerzas muy numerosas. Los rebeldes evacuan esa localidad. Y el muchacho heroico decide permanecer en su puesto. Los realistas, vuelven a recuperar ese pueblo y naturalmente toman prisionero al muchacho. Un oficial le interroga, si fue él quien avisó a los insurrectos, y el jovencito que contesta que sí, con todo valor. Entonces el oficial, quiere obligarlo a que victoree a España y el Rey, y en cambio el muchacho grita:

—¡Viva la patria!

Los españoles lo clavan en el suelo con las bayonetas.

No sé si he sido fidedigno con la nueva versión que acabo de hacer, sobre el relato que me hizo Giambiagi. Pero lo que importa en este caso, es definir, uno de los rasgos más fuertes de su carácter, por el choque y la repugnancia que le produjo al leer este cuento de Quiroga. Cuando me hablaba de ello, estaba sincera y violentamente indignado por la truculencia de baja estofa a que apeló su amigo Horacio para dar con el efecto.

Es el efecto —quizá en sí— que más aborrece y horripila a Carlos. Hasta llegó a decir que las últimas esculturas de Sibellino —que a mí me parecieron interesantísimas— adolecían del achaque de los efectos, la constante obsesión de lo grandioso y de lo monumental, un poco querido. Tal vez, tenga, un poquito de razón al argumentar de esa manera, aunque yo disiento con Giamba en ese punto. A pesar, que Sibellino exalta el carácter del modelo hasta lo caricatural, sus formas y su modelado, son fuerzas en potencia —ya tomado como movimiento, expresión y actitud— lo que quiero decir, que si efectos hay, están justificados, por su contenido expresivo. Aun cuando creo que Sibellino pasa a través de una crisis superior de constructivismo que indudablemente le hará un gran bien; pero es cuando se serena más aún, cuando se realizará, su más honda y gran obra. Yo, le he dicho, que ahora en sus últimas esculturas, está trabajando en el sentido de las tanagras griegas, por su tosca euritmia de profundo dejo popular, no exenta de una *gaucherie* ingenua y poderosa al mismo tiempo. (Esto deberé estudiarlo más)

Volviendo a la causa principal que motivó estas divagaciones y de la cual no me aparto, pues seguí demostrando en qué grado —casi enfermizo— le choca a Giamba todo lo exagerado y lo truculento, terminaré con sus mismas palabras, al rechazar esos quinientos pesos, que le prometieron por las ilustraciones del dicho libro.

—¡Antes de hacer una cosa que no siento y hasta me da asco, prefiero ir a limpiar letrinas! Se explica, entonces, cómo para unos la vida es llana, fácil, sin tropiezos en que todo le sonría, en cuanto de bienes materiales se trate, y para otros se sea difícil, fosco y hasta hostil y que cada día que se levanta ante ellos, es una interrogante angustiosa sembrado de dudas y torturas.

Tal vez estos, vivan más profundamente la vida del espíritu y quizás vivan más plenamente, mientras que aquellos vivan un poco menos consigo mismos, al expandirse más por esos bie-

nes que llamaremos terrenales, que ellos ansían y buscan hacer suyos, por todos los medios (19-enero/30)

\* \* \*

“Leí hoy en las B. de Belgrano” *La jeunesse d’Anatole France* (1844-1876) Georges Girard. Altamente aleccionador. Las grandes sombras que proyectan la altura de los grandes hombres. (Estoy muy cansado, si, puedo mañana escribiré sobre este libro que dio una fiel imagen de lo que fue France, en su infancia, su adolescencia y juventud

\* \* \*

Deseo escribir el retrato de mis amigos más íntimos, o por lo menos, a los que he tratado y trato con más asiduidad –Giamba, Falcini, Ballester, Cornet, Sibellino, tal vez Paz y otros, pero no los calé bien

Trabaja en las siluetas de los amigos todo lo que puedas: ayer visité a Falcini con Giamba. Empezaré por aquél.

*Anulados por el trabajo bestial del comer diario.\**

\* N. de la E.:

Anotación de Carlos Giambiagi

Querido Roberto - Antes de <sup>declararme</sup> escribir  
esta carta, ~~que te voy a recordar,~~  
he meditado mucho, y ~~debería haberlo~~  
no sería mejor si planeara lo he-  
cho a veces que pretendo alta-  
mente seguir. El tema de tener tu  
desempeño, de volver volví a montar tus  
nervios, que constantemente es ~~proporcionado~~  
por ~~este~~ ~~caso~~ ~~que~~ ~~tenido~~ ~~que~~ ~~lito-~~  
das, por el largo ~~estudio~~  
decente ~~hizo~~ ~~estas~~ ~~cosas~~, ~~me~~ ~~he~~  
yo vacilar, ~~pero~~ ~~no~~ ~~debería~~ ~~o~~  
se ~~expresión~~ ~~esta~~ ~~cuando~~ ~~debería~~  
contigo -

Para como te ~~través~~ ~~lo~~ ~~que~~ ~~has~~  
reprimido, desde tu ~~misma~~ ~~información~~  
hasta ~~estas~~ ~~días~~. ~~Quisiera~~ ~~abundante~~  
mucho, ~~pero~~ ~~no~~ ~~debería~~  
de ~~esta~~ ~~manera~~ ~~de~~ ~~esta~~  
manera. ~~Y~~ ~~como~~ ~~yo~~ ~~he~~ ~~ves~~,  
debe ~~que~~ ~~me~~ ~~preca~~ ~~o~~ ~~ha~~ ~~bien~~ ~~en~~  
la ~~tierra~~ -

Un día ~~de~~ ~~los~~ ~~días~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~misma~~ ~~manera~~. ~~Esta~~  
~~manera~~ ~~has~~ ~~por~~ ~~estas~~ ~~cosas~~ ~~que~~ ~~he~~ ~~que~~  
debe ~~de~~ ~~la~~ ~~manera~~ ~~no~~ ~~he~~ ~~podido~~

La correspondencia

En este núcleo recogemos la totalidad de la correspondencia –activa, pasiva y de terceros– conservada en el Archivo Atalaya. A partir de ella es posible reconstruir parte de su universo familiar, el de sus amigos, sus espacios de producción y algunas de las situaciones personales por las que atravesó a lo largo de su vida. Este núcleo se extiende en un lapso que abarca desde sus primeros años en Buenos Aires y su relación con el movimiento anarquista local, el recuerdo del doctor Hermilio Valdizán en su paso por el Asilo Colonia de la Magdalena, su amistad con la crítica de arte Ana M. Berry, su preocupación por difundir la obra de algunos artistas argentinos y su relación con el medio cultural uruguayo ya a comienzos de los años 30.



## ► Correspondencia activa

Destinatario: **Eduardo G. Gilimón**<sup>1</sup>

Estimado Gilimón:

Ahora, más que nunca, comprendo cuán verdadero es el adagio árabe que dice: “Las figuras de los amigos casi siempre acuden a la memoria remolcadas y precedidas por los favores y las necesidades que de ellos precisamos.”

Tengo que confesar pero que la comprobación de la asombrosa exactitud que hay entre tal adagio y lo que estoy por llevar a cabo me abochorna no poco; tanta verdad deja, no le ve escozor en mi epidermis moral. Pero ninguna otra salida se me ocurre, así que será necesario pasar por esa vergüenza y tener paciencia. Casi nunca le he escrito y esta vez al hacerlo lo hago impelido para pedirle un favor, muy grande por cierto.

Demasiado usted sabe que siempre he tenido una cierta afición literaria, la cual como todas las cosas andando el tiempo se ha ido desarrollando hasta llegar a las alarmantes proporciones de una semi necesidad; pues bien esta afición transformada poco a po[co] en mi necesidad me ha hecho borrar una cantidad innumerable de cuartillas; en resumen: unos cuatro o cinco artículos y una docena de cuentos. Como no veo otro camino que se avenga mejor con mi modo de ser para iniciar una carrera que quiera o no he de seguir toda mi vida he pensado formar con todo este material disperso un libro, pero el inconveniente está en que yo a nadie conozco ni de nadie [se interrumpe el manuscrito]

Destinatario: **María**<sup>2</sup>

María:

Ningún daño, ni nada que pudiera causarte pena yo te he hecho. Por favor te imploro, no me destroces inútilmente el alma. Cierto es que he tenido la debilidad de quererte mucho, y por esos resabios de amor que todavía quedan, te ruego no busques herirme si te dejé no es porque no te amara sino porque comprendí que nada sentías por mí. Y la prueba demasiado palpable ha surgido. Desespera inmensamente ver en qué manos más indignas van a caer todo el afecto, toda la bondad, todo el amor que uno siente.

Demasiado infeliz he sido desde un principio sin tu cariño, no me hagas más de lo que ya soy con tus sarcasmos, con tus siniestros cantos, no preciso que así tan manifiestamente me lo exteriorices si te he dejado fue a pesar mío, porque me desespera inmensamente ver los giros [se interrumpe el manuscrito]

<sup>1</sup> Carta sin datar [191?]; autógrafo en tinta negra y en lápiz negro; papel blanco, rayado, envejecido; 1 página, 272 x 215 mm; en el frente dibujo de Atalaya; en el dorso, listado de cuentos que integrarían el libro *La querida*, con cantidad de páginas y estado del trabajo.

<sup>2</sup> Carta sin datar [191?]; autógrafo en tinta negra; papel blanco, rayado, envejecido; 1 página, 272 x 215 mm.

Destinatario: **Delio Morales**<sup>3</sup>

Caro Delio:

Hace mucho, por cierto, que recibí y me deleité con tu carta. Y fue tan grande la alegría que me proporcionó que por varios días no supe hacer otra cosa que discurrir de ti con amigos y extraños, con las nubes y los árboles - con el jumento y un cura párroco que por aquí me honra con su amistad. Y a pesar de eso, no ha transcurrido un día, ni un mes, desde la llegada de esas cuartillas tuyas sino ¡ay! varios meses y recién me dispongo a escribirte. ¿Tendrás el valor de perdonarme y de creer que no obstante ese silencio tan propicio a ser mal interpretado, siempre te recordé y te recordé pensando escribirte de un momento a otro?

Para desgracia mía, este país ebrio de sol no me ha cambiado, ni ha sabido volatilizar con su temperatura de llama las indecisiones e inquietudes que siempre formaron la parte más contestable y también la más brumosa de mi espíritu. ¡Aún soy un abúlico, aún soy el ente “que si hubiese querido”...! Nada hago, nada soy capaz de ejecutar maguer la belleza que se extiende ante mis ojos y me abrumba el cerebro con un torbellino de ideas y de proyectos descabellados. La energía determinante del gesto triunfador que realiza, está muy lejos de mí –tan lejos que a veces entono con profunda congoja el dantesco “*lascia ogni speranza*”. Pero, hoy mientras escribo, mientras evoco tu figura lírica de noble [ambulia?], mientras revivo nuestras charlas y nuestros encuentros, creo con fe loca y cándida. Y me emborracho con los ensueños e ideales que nos son comunes y le dan a nuestros vínculos la sencilla espontaneidad del botón que por ocultas fuerzas primaverales estalla en flor y culmina en fruto. ¡Ya ves cuán tonificador es tu recuerdo! Ya comprenderás que no ha sido un [deseo propio y?] deliberado el que me impidió escribirte antes [y sí] el odioso “bis in idem”.

¿Hablarte de esta tierra con mi “estilo conciso y elegante”? ¡Ay mi gran amigo me suena a burla esta apreciación tuya sobre mis “talentos” literarios y no porque dude de la sinceridad de tus palabras, sino porque bien distinto es el concepto que respecto a mí tengo formado! No pasa instante sin que me reproche mi imbecilidad y torpeza, que, resultan más chocante y condenable todavía, si se las compara al [alisiado?] vuelo de mis ambiciones. Querer mucho y no poder nada, ¿no es agudamente grotesco? ¡Ah saberse contener en los límites, cuán bueno es y cuántas veces lo he intentando y en cuántas ocasiones mi humildad se hizo supina, besando el polvo que quizás plantas viles hallarán! Sin embargo, pronto los sueños me arrebataron haciéndome olvidar el propósito formulado en mis adentros. Volví a emborracharme –como en este momento lo hago– bebía en la copa, a la cual estoy conociendo por la fuerza de algún designio maldito y mientras intentaba ser fugazmente feliz era eternamente desdichado. Tú sabes, porque tú también sufres de este mal icaresco que nos carcome y ulcera el alma. Pero tú puedes, tú escribes de cuando en cuando tu llaga se ilumina con polvareda de astros. Y esto le da un carácter de utilidad a tus excursiones sidera-

<sup>3</sup> Carta sin datar [posterior a septiembre de 1915]; autógrafo en tinta negra y en lápiz negro; papel blanco, rayado, impreso escudo de la República del Paraguay y “Ministerio de Justicia Culto e Instrucción Pública”; 3 páginas, numeradas, 322 x 213 mm.

les que de cualquier manera debe consolarte y hacerte generoso con los que te importunan con estupideces como las que yo acabo de escribir.

<sup>4</sup> Carta sin datar [1924?]; autógrafo en tinta negra; papel blanco, liso, envejecido; 2 páginas, 212 x 140 mm.

<sup>5</sup> Carta sin datar [agosto de 1926]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso, 1 página, 282 x 231 mm.

Nadie como tú podría ser un gran escritor, si por casualidad un feliz viento hinchara las velas de tu barca y te hiciera encallar en estas playas. [i]Todo rima y condice con ti: la mujer que descalza pasa con el cántaro sobre la cabeza es la eurytmia de una frase bella, ante la cual muchas veces se prosternó tu admiración con su gesto de suprema religiosidad, la exuberante armonía de selvas, ríos y sierras, que, festonea y recama la inmensidad de los horizontes, es el arabesco decorativo de un poema pánida concebido por alguna mente gigante, que cierta vez, leíste o soñaste y logró auparte a las cumbres más altas de la Emoción!, las noches musicales saturadas de ajeno lunar y acribilladas de heridas sangrando luz, son las noches que tú creíste vivir en tus funambulerías de arlequín andariego y, en realidad, no fueron más que las flores un poco monstruosas de tu fantasía; y las auroras y los atardeceres con sus coloraciones siempre meditas, y sus matices imprevistos no dan acaso la sensación del vocablo, hallado, engendrado del baudelairiano "*frissonner nouveaux*"? ¡Ah hermanito, es esta la tierra donde la naturaleza se hace eminentemente literaria, en razón del enorme lirismo que hincha sus montes, encrespa sus verdes cabellera y pone un madrigal de flores y de cantos en cada rama!

Destinatario: **Roberto Chiabra**<sup>4</sup>

Querido Roberto. Antes de decidirme a escribir esta carta, he meditado mucho, si no sería mejor silenciar los hechos acaecidos que pretendo detallarte aquí. El temor de tentar tu discurso y soliviantar tus nervios, bastante exasperados, por el largo batallar durante todos estos años, me hizo vacilar, si debería o no emprender esta correspondencia contigo.

Pero como sé todo lo que has sufrido, desde tu infancia hasta estos días, quisiera ahorrarte nuevas e intensas angustias diciéndote la verdad llana y sencilla y como yo la veo, desde que empecé a trabajar en la tienda.

Son las dos de la mañana. Las pocas horas que he quedado en la cama no he podido [se interrumpe el manuscrito]

Destinatario: **Redacción de *La Protesta***<sup>5</sup>

Soy y he sido un obrero que anhelé –siempre cuando pude y lo humanamente posible– ejecutar un trabajo con la mayor perfección posible. No por cierto, en la faz exterior, ya que nunca fui, ni quise serlo un preciosista y un artifice. Y es que hago mío aquel dicho: medito tanto hasta que de mi pluma baja el concepto profundo y cristalino: ese fue mi ideal o el punto de mira que jamás alcanzaré, pero al que aspiro y aspiraré constantemente. Esta fue mi regla de vida que instintivamente observé y que me acarrió no pocos sinsabores.

Por eso, no se preocupen de decirme que no les convengo, que estoy demás en mis tonos escrupulosos de no avenirme a hacer todo a lo que salga. No, no se preocupen de todas

<sup>4</sup> Carta sin datar [23 de marzo de 1926]; dactiloscrito original, cinta roja; papel obra, liso, 1 página, 363 x 235 mm; en el dorso dactiloscrito original, cinta negra "La protestas, las alharacas".

partes, o de casi todas me echaron por ese defecto o virtud, –calidades que varían según la latitud del globo, de los tiempos y su moral. Los empecinados en la cantidad, son los dictadores de la hora. No tenga temor de poner en práctica ese gesto que me pondrá de patitas en la calle. En ello, tienen antecesores que los honran. En todas las empresas burguesas, donde trabajé, hicieron lo mismo: arrojaban al obrero tal vez muy meticoloso, pero más lerdo que los otros.

Con esas empresas les encuentro otro parecido. Dije una vez, que por los diarios por los cuales pasé, fueron para mí como otras tantas casas de lenocinio. Y aunque me duela confesarlo, he declarado que en la redacción de *La Protesta*, encontré ese mismo vaho de odios sordos, hipócritas y de mezquinas rencillas, –juego proficuo de vanidades pequeñísimas y rastreras. También he dicho, que los otros diarios embrutecen su clientela. Desgraciadamente *La Protesta*, no es en esto tampoco una excepción. Ha envenenado los cerebros con sus continuas andanadas de odios, de dogmatismo estrecho haciendo una obra de asfixia mental. No se ha diferenciado en nada de sus colegas del otro bando, en ser los verdugos de los cerebros. Quitadle a ese diario, su título, y los mismos que leen ahora, no leerán [se interrumpe el dactiloscrito]

Destinatario: **Alejandro Korn**<sup>6</sup>

Falcini me dio una noticia, que me alegró mucho y fue para mí de un gran alivio. Parece que Travascio, le comunicó que *Valoraciones* no publicaría mi artículo que ustedes tan cordialmente me solicitaron. A mí también me pareció que era bastante malo; esto, me sucedió después de haberlo escrito y reflexionado largo y tendido sobre mi engendro. Por eso temía que incurriesen en la tontería de publicarlo. Habría deshonrado para siempre mi brevísima firma y hubiera contaminado, que digo pringado también para siempre las impolutas páginas que usted con tanto sutil ingenio dirige.

Lo que ya empieza a apenarme profundamente es el hecho de haberse usted o ustedes demostrado al principio tan afectuosamente camaradas, y no hubiesen tenido la ínfima nobleza de ánimo de declarar francamente lo que pensaba de mi mamotreto. ¿Es que entonces fingían una camaradería que nunca fuera cierta; es que entonces ustedes eran unos hipócritas; lo que induce a creer, lo que me dijera Blake: que eran ustedes “todos unos sinvergüenzas”. Por lo demás no puedo tampoco prestarle mucha fe, ya que según Travascio –él mismo opinaba como ustedes y me escondió la verdad, dando a entender que disentían con ese rechazo injustificado. Es más: me ofrecía publicar mi trabajo en la revista de *Oltre mare*. La verdad, me parecen todos unos y los mismos. Es [que] me causa asco la cobardía, por encima de todas las debilidades humanas. De no mediar esa falla moral de parte suya, jamás habría escrito estas líneas, que son una lección para enseñarles que no se puede jugar impunemente con un hombre de bien, quien tiene por su mayor tesoro la rectitud. Sépan-

<sup>7</sup> Carta datada "febrero 10" [192?]; dactiloscrito copia carbónico; papel obra, liso, 1 página, 270 x 202 mm.

<sup>8</sup> Carta sin datar [23 de septiembre de 1927-1928?]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso, 2 páginas, 357 x 213 mm.

lo bien, el ofendido no es el escritor, –entelequia deleznable para mí–, es el hombre de bien, que engañaron como un chino.

Espero que a vuelta de correo, que enviará mis originales, y las fotografías que les he remitido.

Destinatario: **Hermilio Valdizan**<sup>7</sup>

No quiero imaginarme lo que me dirá en mente cuando reciba esta mi carta, después de tan dilatado silencio. No me excuso, porque para mí mismo no hay excusa posible, ni valedera. Si algún argumento esgrimiera como un leve atenuante es que temí siempre darle la lata. Mas claro, quitarle su tiempo precioso para usted, y quien sabe, si también aburrirle. Pero esto no me suena tampoco a sinceridad de primera agua. Es cierto, que este temor instintivo, subconsciente latía en el entresuelo de mi conciencia activa mas no disculpa un total silencio durante el espacio de años. Válgame que este continuo remordimiento de no escribirle, mantuvo fresco y vivido su recuerdo. No pasa día que en un instante u otro no le vea mentalmente, y repase nuestras breves charlas en su despacho. Usted significa algo innombrable en mi vida, –digo innombrable porque hay acciones poéticas, por haber nacido de un ideal desinterés, que escapan a toda denominación humana... Y esto innombrable, cuando aparece en la existencia de una criatura más o menos sensible, se le adhiere para siempre. Y usted que me recogió paralítico y claudicante en mi moral, personificó esas acciones innombrables y por ende poéticas. ¿No odiaría usted, como yo, que las calificase de caritativas? Déjeme que emplee, esa inacostumbrada definición, y un si es o no es caprichosa... (Carta a Valdizan, febrero 10)

Destinatario: **no identificado [Sr. Santiago. Legación uruguaya en Londres?]**<sup>8</sup>

Después de tantos años y sin saber bien, si usted me recuerda, vuelvo en demanda de un valioso servicio. Todo lo que hiciera por mí, en esos años desventurados de Londres, no le he olvidado ni un solo día de mi vida. Y su recuerdo lo he guardado como mi más puro tesoro. En mi dura existencia aprendí a poner muy alto las acciones desinteresadas de los hombres, a veces tan escasas como los diamantes negros. ¿Y al haber hallado en usted ese sumo desinterés que se da jocosamente en un gesto naturalísimo, cómo yo hubiera podido olvidarlo, a pesar de los años transcurridos? Créame mi buen amigo Santiago soy profundamente sincero en todos mis afectos y quizás, por esto, la vida me ha sido siempre adversa. Vamos a lo importante para mí.

Ayer, 22 de septiembre, recibí de Inglaterra, una comunicación impresa, donde se me notificaba que mi mujer, Marjorie Eleanor Acosta, había sido internada en el COLNEY HATCH MENTAL HOSPITAL NEW SOUTHGATE N1 1. Esto ha sido para mí un golpe aplastante. De la probable causa de la alteración de las facultades mentales de mi mujer, se halla la enfer-

<sup>8</sup> Carta sin datar [1927-1928?]; dactiloscrito copia carbónico; papel obra, liso, 1 página, 270 x 202 mm; presenta correcciones de un tercero en tinta negra.

medad de mi hijita Marcia, quien cumplía cinco años en el próximo diciembre. A mediados de agosto recibí un cable de mi mujer concebido en estos términos: CABLE MONEY WRITING. Yo que a principios de ese mismo mes, le había enviado un giro por nueve libras, contesté por carta, explicando que no podía. Pero cuatro días después recibo otro cable, en que se me decía: MARCIA DYPHTHERIA SERIOUS CABLE MONEY. Ese mismo día 19 de agosto por la mañana cablegrafiaba doce libras. Y ahora constato que mi mujer se la interna en ese hospital el 30 de agosto. Las suposiciones que pude deducir de este hecho: son que mi chica ha muerto a consecuencia de la difteria y mi mujer pudo enloquecer por esa muerte. Yo, que conocía a esta criatura, además de su dolor como [ma]dre sé que al solo pensar que debía comunicarme la muerte de mi hijita, la llama de su razón vaciló y quién sabe para desaparecer. Ella vivía en una pensión, 33 Seymour Place, tenida por Misses Nadie and Harris, Hyde Park, a pocas cuadras de Marble Arch.

¿Quisiera usted tomar entre sus manos este doloroso asunto? Nada sé de los efectos de ella en esa pensión, ni en realidad lo que verdaderamente ha acontecido. Tampoco puedo darme cuenta quién internó mi mujer en ese hospital. Ella tenía un padre viudo que volvió a casarse hace un año y más: por eso, creo que quedaron enemistados. Tampoco, sé, si esa carta con el giro de nueve libras, que le envié el dos de agosto la recibió mi mujer.

En fin, estoy completamente a oscuras. Le pido este favor al amigo que ha sido siempre para mí y al compatriota. Comprendo que es una pesada molestia para usted: pero nadie tengo en Londres, que pueda proporcionarme estas informaciones tan apremiantes para mí, para saber hasta dónde llega esta tragedia que es una dolorosa ausencia de mis sentidos.

Destinatario: **Dr. Jackson**<sup>9</sup>

Dr. Jackson,  
Medical Superintendent,  
Knowle Mental Hospital  
Near Fareham, HANTS.

Dear Sir:

I have just learned through the Clerk to the Parish Guardians of Alverstoke that my wife is under your care, and [I] am therefore writing to you direct for information regarding her condition. Needless to say, any news of this nature you may care to communicate will be very welcome.

At the same time I should be glad to hear your opinion regarding whether you consider the case curable, and my arranging to bring her out to Argentina, and whether you consider practicable and advisable. You will, no doubt, be able to appreciate my anxiety in the matter, and an early reply to this letter would be most deeply appreciated.

<sup>9</sup> Carta sin datar [1927?]; sin firma, autógrafo en lápiz negro; 1 página, numerada, papel obra, liso, 233 x 152 mm.

<sup>11</sup> Carta sin datar [1929?], sin firma, dactiloscrito copia carbónico; 1 página, papel obra, envejecido, 351 x 231 mm.

Thanking you in advance,  
I remain,  
Yours faithfully

Destinatario: **Marjorie Eleanor Acosta**

I.<sup>10</sup>

It seems me so stranger that till now I don't receive any answer for the two letters I sent to you, in which enclose two draft, that I don't know [what] think about. What happened[?] I have to put a cable for I can get a glint from our Marcia. Is ¿you are angry with me because I cannot provide for your [se interrumpe el manuscrito]

II.<sup>11</sup>

Seguramente te crearás que te he olvidado. ¡Cómo hace tanto tiempo que no te escribo! Pero no. Es la dificultad de poderme expresar en inglés como yo quisiera que ha hecho demorar en escribirte. Tal vez nunca te quise tanto como ahora, y, no pasa día sin que piense en ti. La angustia de saber a dónde estás no me deja sosiego. ¿Pero qué puedo hacer por tí? Al no estar nuestra hija del por medio, que necesita, alguna persona responsable que vele por su porvenir, no habría vacilado en partir para Inglaterra, a riesgo de morirme de hambre, con tal de verte lo más a menudo que pudiera. Y me aflige sobremanera que no hayas contestado a una sola carta mía, para siquiera hacerme saber, si te tratan bien, si te cuidan, y si, necesitas algo, periódicos o dinero.

Desde la carta, en la que te incluía una libra a modo de experimento, ni una sola línea te dignaste a enviarme. Las noticias de cuando en cuando me envía tu padre son muy someras. Últimamente recibí una carta de tu madrastra, escrita en un tono sumamente antipático. Me decía que te había visitado.

Yo no sé a quién rogar para que sanes cuánto [faltante de papel] para poderte traer a mi lado. ¡Qué felices seríamos si volviésemos a reunirnos! [Yo?] estoy completamente solo aquí y con menos amigos que nunca, y, si las cosas siguen así, no [sé] qué será de mi vida.

En estos días estuve acordándome del aniversario de nuestro casamiento. Aquel lejano día de neblina que entramos a tomar una taza de té con el testigo, que nos proporcionó Mr. Ratcliff. Ya ni sé cómo se escribe el apellido de ese buen señor. Ahora, comprendo qué mal hicimos en separarnos. Escríbeme por favor, y si te ocurre, hazlo en español. Pobre, mi querida Marjorie, a quien adoraré siempre hasta al fin de mi vida. *Poor girl of mine.*

Destinatario: **Luis Falcini**<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Carta sin datar [28 de marzo de 1929]; sin firmar; autógrafo en lápiz negro; papel obra, liso, 6 páginas, numeradas, 233 x 176 mm.



Caro Falcini: Recibí tu carta entusiasta y afectuosa y el artículo mío, que escribí hacía unos tres años, que si no reniego de él, porque después de todo es el fruto dado de una época de mi vida, tengo ya otro concepto acerca de lo que pueda ser una monografía. Es decir, un concepto in mente, que no sé si podía desarrollarlo, adecuándolo a mi nueva visión, que no en balde trascurren los años para uno.

Por otra parte, si debiera meter la mano en ese mamotreto, habría de rehacerlo de cabo a rabo, cosa que tu plazo perentorio para enviárselo al poeta Casal, no me permitiría. Comencé a copiarlo, mejorando un poco la redacción y reformar la última parte como tú me aconsejaste. Espero que llegare a tiempo, mandándotele entre esta semana y la otra. En cuanto, a las presentaciones de los artistas, más o menos nuevos argentinos, procuraré esmerarme en hacerlas y le pondré todo el cariño y todo lo que pueda dar de mí. Es todo lo que me cabe decir. Ahora, lo que no sé, es si esos artículos serán para publicarlos en *Alfar*, o se harán ediciones aparte.

El caso para mí será lo mismo. De las obras de Carlo, no sé si podré obtener reproducciones, porque él no posee una sola foto de sus cuadros, ni grabados. Tal vez, como entre poco partirá para Misiones, me será posible deslizarme en su estudio y con el permiso de la familia sacar una cuantas fotos de sus cosas mejores. Lo mismo me sucede con Sibellino, de quien te remito una carta, en contestación de una mía del todo cordial. ¡Tú juzgarás! Yo no le contesté porque me causó risa y pena al mismo tiempo. Te imaginarás que no tengo la menor animadversión que sea hacia nuestro mutuo amigo un poco chiflado, otro poco maniático, otro tanto necio y de un orgullo infantil. Después de su carta, si yo le pidiera reproducciones de sus trabajos, ya me veo venir su filípica, [amazonada?] con una retahíla de razones infantiles; y la principal de ellas, sería que él no necesita estudios de nadie y patatán patatán. ¿Cómo [podré?] hablar, sino de sus cosas interiores, bellos ensayos, hermosas tentativas, como esa figurita de la preñada, pero nada más que eso? A pesar de todo lo intentaré con algunas fotos que tengo en mi poder. Te agradezco pues tus buenos oficios para conmigo, aunque eso "de la puerta grande" debo creer que es una exageración tuya por el cariño que me tienes y que yo procuro corresponder tanto como pueda.

En una edad como la nuestra en que los viejos amigos de juventud, deberíamos estar estrechamente unidos por el aislamiento que nosotros mismos nos hemos buscado, un Sibellino se aparta, casi para pasarse al bando de nuestros naturales enemigos los Cordiviolas y etc.

Es lamentable y de lamentar por él y no por nosotros.

Bueno te hablaré de mi nena. Es de muy buena índole, aunque un tanto caprichosa y testaruda. Para su edad es muy grande y desarrollada y algunos dicen que es linda. Yo como padre me declaro neutral. Ahora me gustaría mucho que la conocieras.

<sup>13</sup> Carta sin datar [192?]; dactiloscrito copia carbónico, firmada "Atalaya"; correcciones de At. en lápiz negro; 1 página, papel obra, envejecido, 270 x 201 mm.

<sup>14</sup> Carta sin datar, sin firma, dactiloscrito original cinta negra; 1 página, papel obra, liso, 271 x 205 mm. Nota de tercero en lápiz negro "Giambiagi".

Destinatario: **no identificado [Juan A. Ballester Peña?]**<sup>13</sup>

Hace bastantes días que recibí su carta, templada en un tono de emperador ofendido. Es cierto que no se hallaba dirigida a mi nombre. Pero usted sabía muy bien que el "estimado editor", no pudo ser otro, sino yo. La circular administrativa le llegó a usted como le llegará a Nazar Anchorena, quien al verse tratado de camarada neto y seco, debe haber pegado un brinco. ¿Le manifestaré que su misiva, me pareció un mohín muy poco generoso por parte suya? No, no se lo manifestaré. O haga una operación sumaria en su imaginación, y délo por manifestado. Me avergonzaría que esto, lo tomara como un reproche, aunque lo parezca. ¿Qué es entonces, se preguntará usted?. –Es sencillamente la extrañeza que nos causa encontrar tan empequeñecido, tan disminuido a quien fue un amigo nuestro. Eso es todo.– Yo por ejemplo, que pude ser amigo suyo, y verdadero, por un segundo, nunca le habría replicado a su carta en su mismo tono de emperador ofendido, o digámoslo llanamente, de soberbia herida. Yo que tengo el recuerdo de sus manchas y de sus cuadros, en mi piecita, jamás lo habría hecho. Me respeto un poco más a mí mismo, lo que equivale a conferirle el mismo respeto a los demás. En fin apartémonos de este incidente, al parecer insignificante. He visto un artículo suyo en *Crítica*: lo que tiende a decir que todavía no se ha movido de aquí, y que su viaje a Europa se ha postergado. Por Cornet supe que estaba a punto de partir para *the old world*, o sea para el viejo mundo. Espero que ese viaje no se malograra: se lo deseo sinceramente. Le saluda por el mal Plutarco, Atalaya que quién sabe si algún día, más o menos feliz, le borde un retrato, totalmente opuesto a los bromuros retocados y abonitados, a que lo tienen acostumbrado.

Cordialmente Atalaya.

Destinatario: **Carlos Giambiagi**

I.<sup>14</sup>

(fragmento carta a Giamba). (No se da cuenta que sufrir en el amor propio es muy distinto que haber sufrido en carne viva y en lo más profundo de los sentimientos.)

(Hay hombres que siempre conservan resabios infantiles, mientras vivan, aunque sean dotados de cierta inteligencia; y serán muy capaces de hacerse infelices y hacer infelices a todos los que les rodean, por este resabio de infantilidad que los hace caprichosos, irritables, quisquillosos en un grado enfermizo y vanidosos en un grado colosal. Esto, lo infantil hecho ya madurez que se agria, no es más la infantilidad inconsciente y jodedora de los niños. Y si se confunde la ingenuidad que es el perfume del espíritu, que es el verdadero candor desinteresado del alma –llamémoslo h– con estos tardíos resabios infantiles de que muy pocos

<sup>13</sup> Carta datada "29 enero/32"; firmada "At."; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso, 3 páginas, 360 x 229 mm; en el dorso p. 3, dactiloscrito en sentido inverso "3/ que se 'pord".

hombres se hallan exentos, el que lo haga cometerá un error garrafal, no obstante que casi todo el mundo incurra en tal error.

Bueno, Sibellino, tiene una buena dosis de estos resabios infantiles –egoísta en las pequeñas cosas, comodón, quisquilloso, una vanidad que se contrapone a su orgullo– en un grado mayor que nosotros, y que no dejan de aguar su ingenuidad o sea desinteresado candor espiritual. Pensando en lo enfático –la grandilocuencia, aun cuando él no lo quiera, y se niegue aceptar ese término– de sus últimas esculturas es como vine haciendo todas estas deducciones. La tendencia a exagerar las cosas es eminentemente de carácter infantil; un niño si ve un gato, dirá luego que vio cien y etc. Hay pues en la énfasis de su forma escultórica una indudable infantilidad, que solo se salva un poco, ya por su sabiduría como escultor, ya como por una verdadera ingenuidad de artista, cuyo cociente, es poesía. Para llegar a esta poesía que yo me refiero, a Sibellino le tocará andar un largo trecho. No diré que no está cerca de ella, pero, debido a algunos prejuicios artísticos que todavía le quedan en el mate, con los cuales suplantó a los viejos, aún vaga en la periferia y la cosa es llegar al centro, –centro al cual llegan poquísimos, hay que confesarlo. Si cada uno es como es, etc.

II.<sup>15</sup>

29 de enero de 1932

Querido Carlos:

Efectivamente estuve enfermo o peor que esto, ya que no me puedo permitir semejante lujo con el trabajo que tengo. Descompostura de estomago, un resfrío que me chorrean los mocos, mientras te escribo, una neuralgia en la parte derecha de la cara, en fin, ahora mismo estoy más muerto que vivo. Por añadidura la continua preocupación a dónde meteré a Marcia. Hace unos días que me arrastro hasta al diario después a mi casa, sin ver a nadie. Ni a Falcini ni a Sibellino. En cuanto a este, parece que se enojó conmigo. Hace más de diez días que tuvimos un ligero altercado por las sólitias pavadas de siempre; claro, comenzó a sacar a colación a ustedes, a Cornet y sobre todo a ti, repitiéndome la cantinela que yo siempre te escuché de rodillas, que acataba todo lo que me decías, y etc. Como hubo un momento que le dijera que yo no me peleaba sino con él, me contestó que era porque ustedes me tenían mucha consideración y algo así como misericordia. Como comprenderás, todas estas cosas repetidas cien veces, llegan a fastidiarlo y aburrirle a uno; y aquella noche que me amargó tanto me despedí de él y de Dorival un poco bruscamente. Y a Sibellino no le vi más. Tendré que irlo a buscar. Pero, créeme las actitudes de *enfant terrible* de nuestro amigo ya me reventan. Sus verdades son del mismo calibre que las de un niño que le dijera viejo a un viejo. Este no sabe que es viejo, pero, también le reventará que se lo digan en todo momento. En fin, todo ello es bien lamentable; y después de todo, –como tú bien sabes– yo no necesito de nadie; si aprecio la amistad y sé evaluarle en todo lo que vale, es porque soy de una naturaleza afectuosa y existe en mí el latente deseo de entregarme, de darme en todo lo que puedo; pero, que me echen en cara esta amistad y lo que podrá ser mi virtud y mi tacha, ya es demasiado. También de naturaleza soy solitario y no me cuesta nada quedarme solo toda la vida. ¡Al fin, bien solo está uno! ¡Y cómo tu situación y la mía son parecidas! ¡Si somos fracasados nadie adivina la secreta causa de ello! Voluntariamente y casi conscientemente nos inhibimos de muchas cosas que son de tanta utilidad

para los otros. No quisimos nada del Estado, por reputarlo una claudicación consigo mismo. No quisimos nada que no proviniera de nuestro propio esfuerzo y trabajo. No quisimos que nadie nos apadrinara; cuando son poquísimos los que no se hacen apadrinar. Yo mismo, de haber tenido oportunidad de ingresar en una universidad, no lo hubiera hecho, puesto que aborrecía, odiaba esta Sociedad burguesa y todo lo que había en ella. Quise ser un autodidacta, sin poseer la férrea voluntad que se necesitaba para llegar a serlo. Nos negamos a que nadie nos sirviese. Quisimos hacerlo todo por nosotros mismos; y en las condiciones actuales y con este régimen extorsivo, esto resultaba prácticamente imposible, a menos, de poseer un cúmulo de fuerzas sobrehumanas. Tampoco quisimos ser caudillos, jefes de cualquier cosa y de cualquier grupo.

¿No crees que en todas estas causas, radica nuestro llamado fracaso? Pero, tú has de reírte como yo de tal fracaso. Quien posee vida interior jamás puede ser un fracasado consigo mismo, pues, posee un alimento espiritual que le da un sentido nuevo a una brizna de hierba y para sentirse feliz le bastaría vivir en esa brizna de hierba que se creó para sí mismo; si por lo menos lo dejaran vivir. Te pongo, un solo ejemplo, y creo que me has comprendido de sobra. Quizá uno sea fracasado en relación a los demás y a las cosas materiales. Quizás uno sea fracasado –aparentemente– porque se empeñó en ser verdugo de sí mismo; en torturarse a veces inútilmente. Leí hace poco una frase de Dostoievsky –La vida debe tener un fin en sí mismo– y nada más. Lo malo que somos muy complejos y no nos resignamos a ser como somos; además, tú estás enfermo como lo estoy yo, a pesar de mi aparente salud. Estas son causas, que se escapan de nosotros mismos. ¿Para curarnos acaso necesitaríamos dinero o debiéramos tenerlo? Tú acabas de comprobarlo, con tu nueva experiencia de Misiones. ¿Es que seríamos incapaces de ganarlo? Tal vez, todo sea cuestión de voluntad. Por eso, pensaba en esa revista de niños. Yo sabría inventar una propaganda novedosa; y conociendo como conozco el público infantil, es difícil que fracasara en esta empresa, que en el peor de los casos, si [no] nos enriquecería, nos daría para vivir casi holgadamente. Estoy planeando el costo. Hay una agencia que exclusivamente se encarga de la distribución de las revistas –que nos cobra medio centavo por ejemplar. Nosotros ya nada tendríamos que ver con agentes ni cosas de la administración. Es un proyecto, que deberíamos meditar. Yo ya no soy un novato en cuestión de publicaciones. ¿Y decíme por qué mi última carta pudo quitarte toda esperanza? Hasta ahora muy poco ganaste con el *Purrete*. ¿En una cosa nuestra acaso tú podrías trabajar, en lo que más te conviniese? En el caso de los talleres colectivos, era el mismo, que tú con Gómez Cornet, Sibellino, Ballester y otros pensaban arbitrar y fundar para ganarse los garbanzos. Cuando discutí con Sibellino a propósito de esto, él creyóse que se trataba de trabajar en común, cuando ello no era de todo punto necesario. Si a alguien le hubiese tocado un trabajo de decoración, lo habría realizado en su taller o donde le era más cómodo. Era solamente un modo de unirse para buscar trabajo con más facilidad, obteniéndolo con más

ventaja por el pomposo título de artistas; era solamente un medio para defenderse económicamente lo mismo que la cooperativa –que proyectamos con Dorival– para que se comprase por mayor colores, telas y papeles; lo mismo que el sindicato –en cual creía por no llevarle la contra en todo momento a Dorival– que se basaba en una neta cuestión económica; dejando aparte la cuestión si tal cual afiliado eran buenos o malos pintores; también yo hice un esquema de proyecto –que de reunir fondos el sindicato– para construir un edificio con estudios para artistas.

Cree o no creas –como ya tampoco creo– yo con otro –Pettoruti o Dorival– haré un plan detallado de todos estos proyectos para hacer ver todas las posibilidades que existen y que se podrían llevar a cabo, si los artistas –en general– en lugar de tener una mentalidad de putas, tuviesen siquiera –y es mucho pedir– la mentalidad de un albañil que se une con su compañero de trabajo para luchar contra el patrón que los explota. Si me propongo, hacer este plan, es por un gustazo que quiero darme. *Crónica de Arte*, no apareció aún, ni creo que aparezca más. Ayer me escribió una carta Petto, diciéndome que el interventor lo dejó cesante como director del Museo de La Plata. He aquí sus textuales palabras: “desde ayer, el actual interventor me reemplazó de mi cargo de director de este museo por un señor correntino que toca la guitarra, esto, aunque parezca mentira es la pura verdad”- Te doy la noticia sin comentarios. Me parece que te mandé el último número, en el que se insertó el trabajo de Falcini sobre Malharro y el mío sobre Silva. Como comentaste ambos, ahora estoy seguro que los recibiste. Te envío el último número de *Alfar* –con mucha vergüenza de mi parte– porque mi crónica sobre Basaldúa, me parece horrible, difusa y ambigua –tan ambigua como la personalidad de este pintor. No sé si saldrá *Kilometraje*. Hasta ahora, se publicó un trabajo mío en *El Argentino* de La Plata, y otro de un ruso, que le fue enviado a Petto –que es el plomo para nuestro periódico. Pues, el arreglo para sacarlo fue de ese modo: para ahorrarnos gastos, Petto, haría aparecer varios trabajos que se publicarían en nuestra revista en aquel diario, a fin de tener de balde varias galeras de composición. También nos harían los clichés gratis; de manera que a nosotros nos quedaría por pagar la impresión y el papel. Un gasto de cuarenta o cincuenta pesos. Pero, hasta ahora, todo esto está aún en “veremos...”

No recibí aquella carta que dices del “sábado”, a menos que sea fecha 22 enero, en la que incluyes una para Sibellino. Creo, que es la misma, que me parece me llegó con atraso. Además, recibí otra que te contesté; en resumidas cuentas ninguna de tus cartas se perdieron. Tú debes disculparme, pues, si Sibellino tiene medio día libre y Falcini lo tiene todo, yo no tengo ni horas libres. Entre el trabajo del *Purrete*, escribir algo para mí, todo apurado, –y ver a Marcia, sacarla a pasear no me queda más tiempo que para dormir y comer si como, pues, hasta me faltan las ganas. Con todas las cosas que pasan hasta nos quitan las ganas de comer.

<sup>16</sup> Carta datada “Buenos Aires, 7 noviembre/29”; dactiloscrito original, cinta negra; papel blanco, liso, impreso “BUENOS AIRES HERALD/ SAN MARTIN 501 - esq. LAVALLE/ U. T. 4951, 4952, 4953 RETIRO”; 1 página, 266 x 208 mm.

<sup>17</sup> Carta sin datar [diciembre de 1929?], sin firma; dactiloscrito original, cinta negra, 1 página, papel obra, envejecido, 356 x 231 mm; en el dorso, nota de At. en lápiz violeta “Berry”.

Bueno, un abrazo y no envío saludos para Juana porque mi carta no la alcanzará. At.

Destinatario: **Ana Berry**

I.<sup>16</sup>

Buenos Aires, 7 de noviembre de 1929

San Martín 501

Miss Ana Berry

Amiga mía:

Después de un silencio [que] se ha prolongado durante algunos años, le envío unas cuantas reproducciones de cuadros de los pintores argentinos que más sobresalen por la calidad de sus personalidades en este ambiente de desesperante chatura y de mesocracia brillante. Son de Carlos Giambiagi, quien realizó hace un mes una exposición en la A. Amigos del Arte, que quizás usted conozca de nombre.

Creo que ha de interesarle por ser de aquí, ya que usted también tuvo su ligero contacto con esta tierra, dejada de la mano de Dios, en cuanto se refiere a expresiones espirituales. Del Prete, un pintor apasionado y de garra, y la Cid, una exquisita y culta artista, me han manifestado el deseo de visitar Londres, y quizás efectuar exposiciones en esa ciudad. Si los juzga acreedores a su estima intelectual, me imagino que les prestará sus buenos oficios en los límites de su capacidad, cosa que no dudo, conociendo como conozco su fervoroso y delicado entusiasmo por el arte, del cual ha hecho un verdadero apostolado. Tal vez invocando ese ideal es porque oso acudir a usted, presentándole a esos artistas a través de estas reproducciones, que aunque desprovistas del prestigio de un suntuoso colorido, ya que ambos, poseen la verdadera sensibilidad del color, sabrá discernir el valor que tienen.

II.<sup>17</sup>

Miss Ana Berry.

Amiga mía: me permito presentarle a Juan Del Prete, cuyos trabajos conocerá ya por las reproducciones de sus cuadros que incluí en mi carta, que le envié hará cosa de un mes, a fin de que usted lo auxilie en lo que pueda.

La naturaleza de su ayuda, no dudo, que será puramente artística. Usted que está en contacto con "Arts League of Service" y allá, como nosotros aquí, hará un trabajo de vanguardia, podrá hacer algo por mi amigo, en el sentido que exponga sus mejores telas.

Creo que es merecedor que se le estimule por el talento indudable que posee, su férrea voluntad en el trabajo y devoradora pasión por el arte. En nuestro ambiente mezquino se ha llevado contra él una guerra sorda, solapada, mientras ya, tiene quienes lo imitan. La crítica lo ha silenciado en todas las ocasiones que expuso. En el medio artístico argentino arrecia

<sup>16</sup> Carta sin datar [comienzos de 1930]; sin firma; dactiloscrito original, cinta negra, correcciones en lápiz negro; papel obra, liso, 1 página, 362 x 235 mm.

más que nunca los ataques contra todo lo que sea o se parezca de vanguardia o moderno. León Pagano con Mauclair, son las más feroces e inofensivos, desde en lo que se refiera a la plástica. Ambos son los fósiles de la peor especie; y el único defensor, de estas cosas, soy yo, aunque me han tapiado todas las puertas para que no pudiera escribir.

Por eso, escribo, en una revista de Montevideo, *Alfar*, cuyo último número le envié. Proyecto publicar un libro sobre el arte argentino para el año próximo. Lo preparé a medias. Yo lei unos trabajos suyos en la revista *The Studio* de Londres. Eran una soberbia divulgación de arte, como aquí todavía no se ha hecho o no se hará nunca. Hay un grupo –muy pequeño– de muchachos esforzados, pero que no se pueden poner de acuerdo para una acción colectiva; y de mis viejos amigos, quedan muy pocos y casi todos cansados y desesperanzados. Hasta ahora, no perdí la esperanza, ni cejo en mis propósitos de arte renovadora que me han malquistado con medio mundo. Es mi única razón de ser, el único norte de mi vida.

Sé demasiado que usted trabaja mucho, y no quisiera que [mi] amigo le hiciera perder su tiempo. Pero creo que no será así. Lo único que necesitará algunas indicaciones tuyas. Y ahora discúlpeme que haya hablado demasiado de mí. ¡Pero cómo desearía hacer algo sobre usted, como animadora de casi todo el arte de vanguardia en Inglaterra! Conservo algunos artículos suyos –uno sobre el teatro ambulante– y usted tuviera ocasión de enviarme lo que publica, el *Boletín del A.L.S.*, se lo agradecería muchísimo.

Reciba un cordialísimo saludo de su amigo y admirador.

### III.<sup>19</sup>

Amiga mía:

He recibido su carta, con la alegría que se puede suponer usted. Y si no me apresuré a contestarle ha sido porque pensaba reunir unas cuantas aguafuertes de artistas que admiro y aprecio. Enviándoselas, estaba convencido que le daría un alegrón. También pensaba reunir varias fotografías de óleos y esculturas de amigos míos, pues me interesa que conozca obras de ellos, aunque sea a través de pálidas reproducciones. Deseo, constituirme en una especie de corresponsal de las cosas artísticas de esta tierra que también es un poco suya, a pesar de su prolongado destierro del suelo americano. Usted jamás se imaginará qué gran bien me hacen sus cartas tan claras de dicción y tan fervorosas interiormente, y más aún, en la soledad que vivo en lo que atañe a cuestiones del espíritu. Sin incurrir en metáforas ni en exageraciones, el ambiente artístico argentino por no decir platense, es un desolador páramo cuando no un muladar en que riñen las más mezquinas pasiones. Somos demasiado ricos materialmente y nuevos ricos y por esto mismo de un pauperismo atroz y lamentable espiritualmente. Las excepciones aquí son verdaderamente heroicas, y que las haya nos consuela un poco de lo groseramente material. ¡Quizás esto último, impere más en esta hora que nunca! Y estas contadas excepciones cómo sufren y cómo son combatidas y negadas, con la consabida ferocidad que destilan los vulgares. Pero, es balde que nos quejemos, porque siempre ha sucedido así y en todos los tiempos. Y una de estas claras excepciones, es precisamente Giambiagi que llegó a una magnífica

<sup>19</sup> Carta sin datar [ca. 1930]; dactiloscrito original, cinta negra; papel obra, liso, 1 página, 360 x 235 mm.

madurez intelectual y sensitiva. Lo es por su elevación moral, por su rectitud que no transige con nadie y con nada: una austeridad que cultiva como una de las cualidades más viriles que lo hace ser enteramente leal con la vida y su obra. Añádase todo esto a sus dones singulares de pintor, y usted comprenderá que en un ambiente tan rastrero como el nuestro, es lo que menos se perdona. Se acepta a los mediocres a trueque de una adulonería fructífera que es la llave de la despensa para esa confraternidad. Pero, se combate a sangre y a fuego a los artistas independientes que no quieren plegarse a tan miserables componendas. Hace un año quizás más que por indicación mía y de otros amigos, Giambiagi se decidió a realizar una exposición con una veintena de trabajos, hallándose él en Misio-nes. No solamente no se le compró ni siquiera una mancha de infimo precio –y fijados por mí– sino que en los marcos de algunos de sus cuadros, encontramos leyendas insultantes. ¿A qué puede obedecer odio tan canino hacia un hombre como Giambiagi que es la delicadeza personificada? Francamente no me lo explico y si me lo explicase podría hallar la causa en su altiva soledad, soledad que es un hecho natural de su temperamento tan poco gregario. Yo apenas si me atrevo hablar de él con los demás, no por cobardía sino, que reputándolo del todo inútil, además se me tacharía de parcial, sabiéndose la honda amistad que nos une.

Destinatario: **Ruggeroni**<sup>19</sup>

Señor Ruggeroni:

Usted sabrá perdonar mi atrevimiento si como siempre acudo a usted en demanda de un señalado favor. Desearía que me diera una carta de presentación para el gerente de la compañía Shell-Mex o la Standard Oil toda vez que usted tuviese relaciones con esas personas. Es para un padre de familia, cargado de hijos y con la mujer casi siempre enferma, que fue suspendido del puesto que desempeñaba en un garage por falta de trabajo. Hace aproximadamente un mes o más que el hombre busca en qué ocuparse –en cualquier cosa que sea– sin encontrar nada. Yo sé que las mencionadas compañías poseen muchos surtidores de nafta instalados en casi todos los barrios de la capital. Por otra parte, tiene todos sus documentos en regla y óptimas referencias en las casas que trabajó y sobre todo de la última, que le extendió un certificado, en el cual se hace constar que el hombre es laborioso, cumplidor de sus deberes y honrado a carta cabal.

Yo sé también que si está al alcance de sus medios, usted aliviará la miseria de esa familia, dándole esa carta al padre de ella. Y jamás hubiese osado escribirle estas líneas si no me hubiese causado tanto dolor al ver en qué estado se encuentra esa pobre gente. Si hubiese una pequeña probabilidad en las compañías de ferrocarriles, le agradecería mucho, que hiciese algo por ese lado.

<sup>1</sup> Carta datada "Lima 17 de setiembre 1911"; autógrafo en tinta negra; papel blanco, liso, envejecido; 3 páginas, 260 x 210 mm; impreso "Roberto Chiabra".



## ► Correspondencia pasiva

Remitente: **Roberto Chiabra**<sup>1</sup>

Lima, 17 de septiembre de 1911

Querido hermano:

En mi poder tu carta fecha 22 de agosto, en la que reprochas duramente mi indiscreción. Francamente, Alfredo, no encuentro justificados tus conceptos; por qué; al menos no recuerdo haber dicho nada que pudiera ofenderte. Como no hago borrador, no puedo ahora, saber qué es lo que a Bandracco haya dicho que tanto te ha molestado: habrías hecho muy bien copiando el párrafo en que me permití, hacer apreciaciones, que tú pudieras juzgar como tacha a tu conducta, créeme; pues lo digo sin reservas, que no he pretendido, ni pretendo tachar la conducta de ningún hijo, y menos la tuya, pues no la conozco, ni muy remotamente; así pues, querido hermano, haciendo más tus palabras, te diré "que no tengo por qué ocultarte el profundo disgusto que ella me causó." con la única diferencia que a mí no fue disgusto, sino un gran desaliento. Figúrate lo alegre que me pondría cuando después de tanta espera, me dijera mamá, Alfredo te escribe; con qué alegría estiré la mano, para coger el deseado sobre una vez que este estaba en mi poder, corrí a mi cuarto, lo rasgué, saqué la carta, y, cuando mi débil vista distinguió aquellas dos palabras: "¡Querido hermano!" respiré como no lo había hecho nunca; recordarás que, cuando emprendiste el mal hadado viaje estaba yo muy pequeño, y, en mi imaginación, no guardo ni el más recuerdo de ti; de modo, que tú para mí, no eras sino un [sueño].

"¡Querido hermano!" esto fue para mí, una revelación, que me decía con la elocuencia más convincente del mundo; es realidad, es tu hermano, lleva tu apellido, en sus venas corre la misma sangre que en las tuyas, la pasión que nos hace latir fuertemente el corazón, es la misma que el tuyo agita con viveza; qué dichoso me sentí; entonces me di cuenta, de que no tenía sino 21 años, el aburrimiento, el malhumor, que siempre están aferrados en mi ser, evacuaron para dar campo libre a la más pura alegría; esos momentos fueron los mejores de mi vida; ilos momentos de mi infancia! no los recuerdo. Para mí, no ha sido infancia; el macabro espectro del hambre, llamó siempre al hogar de mi atribulada madre. Muy niño aún la necesidad me hizo adulto, y mis tiernos labios, principiaron [ilegible], el amargo pan que en el taller se me dejaba ganar.

Laura, mi pobre hermana, también se vio obligada ha buscar la mejoría de nuestra situación en el corruptor taller, la pobre Lala está 12,5 horas diarias, hilvanada a la máquina, con el escaso alimento que madre nos podía suministrar. Lala merece nuestro cariño porque es muy buena y quiere mucho a mamá, esta padre madre, que está condenada, a sufrir y, ver sufrir a sus hijos a despecho del deseo que toda madre abriga, ver dibujada la alegría en el rostro de los que ella, les diera el ser, y [asi?] en ese ambiente, de desesperante miseria, trabajar, trabajar noche y día, comiendo en el tablero de la máquina, de esa máquina infernal que nos la ha dejado

<sup>2</sup> Carta datada "La Plata 5 de julio/15"; firmada "Cairola"; autógrafo en tinta negra; papel blanco, rayado, marca de agua "Prima/ Extra Strong", impreso "Juan B. Cena"; 4 páginas, numeradas, 270 x 210 mm. En el dorso página 4, Nota de At. escrito en sentido inverso en tinta negra: "le propinó un gran puntapié/ en aquella parte que por/ ser la menos noble no/ es, por eso, la menos sensible"; "malversadores/ de la paciencia/ argentina"; "malversadores de la paciencia argentina".

enferma para siempre, sufriendo los dolores de estomago, que la hacen palidecer cada media hora y para qué para no alcanzar lo indispensable para la subsistencia; para después de tantas fatigas y desvelos, tener que soportar las groserías del desalmado cobrador del arriendo.

Como comprenderás, querido hermano, por una palabrería es que te he dicho, que, el momento de más franca alegría te lo debo a ti.

No trataré, de comentar tus conceptos porque a nada conduciría, pues lo que en ellos quieres decirme, yo no lo ignoraba "¡Que eres libre!" ¿crees que lo he dudado? "Que nadie tiene derecho a nada de ti" creo no haberte hecho ninguna petición y ten la seguridad de que nada espero. "Que no me asiste derecho para poner en tela de juicio tu cariño hacia madre" tengo la seguridad de no haber pretendido hacer tal cosa. "Que si te quiero y te deseo comprender lo que has querido explicarme" si hay palabras de doble sentido; no. "y si lo contrario es, sea", comprenderás que con estas últimas palabras se ofende hasta un policía pero yo no quiero creer que hayas meditado [sobre el?] efecto que estas podían producir y olvidándolo todo te diré que mi cariño no puede amortiguarse por eso pues dando oídos a los impulsos de mi corazón, puedo manifestarte, con la seguridad de hermano sincero, que mi afecto es inmenso para ti; hecho este desahogo a que me soy obligado, te diré que apresures tu viaje a éstas lo más que te sea posible pues nuestra pobre madre empeora cada día más, las dos tremendas enfermedades que la habitan, quebrantan con rapidez pasmosa, su salud, el corazón y el estomago, son enfermedades de difícil cura; y como ella se hecha sobre sí la culpa de que no estés con nosotros, te suplico trates de venir cuanto antes al encuentro de esta pobre anciana que no desea sino abrazarte: habla constantemente de ti, ya sea refiriendo tus mataperradas de cuando estabas con nosotros; o cuando te encontrabas con las tías que ellos por carta se las hacían saber. Todos me encargan que te salude, Elisa sobre todo lo que es la que más se acuerda de los días que pasaron juntos. Marta, Virginia, Mario, Guillermo y, en especial Valderrama esposo de Lala que como reside en un pueblo distante 90 millas de Lima me escribió pidiéndome que le dé tu dirección para escribirte.

Mamá en su carta tratará de ponerte en claro mi error; a Bandracco se lo explico lo más claramente que he podido, espero me contestes a la brevedad posible, y termine entre nosotros todo resentimiento, y recibe un cariño. Lo abrazo de tu hermano que desea conocerte

Roberto

Nota. Cumpliendo el encargo que me encomendaste, me dirigí donde Cerisola y le enseñé la nota, tuvo mucho gusto de que estuvieras bien y me encargó te saludara a su nombre.  
Vale

Remitente: **Cairola [seudónimo de Juan B. Cena?]**<sup>2</sup>

Amigo Valenti:

¿Le escribió el "petit"? ¿Habrá cuajado el proyecto?.

El jueves de la semana pasada le escribí a Hipólito pero hasta este momento no he recibido contestación.

Puede ser que usted haya recibido noticias y, siendo así, le ruego que me comunique algo.

Me prendí a Alberdi apenas llegué. Estoy leyendo su "Fragmento preliminar al estudio del derecho".

Mi profundo desprecio por toda ley, derecho u obligación moral me impide alabar las [ilegible] filosóficas de Alberdi, en cuanto pretenden ser leyes, pero oiga usted lo que el mismo Alberdi dice: "Una y eterna (la ley de la razón, suprema ley) como el sol, es móvil como él: siempre luminosa a nuestros ojos pero su luz, siempre diversamente colorida. Estos colores diversos, estas fases distintas de una misma antorcha, son las codificaciones de los diferentes pueblos de la tierra; caen los códigos, pasan las leyes, para dar paso a los rayos nuevos de la eterna antorcha."

¿Se le puede reprochar algo? En todos casos, sí. Que haya confiado en que la República pariría nuevos "Alberdis".

En tres capítulos de ese "Fragmento" estudia nuestra naciente vida nacional.

Le transcribo algunos párrafos:

"Nuestros padres derriban una sociedad que cuenta siglos y no se atreven a quebrantar un precepto de Horacio o de Boileau"

"Pero esta conquista inteligente (arte, filosofía) quiere ser operada con tanta audacia, como nuestros padres persiguieron la emancipación política. Porque es notable que en las cosas del pensamiento, fueron ellos tan tímidos y rutineros, como habían sido renovador en las cosas materiales."

Se persuaden los pueblos que no tienen más enemigos que su gobierno.

"Respetemos su inocente ignorancia (del pueblo) y partamos con él nuestra odiosa superioridad mental."

(Sobre nuestro lenguaje)

"Poco caso han merecido del autor las disciplinas académicas y retóricas de la escuela Española: decir la verdad con candor y buena fe, ha sido todo su cuidado: ha creído tan injusto imponerse la obligación de escribir a la Española como vestir y proceder en todo a la española, en desprecio de su nación. Tiene por sentado que toda la vida será tan diferente el estilo español del estilo americano como son nuestros genios, inclinaciones, costumbres y clima. Se ha dicho que el estilo es el hombre: debe añadirse que el hombre es el espacio y el tiempo."

Su lenguaje, penetra, convence, ilumina, arrastra, conquista? Pues es correcto, es castizo, es todo.

Los americanos pues que en ese punto a la legitimidad del estilo invocan a la sanción española despojan a su patria de una faz de su soberanía. Cometan una especie de alta traición.

A los que escribamos mal, dígasenos que escribimos mal porque escribimos sin juicio, sin ligazón, sin destreza, pero no porque no escribimos español neto.

Si la lengua no es otra cosa que una faz del pensamiento, la nuestra pide una armonía íntima con nuestro pensamiento americano más simpático mil veces con el movimiento rápido y directo del pensamiento francés que no con los [eternos?] contorneos del pensamiento español.

<sup>3</sup> Carta datada "3-Septbre-1915"; firmada "Delio Morales; autógrafo en tinta negra; papel obra, liso, 5 páginas, 329 x 212 mm.

Espero sus noticias. Chau Valenti  
Cairola  
La Plata, 5 de julio de 1915

Remitente: **Delio Morales**<sup>3</sup>

3 de septiembre de 1915

Hermano Valenti:

Gran alegría he recibido con una carta tuya, noticiadora de tu serenísima estancia en esas soleadas y floridas tierras del Paraguay... El tono de este preámbulo es familiar y trivial, pero cuadra al espíritu de modesta armonía, que distinguió, distingue, y creo distinguirá a la amistad que nos une. [También?], me parece, un alto sentido, una extraordinaria y silenciosa [sic] fuerza de corazón, las expresiones simples cuando son cambiadas entre buenos muchachos que se estiman buena y descuidadamente. Es la oscura la [culterana?] inclinación a prodigarse, sin que en ella vayan prendas ni intereses. Nuestro pobre corazón padece, quizá el divino mal de sentirse centro de energía palpitante, en la vastedad del mundo... Encuentre esta disculpable egolatría, su compensación de dolor, grande y sereno dolor, en su lamentable y lírica cualidad de polarización vagabunda, [innecesaria?]... Perdonará, mi amigo Verlaine, lo inconexo de esta fuga divagatoria...

Amigo mío, me dices en tu carta, que sientes no haberte despedido de mí; también lo siento yo que ello daría motivo a bravas y sencillas [comunicaciones?] de ideales reveladoras más que de otra cosa, de una identidad de temperamento y espíritu entre nosotros... Pero yo sé comprender esas subitáneas y alocadas fugas... Formalidad, compromisos, la vida social. Ca, amigo mío... Nos toma la angustia la rara inquietud que molerá nuestros huesos y pondrá blanca pesadumbre en nuestra cabeza y nos lleva, sin saber a dónde... Cuando la voluntad de errar, orienta nuestros pasos a otras tierras, iluminada por el diverso matiz de un solo y único cielo, no cabe extrañar la despedida... Sería como disentir con pormenores villanos la alta prosapia de un gesto liberador de la eterna inercia... Te fuiste tú; lo supe... y mi corazón rezó esta plegaria: hermano Valenti, hermano de mi espíritu aventurero, oscuramente doloroso y camino, te fuiste; pero donde quiera que te halles, será contigo la calma musulmana que nos tiende en el suelo, fijos los ojos en las mismas estrellas... Una estrella en la entraña ubica nuestro mundo en las remotas estrellas. Allá nos encontraremos...

Perdón, perdón, perdón por este otro asomo de... cualquier cosa.

<sup>4</sup> Carta datada "Domingo 25/12/21 A las 16.00"; firma ilegible; dactiloscrito original, cinta violeta, autógrafo en lápiz azul; papel blanco, rayado, 1 página, 210 x 141 mm. En el dorso, escrito en sentido inverso Nota At. en tinta negra: "Los cuentos de un/ desarraigado - déraciné/ Los cuentos fantásticos/ La fuente azul/ La felicidad/ La montaña azul/ La replica".

¿Desconcertante el alma y los circunvecinos de esa villa dogaresa? Cuéntame a vuelta de correo... Tu estilo, conciso y elegante, resultará muy bien para dar la impresión justa de esa naturaleza múltiple y solemne.

¿Cosas mías? Nada... Aceptado *El señor Juez*, estoy en los trámites de estreno. Si esto ocurre te informaré... minuciosamente... Y como los resultados pecuniarios serán regulares... ¡vive el cielo, que mi barca bogará rumbo a esas prodigiosas y cálidas tierras!

Dime si estás cerca de Asunción, si vas a la ciudad y si conociste a un tal Manuel Sascone, muchacho de quien te hablé en ocasiones, y que es excelente y supremo vago.

Dime todo lo que te parezca y permite que salude a los amigos que te acompañan en ese Paraguay.

Sabes cuál es la consideración que mereces a tu amigo.

Delio Morales

*El Radical*. Rivadavia 717

Buenos Aires

Remitente: **no identificado**<sup>4</sup>

474 Viamonte

Domingo 25 de diciembre de 1921

A las 16.00

Baires

Mi estimado amigo Acosta:

Le hice hace unos días unas cuantas letras, para que no se olvide de los que siempre le recuerdan... Hasta hoy no tuve noticias de su señora. ¿Y Ud.?

Le estimaré quiera fijarse entre sus libros y revistas si no está una revista que le diera a su señora para leer, es *The Rays of The Ross Cross*. Debe ser una sin la primera tapa. Es una edición que me la prestaron –y como siempre sucede que lo prestado se quiere perder– creo que si no lo dejé allí, caso clavado que se me ha extraviado...

¿Y cuándo le veremos por esta su casa a verdear un poco? A ver si hace un paréntesis y se viene a cenar una de estas noches conmigo. Ya sabe que a la noche estoy siempre a las 20.00. El miércoles estoy franco, si termina pronto su tarea, véngase después por esta.

<sup>5</sup> Carta datada "Noviembre 23/925; autógrafo en tinta negra; papel blanco, rayado, 1 página, 282 x 227 mm.

<sup>6</sup> Carta datada "Baires, 28 de Mayo 1926"; firmada "J. Salas Subirat", forma de tratamiento "Compañero Atalaya"; autógrafo en tinta negra; papel blanco, liso, impreso "EDITORIAL CLARIDAD/ SOCIEDAD DE PUBLICACIONES/ DIRECCIÓN"; 1 página, 286 x 222 mm.

Sin otras novedades, y deseándole feliz navidad y año nuevo, acepte mi aprecio de su affmo. amigo.

[firma ilegible]

Remitente: **Edelmiro Silva**<sup>5</sup>

[Buenos Aires?], 23 de noviembre de 1925

Estimado Sr. Atalaya

Recién hoy lunes 23 he tenido el grato placer de leer su carta, pues como en el sobre tenía puesta la inicial "J" y llamándose casualmente José mi hermano mayor, se la remití a él sin abrirla y luego fue devuelta nuevamente a mi casa.

Con fecha 10 del corriente, recibí carta del amigo Sibellino que me escribió desde Mendoza explicándome las causas que le privaron venir a verme, me promete para su regreso una visita.

En lo que respecta a su prometida visita, me sería siempre sumamente grata, pues es un gran placer el mío, conversar y tratar asuntos de mi inolvidable hermano. Cuando guste puede venir sin previo aviso. Los domingos poco salgo y generalmente me quedo en casa leyendo los diarios.

En espera de su visita lo saluda cordialmente su aff.

Edelmiro Silva

Remitente: **José Salas Subirat**<sup>6</sup>

Baires, 28 de mayo de 1926

Compañero Atalaya:

Le mando *Pasos en la sombra*, que es una reconstrucción de la Semana de enero de 1919 y le quedará reconocido si lee este libro.

Soy su compañero

Salas Subirat

s/c

Garay 1696

<sup>5</sup> Carta sin datar [1926?]; firmada "F Defilippis Novoa", forma de tratamiento "Atalaya"; autógrafo en tinta negra; papel blanco, rayado, 1 página, escrito ocupando frente y dorso, 242 x 210 mm.

<sup>6</sup> Carta datada "Tenis. Febrero 9/28"; autógrafo en tinta negra; papel blanco, cuadriculado, borde superior troquelado; 2 páginas, numeradas, 199 x 136 mm.

Remitente: **F. Defilippis Novoa**<sup>7</sup>

Atalaya:

Leí la obra de Yunque. Mi opinión sincera es esta:

Obra fría; asunto viejo. Ninguna novedad en las pasiones ni en la construcción. Es, una comedia vulgar, escrita con corrección por un hombre que sabe escribir y que es inteligente. No puede entusiasmar al público, ni siquiera interesarlo.

Sin embargo, me ofrezco llevarla donde me indiqués. Aunque esta opinión me cueste la simpatía de su autor, la doy. Puedo estar profundamente equivocado. De lo que me alegraría por Yunque.

No he tenido tiempo de ir a saludarte y hablar de nuestras cosas. No hay, hasta ahora, nada definitivo, pero habrá que hacer. Vení cuando quieras. [falta un fragmento] che, domingo día de trabajo.

Un abrazo de

F. Defilippis Novoa

Está la obra a tu disposición aquí. Puedo mandarla buscar o decir dónde quieres que te la envíe.

Remitente: **Ana M. Berry**

I.<sup>8</sup>

Tenis

9 de febrero de 1928

Señor

Don. Alberto Acosta

Buenos Aires

Estimado amigo:

Mucho he sentido su desgracia y la imposibilidad de cumplir con su encargo como Ud. deseaba. La razón es muy sencilla: mi trabajo en Londres no me deja tiempo para nada personal, para nada mío; para ningún atención de amistad, aun la más íntima y urgente. Parece increíble pero así es: soy el cerebro que dirijo muchos obras, una serie de conferencias sobre arte que yo he escrito y que otro pronuncia por toda Inglaterra. Es una obra que recién empieza a difundirse; y de allí la vigilancia que requiere. Como resultado de tanto trabajo, tuve que parar, y tomar un asueto –según prescripción de médico. Así hemos venido a Tennis a descansar, y últimamente hemos estado en otros puntos de este país.

<sup>9</sup> Carta datada "Sep. 24./30"; autógrafo en tinta negra; papel blanco, liso, impreso en p. 1 "41, GLOUCESTER PLACE,/ PORTMAN SQUARE,/ W. 1./TEL. WELBECK 9140"; 7 páginas, numeradas, p. 1, 171 x 124 mm, p. 2 a 7, 173 x 124 mm.

Empiezo por esta explicación en vez de decirle, lo que Ud. ya sabrá: que Marjorie no se encuentra en Londres sino en Epsom. Horton Hospital. Estas noticias se las dieron a la amiga que [ilegible] encontró tiempo (todas mis amigas trabajan) para ir a indagar noticias al hospital de South Gate (no las dan por teléfono) y que se encargó de ello en vista de la imposibilidad de hacerlo yo misma. Ella quedó de escribir al médico de Epsom, pero no he sabido nada más. Como toda correspondencia le fue suspendida por algunas semanas, no me extraña no haber sabido nada.

¿Qué puedo decirle de su desgracia? ¿Qué en los últimos ocho meses cinco personas conocidas –y una de ellas amiga íntima– han perdido el juicio [acusa?] una oleada general de desgracias análogas?

Pero estas cosas no consuelan. Así, me callo.

Esperando que alguna compensación espiritual –la realización de verdades eternas– sienta Ud. en su mucha angustia. Saluda a Ud. con toda simpatía.

Ana M. Berry

II.º

24 de septiembre de 1930

Mi estimado amigo:

Sería muy largo explicar las razones que me han impedido contestar su amable carta y agradecer la linda revista *Alfar*. Desde luego, verá Ud. que he cambiado de domicilio; y mudanzas en esta tierra son trastornos. Y luego, he tenido un compromiso con librerías –casas editoriales– que me han tenido ocupadísima. Pero ahora felizmente, ya estoy menos atareada y me apresuro a contestar su carta; un tanto avergonzada al ver cómo ha transcurrido el tiempo.

Espero que no llegue este demasiado tarde para serle útil a sus amigos Elena Cid y Juan Del Prete, si es que desean siempre efectuar una exposición en Londres. Podría darles carta de presentación a tres o cuatro de las principales galerías en Londres, cuyos directores conozco –y creo que me estiman– por tener la reputación de conocer artistas de vanguardia. Al juzgar por las fotografías, hacen obra interesante –aunque no muy personal (iy cuán pocos son los que la hacen!). En este sentido creo me interesaría más la obra de Giambiagi: en él, siento, o presiento, visión (una sola fotografía llegó entre las otras; *La picada*) me parece ser un romántico de la selva. Y la selva es romántica. Yo creo que lo que se tiene más que dar ahora –que todos los caminos se han explorado– y para poner punto final a las influencias (por buenas que sean) de los maestros modernos– es calor de vida personal: calor rítmico. Pero esto es pura visión; y la visión no se adquiere; se nace con ella.

Me alegró saber que Ud. “estudia y trabaja sin impacencias”. Como la naturaleza. Y es la gran lección que tenemos todos que aprender. Esta y la de aprender –que no es ni la gloria, ni la fortuna lo que vale sino el placer que el trabajo da en sí mismo– y el desarrollo espiritual que ello importa.

<sup>10</sup> Carta datada “Montevideo, abril 20/1931”; autógrafo en tinta negra; papel blanco, liso, 1 página, 280 x 218 mm.



Así han sido algunos de los grandes: Bach y Blake –por ejemplo que violenta pobreza oscuridad y pobreza les rodeó siempre. Y cómo se revela en Bach aquella ley de suprema construcción en la cual todos los motivos corren paralelos y se mantienen sin desaparecer –en la más hermosa armonía. Como deberían ser nuestras vidas si fueran perfectas. Y a la perfección deberíamos aspirar para llegar a realizar obra ínfima, lo que sea.

Celebro saber que tiene Ud. a su chiquita a su lado. A mi me interesan los niños –y sin saber por qué– todo mi trabajo se encamina ahora a la educación infantil. No sé si Ud. habrá visto una publicación del *Studio Art for Children* que me pidieron preparar y que se publicó en noviembre pasado. Ella es una prueba (porque ha tenido gran éxito– y éxito mundial al juzgar por la crítica en todas partes) que a los niños hay que darles lo mejor. Si a Ud. le interesaría puedo mandarle un ejemplar, como también de *Animals in Art* (Chatto & Windus) libro este para los principiantes en arte; es decir para desarrollar la apreciación de arte.

Yo no creo en imponer los libros de uno, como es usual entre autores; y más, cuando el amigo se ocupa de crítica de arte.

Pobre Marjorie – no sufrirá ella, ya que no hay conciencia ni [intención?] en la oscuridad que su estado supone.

Deseando se encuentre bien – reciba Ud. los mejores deseos de

Ana M. Berry

*Alfar* me parece muy buena publicación. El artículo –o más bien pensamientos directrices– de Ángel Celles muy bien. ¿Quién es? ¿español?

Remitente: **Julio J. Casal**<sup>11</sup>

Presidente Berro 2481

Montevideo, 20 de abril de 1931

Mi querido Atalaya:

Le contesto de prisa, a ver si tenemos tiempo de poner en el n° 70, las cosas de Pettoruti o las de Basaldúa.

¿Podría mandarme los clichés dentro de unos diez días? Basaldúa o Pettoruti. Elja ud.

Me parece bien lo que me dice de Falcini, le dedicaremos unas páginas en *Alfar*, en el n° que ud. quiera.

Espero la crónica, o crónicas sobre los pintores.

Lo abraza fraternalmente

<sup>11</sup> Carta datada "Miércoles 6 [de mayo de 1931]; autógrafo en tinta negra; papel blanco, liso, tramado; 2 páginas, 290 x 215 mm.

Julio J. Casal

Remitente: **Norberto A. Berdía**<sup>1</sup>

Estimado Atalaya:

Hace ya un tiempo, que contesté su última carta, y sin contestación. Supongo que sean desgraciadamente las traducciones, los Bufalos Bill y los Dick Turpin, los que le entretengan y lo dejen cansado. Pero aguardo que no se olvide mucho de este amigo, para entre cigarrillo y cigarrillo, me eche un parrafito. Estoy sin ninguna noticia de la labor de Uds. ahí, y sin noticia del programa artístico de este año en Buenos Aires. Conrard pasó por este puerto hace unos días y sé que hará la exposición de Franceses en junio. Entonces iré a esa. La novedad de estos días, es la exposición de los artistas nuevos en Montevideo, organizada por Guttero. Vi con alegría que Gómez Cornet y Giambiagi exponen. Aguardamos Basso y yo, que Ud. no dejará junto con Gómez, hacerse un viajecito de fin de semana, y podernos pasar dos días felices. Guttero como lo esperábamos no se ha acordado de que en Montevideo, existía Basso.

Hay groserías que causan hilaridad.

Yo, pasado el 8, ya me pongo a pintar con tranquilidad, pues he ganado unos pesos organizando con Bauza, la exposición de la Comisión de Alineación del Pueblo Palido y Hambriento en el Palacio Sarandí. Fue una labor a la que le dedicamos buenas horas, pero con gran felicidad, pues si resultó un mamarracho, que no creo, solo a nuestra culpa se debe, pues dentro de un precio nos dieron toda la libertad para expresarnos.

Le mandaré algunas fotografías para que tenga alguna noticia.

Con saludos para nuestros comunes amigos, un apretón de mano de

Berdía

Miércoles 6.

<sup>1</sup> Carta datada "Venecia 19-4-22"; firmada "Fco. Armellini"; dactiloscrito original, cinta negra, papel blanco, liso, 3 páginas, 272 x 213 mm.

## ► Correspondencia de terceros

### Correspondencia Francisco Armellini-Rafael de Navazio<sup>1</sup>

Venecia, 19 de abril de 1922

Señor Rafael de Navazio.

Caselle in Pizzari.

Al contestar la suya del 2 del corriente, véome precisado a abandonar el tono amistoso que he empleado con usted en otras ocasiones, más que por usted mismo como un merecido obsequio a la muy querida memoria del que fue mi amigo Walter.

Los términos insolentes de su carta así lo imponen y mi dignidad y conciencia lo aconseja. Está usted sorprendido o no de mi comunicación gentil y amistosa, referente a la demora de entrega de fondos, correspondiente a la C. N. de B. A. para la partida premio y adquisiciones de obras de arte, el hecho es que así, tal cual yo se lo he comunicado amistosamente— estaban las cosas en el día de la fecha de la carta.

No me interesa ni importa de que ello pueda haber o no sorprendido a usted, ni me importa saber si usted haya o no recibido mi carta, con la cual le comunicaba la adquisición de una obra de Walter en \$ 700 realizada por la C. de B. A. en el Salón último, con el fin de hacerle llegar a usted fondos que aliviaran, aunque momentáneamente su apremiante situación. Es insultante, malévolo y de una ligereza poco común, ese párrafo suyo, subrayado e hiriente en que usted expone sus dudas acerca de la corrección de mis procedimientos o a las insinuaciones de la Comisión pueda haber hecho adquisiciones fuera de presupuesto. Tales ideas o sospechas pueden haber encontrado albergue solo en espíritus pobres o enfermos que demuestran su agradecimiento con patadas, como se dice en buen criollo. De otra manera, ¿cómo cree que si yo hubiese querido aprovecharme de dineros que le pertenecían, como lo hace suponer usted, —hubiese sido tan cándido de hablar a usted de atrasos en la entrega de fondos? Con habérmelo callado estaba del otro lado. Pero hay más: sepa usted que para evitarle molestias, mayores demoras, inconvenientes de todas clases, envíos [de] poderes legalizados, nombramiento de apoderados etc., se ha tenido la precaución de adquirir una de las obras que la casa Witcomb tenía en depósito, a fin de que el pago, una [vez] en poder de la respectiva partida— se pudiera hacer directamente sin demora a la mencionada casa, la cual ofrecióse gentilmente por cierto a girar su importe inmediatamente a usted.

Esto es lo que ha pasado, su situación desesperada si es de lamentarse, no le autoriza a usted para ofender a nadie y mucho menos a quienes, no han hecho más colmarle de favores y gentilezas. En cuanto a las caras reliquias a las que usted se refiere en su carta, páreceme haberle manifestado bien claramente que ellas quedaron confiadas al Sr. Gutiérrez, quien con Amador y otros amigos del pobre Walter, en mi ausencia, pensaban organizar una exposición póstuma de sus obras; ignoro lo que harán ahora, cuando reciban tanto su carta como asimismo la copia de esta contestación que envío a usted y que ya han sido enviadas al señor Gutiérrez en Buenos Aires.

Con esto, después de haber dejado bien aclarado todo equívoco, deslindado posiciones y demostrada la plena corrección de mis proceder, creo conveniente y oportuno dar por terminada

cualquier otra intervención mía en asuntos que con usted tengan relación, pues no estoy acostumbrado a manoseos y a faltas de consideración como las que se desprenden de su carta.

Sin más saluda a usted.

Fco. Armellini.

Buenos Aires, Junio 30 de 1920.

Querido Walter:

Te dirijo estas líneas no sin cierto temor y gran pesar. Pero mi deber ante todo, y mi obligación de caballero, a pesar de todo, me inclinan a la franqueza, esperando encontrar en el amigo muy querido de quien aproveché su confianza, una indulgencia. Trátase de lo siguiente Walter; hacia mediados de mayo, Serventi terminó el pago de las obras que te adquirió, tenía [a] primeros de junio un vencimiento impostergable ya de \$ 1.000, si no lo levantaba me amenazaban con el embargo del sueldo, es decir con la exoneración, ya que no nos es permitido tampoco estar embargados. Me empeñé en \$ 500 con un usurero, no pude sacarle más, me prestó 80 Carucho y 20 Martínez, y usé tus 400; levanté el documento, es decir la amenaza. Yo esperaba un golpe, con tal objeto me tiré un lance de \$ 100 en las carreras, y siempre favorecido por la suerte, fracasé una vez más. Actualmente estoy haciendo el ejercicio de los 500 con del usurero que, dicho sea de paso, cuando termine de pagar me vienen resultar cerca de 700, tengo después los tuyos y los demás.

No sé cómo darme vuelta, pues a gatas me alcanza el sueldo para ir viviendo mezquinamente, sin ropa y sin esperanzas. Ten paciencia por favor, en cuanto repunte, tu serás el primero, no me guardes rencor te lo ruego, ello sería mi mayor aflicción, ya sé que tú tampoco estás en no muy buenas condiciones y eso es lo que más me desespera.

Te ruego no le digas a nadie ni a tus mismos viejos, ten confianza que en cuanto pueda te giraré; mientras tanto haré lo imposible para hacerte vender lo que envíes de allá para el Salón y que aún no ha llegado.

No me guardes rencor y escríbeme pronto al respecto, eso sería mi consuelo.

No sé si serán bien recibidos después de esta confesión, pero no puedo dejar de enviar un afectuoso saludo a tus padres y un abrazo al buen amigo.

tuyo

Fco. Armellini.

P.S. Si pudieras guardar reserva de esto, sería un motivo más que me obligara a tu hidalguía y bondad.

Vale.

F. A.

<sup>1</sup> Carta datada "Venecia 19-4-22"; firmada "Fco. Armellini"; dactiloscrito original, cinta negra, papel blanco, liso, 3 páginas, 272 x 213 mm.

**Correspondencia Ramón Gómez Cornet-Carlos Giambiagi<sup>2</sup>**

26 de abril de 1933

Estimado Giambiagi:

Le envío por Villalonga, al puerto de San Ignacio, el cajón con los papeles de Atalaya.

En mi poder quedó lo publicado en *Alfar*, donde falta el estudio que hizo sobre Ud. Oportunamente le mandaré esos recortes.

También tengo la plancha de Silva, un cuadro [de] Del Prete y otro de Pissarro, que son de Ud.

Sibellino me dijo que le remitiera el cajón a Puerto S. Ignacio por ser más cómodo para Ud. –No le mandé antes por haber andado cortado, pues me atrasaron tres meses de sueldo–.

Espero sus noticias. Saludos a Juana.

Lo abraza su amigo

R. Gómez Cornet

Sta. Fe 5255

Bs. Aires

<sup>2</sup> Carta datada "Abril 26 de 1933"; firmada "R. Gómez Cornet"; dactiloscrito original, cinta negra, autógrafo en lápiz negro; papel blanco, liso, 1 página, 229 x 143 mm.



Atalaya en *Ideas y Figuras*.

*Alfredo Valenti*. Dibujo de César Caggiano que ilustró el cuento "Una noche, una tarde, y una mañana" de Atalaya, firmado con seudónimo; impreso, correcciones de Atalaya en lápiz graso; 1 página, 275 x 185 mm

## ► Atalaya en *Ideas* y en *La Protesta*

### Salón Nacional de Arte -1912<sup>1</sup>

#### Consideraciones

Recorriendo las exposiciones particulares de artistas nuestros, las salas argentinas de la del Centenario y los dos primeros salones anuales, hemos recibido la impresión de estar en una casa de venta europea, mas bien que en una galería de obras de autores de una misma nacionalidad: distintas escuelas, distintos medios, pero nada –o por lo menos nada bueno, que nos hablara el lenguaje de nuestra vida.

La causa de este fenómeno reside en que los artistas argentinos desconocen del todo o conocen muy poco su país, demasiado poco para *sentirlo*.

En efecto, lo abandonan bien pronto, en su primera juventud, para ir a cultivar y robustecer sus aptitudes en Europa, con la enseñanza de los grandes maestros antiguos y bajo la dirección de los primeros del día.

Y, como no llevan en sí rasgos étnicos marcados, –porque aun no se ha formado aquí una raza definida, con idiosincrasias hondamente propias– ellos sienten adormecerse las pocas modalidades criollas que poseen, al influjo dominador de las del nuevo país que habitan, y en el que están desarrollando su personalidad.

Fácilmente neutralizable sería esta influencia si esos jóvenes, una vez seguros de su mano, volvieran a la tierra, y tomaran parte activa en su vida, hundiéndose en ella, compenetrándola, descentrándola.

Pero eso no sucede.

Ellos no vuelven, se quedan allá. Y allá hablan con amargura de Buenos Aires, de la indiferencia de su público: hablan con desaliento, pero sin nostalgia. Apenas los atraen los afectos familiares, y muy débilmente: hasta sus amistades se han renovado.

Cuando, por razón de esos afectos familiares, vienen aquí, accidentalmente, vagan como sonámbulos por entre las calles, como inmigrantes atontados, melancólicos, pensando en otras tierras. Al que los interroga sobre su vida, sus propósitos, su obra, lo primero que le consta es que de nuevo emprenderán la travesía hacia Europa, lo más pronto posible: eso es lo primero que dicen, y lo que repiten a cada instante en la conversación, iluminándoseles tan solo entonces los ojos.

“Aquí todavía no se dan cuenta...”

Y eso no es cierto, no: sobre todo, no lo es tanto como ellos creen.

Nuestro público duda aún, ante las extravagancias de una obra mediocre o apenas superior; pero ante un cuadro o una escultura que signifique una culminación, que se eleve triunfalmente por encima de todo lo demás, ese público siente la emoción del triunfo. Podrá no entender la concepción artística, pero recibe una impresión de grandeza que le impone respeto, admiración.

<sup>1</sup> [Atalaya]. “Salón Nacional de Arte -1912. Consideraciones”. *Ideas y Figuras*. Buenos Aires, a. 4, n. 81, octubre 31 de 1912. Este artículo que fue publicado sin firma, fue identificado por una referencia del mismo Atalaya en otro texto posterior, “Alfredo Gutierrez”. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, a. 5, n. 207, lunes 11 de enero de 1926, p. 4-5.



¿De dónde han sacado entonces esos jóvenes el concepto tan mezquino, tan despreciativo, que tienen de nuestro público?

Y lo más curioso es que esos jóvenes emigrados, no viven constantemente en los grandes centros de Italia, de Francia o de España, sino que por temporadas de meses y a veces de años, se lo pasan recorriendo el campo, aislados del bullicio ciudadano, hundidos en plena naturaleza, buscando en ella savia, pensamiento y forma.

¿Es que falta en nuestro territorio tan grande, naturaleza bella, fuerte, salvaje, vibrante, vivificadora? –No.

\* \* \*

La misión del arte es educación y de alumbramiento.

Según veía y perseguía Leonardo, debe el arte reunir la emoción natural, sensitiva, y el conocimiento científico, positivo de las cosas, para desentrañar su ser psíquico, y revelarlo con suma potencialidad de eficacia.

Con expresión menos elevada tal vez, pero más gráfica, diremos nosotros que debe fundir el sentimiento y la ciencia, como los dos sexos, para poder dar por sí solo, pleno y vigoroso, el fruto.

Llegado a este *sumum* de potencia, no solamente interpreta la época del artista, sino que la sobrepasa y trasciende al porvenir, señalando su rumbo y alumbrándolo.

Esto es el arte psicológico, ideológico, que apunta ya en el florecimiento de siglos pasados con los grandes maestros.

Por un lado, siendo el pueblo el que ha de realizar el porvenir, como que es él el factor de todo progreso, preciso es que el arte vibre de su propia vida, para interesarlo, conmoverlo, y por tal modo elevarlo a la abstracción, a la visión nítida de los nuevos caminos.

Por otro lado, el artista necesita –para levantarse sobre los límites de una raza, de un país, y abarcar la humanidad– tener la base sólida de un tipo bien estudiado e interpretado.

Porque, para llegar a lo superior, a lo común a todos, a lo abstracto, hay que afirmarse en algo característico, personal.

La abstracción es la síntesis: y así como para sintetizar hay que haber antes analizado, para alcanzar lo abstracto hay que partir de lo concreto.

Partiendo de la abstracción misma, y avanzando, solo se llega a lo abstruso, que es híbrido y por consiguiente estéril: lo contrario pues de lo que se persigue.

Ahora bien, los artistas argentinos que sienten la misión del arte, se encuentran en la doble imposibilidad de valerse como base del ambiente nacional o del en que viven, porque ni con uno ni con otro se han compenetrado plenamente. En efecto, las idiosincrasias nativas, demasiado endebles y faltas de desarrollo como para constituir un tipo definido, son, sin embargo, lo bastante fuertes para dificultar la completa sustitución por parte de otras.

Entonces, para cumplir a pesar de todo su misión, se ven en la necesidad de remontarse al clasicismo, cuyas peculiaridades regionales les es más fácil penetrar, por haber sido estudiadas y reveladas bajo todo aspecto, y estar perfectamente definidas, no siendo ya susceptibles de modificaciones evolutivas.

Prueba de ello la tenemos en las obras de Zonza Briano y de Yrurtia.

Pero esa fuente clásica está algo lejos del espíritu de nuestra masa, forjado al impulso de la moderna vida, tan compleja, tan multiforme, tan rápida, tan nueva en fin, tan distinta de la que se agitaba en la antigua Roma o en la antigua Athenas.

Necesitamos de un arte que interprete las peculiaridades nacientes de nuestra vida, y las siga paso a paso en su desarrollo.

Solo este arte será capaz de educar e impulsar a nuestro pueblo, y de constituir, al propio tiempo, una obra humana, imperecedera.

La verdad es que los medios de estímulo de que disponemos, puramente oficiales, no son eficaces para conseguir formar un ambiente artístico nuestro, y sí mas bien contraproducentes.

Esas becas distribuidas en un 95 por ciento según las influencias que sostengan a los postulantes, esas exposiciones organizadas con el mismo criterio parcial, no solo no estimulan, sino que desalientan.

La intervención oficial, que todo lo ha invadido, opresora, coercitiva, nos está privando de un elemento de vida como es el arte, elemento útil e indispensable ya, a la altura a que han llegado otras naciones con las que queremos competir, para colocarnos por lo menos en situación de igualdad.

Se impone pues una reacción, un resurgimiento de la iniciativa privada, en favor de nuestros artistas.

Debe empezar la obra la prensa libre de compromisos y de ataduras serviles.

Por eso es que *Ideas y Figuras* dedica hoy todo un número a la reciente exposición y a los artistas argentinos en general.

Y seguirá ocupándose individualmente de los principales, para divulgarlos entre el pueblo, haciéndole conocer sus obras y explicándoselas, a fin de ir formando atmósferas propicias.

## **Notas impresionistas**

### **La pintura**

Se ha dicho que el actual salón nacional se singulariza por su mediocridad sorprendente. Sin embargo, cabe un distingo. Se ha producido la rarísima incidencia de que frente a frente se hayan puesto un ocaso y un orto. Y como en las auroras boreales el crepúsculo se ha confundido con el amanecer. En aquellas, los resplandores del uno tómanse por los débiles fulgores del otro; de ahí la fácil confusión. Mas si es innegable que hay matices en el primero como en el segundo, innegable es también que en la calidad de su luz hállase la diferencia. Uno y otro balbucean. Uno y otro en el afianzarse son incipientes. Pero uno muere y el otro nace. En el último, el abejo de su luminosidad tiene un presto cascabelear que infunde confianza y llama a la alegría; mientras el otro es un desangrarse quedo, un expandirse pausado hacia las pretéritas tinieblas.

Confundir los vagidos de los unos con las chocheas de los otros, es lo que no se debe de hacer, y se ha hecho. Por eso trazar una línea y declarar que en ese improvisado salón hay artistas que serán grandes, no es cumplir más que con un elemental deber y una primordial justicia.

Queda pues explicado cómo en esta mediocridad, el distingo era oportuno. Y es que las apariencias, como siempre, mentían. Cargados los ramajes por la nevasca, no se pudo ver que algunos lo estaban por la nieve fraganciosa de sus flores...

Y el perfume los delató.

\* \* \*

Apresurémonos a decir que raro o ninguno es el pintor que trae de la realidad a la paleta una visión de color que diga ser esta argentina o siquiera americana. Parece que aún está por surgir aquel artista que, con la luz prendida en las pupilas desde los lejanos días de la infancia, rechace todo color extraño o forastero, ya que esta tierra, esta región tiene su peculiar gama de matices...

El hecho, a pesar de su complicada apariencia es de fácil explicación. Los crisoles de la raza aún no han tenido tiempo de elaborar sus sedimentos, flotando todavía en sus senos los "productos importados".

Para percatarse de esta verdad no es menester una perspicacia excepcional, ni un talento demasiado agudo. Una simple ojeada basta. Y el convencimiento se hará aún más profundo, si el capricho os lleva ante lienzos que pretenden tratar temas nacionales. Suponiendo malas o mediocres a las demás obras, estas son abominables. Troqueladas en el más pésimo gusto, dicen del cansancio del artista así como de la falta de emoción. Ejemplos palpables, son sin duda alguna los *Tipos quichuas* presentados por Boggio. De todas las telas expuestas quizá sean estas las más divorciadas con el terruño, las menos argentinas.

\* \* \*

En la presente exposición, examinar por separado el paisaje o la figura, nos parece majadería. Ni en uno, ni en otro género, se hallan cultivadores especiales. Nuestros pintores, tanta propensión muestran para una cosa, como para la otra. No hay paisajistas decididos. No hay quien tenga una vena que acuse una sensibilidad extremada para lo que pudiera llamarse, el "reino de las cosas". El único, que en ese sentido algo se distingue de los demás, es Walter de Navazio. Su *Día gris* le acredita. Técnicamente puede oponérsele algún reparo, pero la impresión general es de arte. Hay ahogo. Falta que ese impalpable velo amatista adquiera una volatilización vibradora... Entonces su *Día gris* cobraría una vida interior, que, si ya la tiene, es ahora, un tanto débil. Quizá, eso provenga de la disposición de los macizos que se adosan demasiado, quizás no. Lo cierto es que algo hay que malogra el encanto de la contemplación. Sin embargo, por la manera con que está dado el acorde del color hay que aplaudirle. Ha conseguido la fusión íntima. Supo reunir los innumerables matices en una sensación. Y esa unidad es lo mejor del cuadro. En conjunto, puede decirse, sin reticencias, que las buenas cualidades son, en él, parte preponderante. Logra conmovir. Y ello es mucho. No sucede así con su *Margen del Plata*. El verde de los sauces no se hermana lo suficientemente con los demás tonos. Y queda ahí, algo que disuena, algo que dice que su autor no tuvo para este, como para aquél, la misma emoción y el mismo cariño. A pesar de todo, su sensibilidad y su retina auguran mucho bueno.

\* \* \*

Si se considera el arte, teniendo en cuenta la admirable fórmula de Carrière, de que "la naturaleza es materia y el espíritu matiz", la única obra de arte, de todas las "figuras" expuestas en el actual Salón, es la *Sugestiva* de Márquez. Para decirlo con palabras nuestras, hijas de nuestra sinceridad: a la naturaleza incompleta, él solo, supo añadir lo suyo que habría de revelarla. Él solo supo sobreponerse a la realidad, y es que en esa tela hay una experiencia

y un dolor. Hay lo desconocido, lo nuevo: el misterio que sonríe fugaz. El artista penetró en los arcanos de la vida, se hundió en sí mismo y nos trajo algo. La materia, hállase ahí, vencida y subyugada.

Y los sentimientos inquietantes que esa *Sugestiva*, maléfica y aguda, engendra al contemplarla, comprueban el aserto.

*Propósito de gris* del mismo autor no tiene ya la intensidad de la otra tela. Aquí cabe recordarle la máxima rodiniana: hay que saber el *métier*, tanto, hasta olvidarlo. Y Márquez parece quererlo olvidar, antes de saberlo bien...

\* \* \*

De Daneri puede decirse lo que de Márquez. Su *Laguna de Palermo*, ocupa entre los paisajes el puesto de *Sugestiva* entre las figuras. En uno como en otro el concepto de arte ha logrado su completa evolución. La diferencia que hay, es que sienten la realidad de distinto modo. Tiende Daneri, con el empañado lente de su visión, a desdibujar el detalle para confundir el todo en una vibración sola. Eso recuerda la síntesis proclamada por Carrière "una mancha blanca en la que estuviera todo". Hay pues, parentesco y afinidad entre este joven pintor y aquel grande artista. Y esa afinidad de fondo más que de forma, dice bien elocuentemente a lo que puede llegar el autor de esa joya que se llama *Laguna de Palermo*.

Con vigorosidad realmente subyugadora, destácanse de entre las aguafuertes, las que responden al título de *Nocturno* y *Retrato*, de Thibon de Libian. Puestos a elegir sentimos preferencia por la primera. La segunda no posee aquel soplo emocional de que está impregnado el *Nocturno*. Puede que esto se deba más que todo al asunto. Diríase que el artista ha sabido hacer cantar a la noche su canción de sombras en la que, uno que otro grito de luz, escápanse angustiados...

Y esa nota feble, del arbolillo en primer término, es verdaderamente un hallazgo.

\* \* \*

César Caggiano exhibe un retrato –nota de color eficaz, tanto por su fina tonalidad, como por la sobriedad de recursos empleados para conseguirla. Es la impresión de un momento: en un ambiente de lila pálido, descolorido, breves pinceladas han fijado los rasgos de una vejez ajada y retocada. Desagradable es la impresión que produce, pero en ello, precisamente, está el triunfo del artista que ha interpretado con verdad un modelo ingrato.

\* \* \*

*Mi padre* es uno de los retratos menos felices de Antonio Alice.

Por el contrario, la tela *En el valle de Humahuaca* nos lo revela ventajosamente bajo un nuevo aspecto: como paisajista.

Es este tal vez el mejor de los cuadros de Alice, y, de todos modos, el único de la exposición que rinda con verdad un tema argentino.

Recibe uno al mirar este cuadro, la misma impresión de grandeza y de gris soledad que se siente ante los contrafuertes andinos: impresión única, que solo hacen nuestras montañas, alzándose al borde de la llanura inmensa, solemnes.

\* \* \*

De Guarro esperábamos algo más personal y mejor.

*La noche de verano* recuerda algunas telas antiguas con el mismo tema.

La sofocación del estío está expresada con cierta eficacia. Pero el ambiente es demasiado convencional de por sí, y contribuyen a quitarle naturalidad y originalidad esas mujeres desnudas en actitudes de danza.

\* \* \*

Además de los pintores nombrados hasta ahora, merecen citarse Guttero, Pio Solero, Lippi y María Escudero, quienes han presentado óleos que revelan temperamentos artísticos dignos de tenerse en cuenta.

\* \* \*

Se ha hablado de Cupertino del Campo, y, en general, encomiásticamente. Este particular le hace acreedor a unos párrafos. Y es que su paisaje *El rancho*, lo tiene "todo". A primera vista se nota que nada falta. Se habla de su luz, y la pícaro, acto continuo, hace que algunos "cronistas-críticos" se acuerden de Darío de Regoyos. ¿Será elogio? No lo aseguramos. De cualquier manera se puede aventurar que persistiendo en el examen, no es difícil hallarse aún con otras muchas cosas, por ejemplo: el ternero pastando a la sombra de un árbol; la carreta al amparo del cobertizo; las azadas y las esteras, y por último, el tirabuzón de humo, que tanta gracia le hacía a Zola... En fin, no se puede negar: nada falta allí... Todo sobra.

\* \* \*

Y henos al final. Si al principio de estas líneas profetizamos que una primavera de arte está por florecer no es porque tengamos mucho de augures sino porque nuestros ojos, ansiosos de luz, no se cierran tercios a su beso esclarecedor.

### La escultura

Poca escultura en el salón: notamos ausencias que resultan dolorosas, conociendo su causa.

Poca escultura y, como la pintura, deficiente en conjunto: a pesar de que aquí tenemos la más alta concepción artística.

El primer yeso digno de atención con que nos encontramos es *Armonías del mar* de Aldo Gamba.

Aunque enorme el grupo, compuesto de tres figuras de mujer que brotan de una doble ola, resulta mezquina y nada original la realización del tema.

Sin embargo, representa esta obra un esfuerzo loable por lo atrevida y por las buenas condiciones de modelador que con ella revela su autor.

Luego, siguiendo el orden de la exposición y atravesando un pasillo, encontramos reunida en una sala la demás escultura.

En el medio, dominador, se levanta el tríptico de Zona Briano *El pensamiento helénico*.

Sócrates, el filósofo de la vida inmortal: "No busquéis mañana mi espíritu en el cadáver; fuera de él estará renovándose en mil otras vidas". Doblado hacia la tierra, con el gesto firme de la izquierda parece detener a los discípulos que quieren impedirle beber la cicuta, mien-

tras con la derecha defiende de esa solicitud a la calavera, –copa de veneno– oprimiéndola contra los labios. Sube de ella una rama de hiedra y se abraza las sienes: los parásitos de la ciencia socrática.

Platón, el filósofo sublime. Erguido, altas la frente y la mirada, henchido el pecho, lanzando hacia adelante con paso que parece levantarlo de la tierra. El genio luminoso que va diciendo su verdad límpida, sintética, con gesto de vidente: “Bípido implume”. La verdad perenne, sorprendida en el relámpago de la visión excelsa allá en la remota antigüedad, y que luego, salvados los siglos, se ha afirmado en la comprobación científica.

Esquilo, el trágico. Heroicamente levantado el pecho, sobre el que se dobla la cabeza, máscara trágica. Contraída la mano derecha en gesto de desesperada réplica y la obra volcada hacia atrás, tendido el índice, firme como el hado. La pierna y el pie izquierdos, inclinados en el arrastre de la danza.

En todo este grupo –cuyas figuras, aunque gráficamente separadas, están ligadas por la unidad perfecta del pensamiento– palpita, desbordante, el arte. Se trata de una culminación, no solamente en la vida artística argentina, sino en la del mundo entero.

Hay dos rasgos que, a primera vista, chocan.

En el Sócrates, la calavera: pues uno piensa al principio, que ésta debería estar separada de la cara, y tendidos hacia ella los labios. Pero hemos ya visto que la calavera no representa tan solo el símbolo abstracto de la muerte, sino que materializa también en forma original la copa del veneno. Además que ese afán tan pronunciado de morir, existió en Sócrates, y fue una de las tantas manifestaciones de su exaltación de sabio, contrapuesta al fanatismo de la ignorancia.

En el Esquilo, la pierna y el pie que expresan la danza, y que disuenan en la robustez heroica de la figura.

Pero, ¿cómo representar la tragedia griega sin la danza, que era en ella parte integrante de primera importancia?

Zonza Briano, que posee con seguridad la forma, llega hasta sacrificarla en homenaje a la idea y cuando esta lo requiere, con tal de mantener en su plenitud de vigor la concepción.

Y hace bien: la forma, que es tan solo complemento de la idea, debe estarle sujeta aun en la materialización.

El arte es pensamiento antes que línea o ritmo.

Zonza Briano ha penetrado bien los conceptos que expresa.

Sócrates, el padre de la gran filosofía griega, el que echó sus fundamentos sólidos.

Platón el creador de ese puro idealismo levantado sobre la base del concepto material de la vida.

Esquilo, el más humano de los trágicos, el que más hondamente reveló el alma de su pueblo.

Quienes no han entendido la concepción son algunos críticos de quienes podría decir Zonza Briano lo que sentenció D'Annunzio en el prólogo de *Piú che l'amore*: “*poveracci che si sfamano con gli avanzi dei miei conviti e la druncoli che trafugano i frutti caduti dagli alberi di miei giardini*”.

Echemos ahora una mirada alrededor de la sala, porque, a pesar de la excesiva superioridad de este tríptico hay todavía cosas buenas, aunque muy pocas.

Un *Torso de mujer* de Nicolás Isidro Bardas. A pesar de un defecto visible en la pierna izquierda, está sin embargo delicada y verídicamente modelado. Eso es carne viva, que palpita en la pureza y sobriedad de las líneas.

Del mismo autor vemos un busto en mármol *Retrato de la señorita A. Y.* eficazmente interpretativo.

Roberto Braeckman, con *Estudio* (cabeza de hombre) y *Mi madre* nos muestra la decisión de rasgos y vigor de expresión.

El busto en bronce del maestro Pini, hace considerar a José Pacheco y Anchorena, como un retratista de temple.

De Aldo Cardigge, preferimos a *Rebeldé* que es demasiado convencional, *Francisquito*, a pesar de lo forzado de la sonrisa, porque la mirada, abierta y luminosa, tiene un relámpago de vida sana y ardiente.

Después de *Ecce homo* de Stagnaro, las restantes, son ya todas obras inferiores o mediocres, o poco menos que tales.

Sin embargo, cuatro entre ellas se imponen a la mención: tres por querer representar tipos nuestros regionales, y una por el nombre de su autor.

*Tipo criollo* de Teobaldo Moscariello, es una cabeza detalladamente modelada y que nada peculiar del criollo tiene: parece un capitán de vieja escuela, como tantos hay en todos los países latinos.

Vicente Rossi en su boceto *Indio moribundo* nos presenta un ser de cabellos largos, enmarañados, caído al suelo hacia adelante; ser que nada tiene de indio, y que más que un hombre, parece un can o una cabra raspando la tierra.

*India* de Adelina Herminia Fosca, es obra sin carácter.

Y henos ante *¿Quién de vosotros me convence de pecado?* de Lucio Correa Morales: sosteniéndose las faldas con gesto afeminado, a pasos ondulantes, avanza un tenor bien ceñido, bien peinado, recitando el papel de Cristo en una opereta picante.

Mucho malo o mediocre, y poco bueno: lo dijimos ya.

Pero lo bueno es tal que basta a satisfacer nuestro amor propio, y a hacernos concebir esperanzas muy grandes.

## LOS PREMIADOS

Se han discernido premios, tan solo a pintores.

El porqué de esta limitación, por mucho que investiguemos, no lo hallamos en el campo de lo plausible y justo.

Tanto más en una exposición como la actual, en la que la escultura lucía obra preeminente entre todas, como concepción y como ejecución.

Pero así mismo dentro del campo circunscrito de la pintura, no ha habido acierto en la designación de los premios.

Un interior de construcción: montones de arena, un carro demasiado cargado y tirado trabajosamente por tres caballos, un andamio rojo y alto —esa es el alma de nuestra metrópoli, según Rossi. —El título admirativo de la obra *iBuenos Aires!* nos permite afirmarlo.

Es un cuadro estrechamente concebido, mal ejecutado, antiestético en la tiesura forzada de sus líneas, de las cuales parece escaparse, —y ese es quizás su único mérito,— el ahinco natural de los caballos por arrastrar la carga...

Por lo demás es ese un rincón de cualquier ciudad del mundo y ese cargador tan convencional en sus líneas y en su porte, y que es solo una imitación de un célebre bronce de Meunier, parece estar allí para desmentir en definitiva que esa tela pueda simbolizar a Buenos Aires

Los *Tipos quichuas* de Boggio, han engañado por el título a mucha gente que ha creído poder encontrar allí una nota típica de ambiente regional.

No hay tal nota ni hay tal ambiente. Se trata solo de pintura convencional, falta de vida, exagerada en su dolor, y hecha solo para impresionar a neófitos en arte.

El *Autorretrato* de Bustillo, no es una tela *mala*, pero es de efecto mediocre, y carece de rasgos suficientes para revelar a una personalidad propia.

## **Crónicas de Arte. Las artes plásticas<sup>2</sup>**

### **El arte y el pueblo**

¿Le interesa el arte a los que luchan por la emancipación del pueblo? Muy poco. Ante cualquier cuadro y cualquiera escultura se encuentran desconcertados. Atribuyen a su ignorancia este desconcierto y se achacan "faltas de preparación". Por eso pasan de largo. El artista y el pueblo no se entienden. Son extraños unos a otros. ¿De quién es la culpa? ¿Del pueblo? Los artistas, y principalmente los más pedantes entre ellos, dicen que sí. El pueblo no dice nada y hasta cree que, en efecto, la culpa es suya. Sin embargo, nosotros creemos que es bien natural que el pueblo y los que por él luchan, no entiendan esas cosas que hoy nos presentan como obras de arte y que solo son productos industriales de esa triple inmoralidad que se llama dinero, exhibicionismo y sed de reclame. Entre tantos farsantes, entre tantos entes prostituidos que constituyen hoy el vivero artístico burgués, es natural que pasen desapercibidos los verdaderos creadores, los artistas genuinos, que, surgidos del pueblo, intentan ir hacia él con sus obras.

En un régimen de corrupción y falsía, no puede haber sino un arte corrompido y falso. De ahí que el pueblo "no entienda" y que crea que su desvío se deba a su ignorancia, cuando, en verdad, se debe a que las obras de arte no son tales en ningún momento.

\* \* \*

La obra moderna de arte, es inmoral y, a veces, necia, porque su origen fue y es también inmoral y necio y nunca respondió a ese generoso desinterés al cual responden todas las obras maestras que son el verdadero patrimonio de la humanidad.

Alguien decía que la decadencia del arte contemporáneo se debía a los móviles que motivan su florecimiento. En efecto, ¿cuál es la finalidad inmediata de la pintura o escultura moderna? Exponer para vender. ¿Cuál es la manifestación más importante del sentimiento estético en los artistas? El éxito, mediante la exposición. Nadie trabaja con desinterés, ni nadie ejerce esa actividad sublime del arte, como un bello juego. Raspad un poco la capa-

<sup>2</sup> At. "Crónicas de Arte. Las artes plásticas". *La Protesta*. Buenos Aires, sábado 22 de abril de 1922, [p. 2].



razón de cualquier artista moderno y hallareis el comerciante, el industrial que hace una operación pignoraticia sobre sus supuestos sentimientos estéticos y sobre su visión de la naturaleza y de la vida.

De ahí el carácter transitorio y deleznable de todas las obras. Objetareis que dado el estado actual, las cosas no pueden ser diferentes. Aceptado. Una sociedad basada sobre la injusticia y la expoliación, la mentira y el bajo utilitarismo, no podía concebir ni realizar un gran arte, sino obras esporádicas, que si acusan la existencia de grandes temperamentos artísticos, éstos se hallan reducidos a la impotencia por encontrarse aislados en el tiempo y en el espacio.

El "arte burgués" dejará tras sí restos y huellas muy mezquinas. Este tercer Estado, que surgiera con la Revolución Francesa, ha tenido el parto de la montaña –El decálogo moral que ha regido los actos de su existencia, en arte solo ha producido monstruosidades. Nada hay de firme y eterno. Todo es transitorio, tanto su arquitectura como sus utensilios, hechos por millones, así como las estatuas que decoran sus plazas, pretendiendo eternizar a pillos y bandoleros.

### Los artistas

Aparte de las causas ya apuntadas, cabe también significar que la inmensa mayoría de los artistas modernos no se hallan preparados filosóficamente, ni científica, ni técnicamente para emprender la realización de una obra de armonía racional y que esté de acuerdo con los tiempos que se vienen gestando. Además, como todos los trabajos que se elaboran bajo la férula de la concepción burguesa, el cuadro, la escultura y hasta el edificio, responden a la ley del menor esfuerzo. El artista se prodiga en manchas, impresiones, efectos, en *bluff* y en mistificaciones, pero nunca en obras a las cuales se ha entregado con pleno ardor y desinterés. Excepción hecha del cuadro de caballete –obras para *boudoir* y alcobas de *cocottes*– que ha llegado con el impresionismo a reproducir maravillosamente las modalidades del paisaje; excepción hecha de algunas obras "admirables" colindantes con la fotografía por su realismo, casi todos los artistas de nuestros tiempos han demostrado una impotencia conceptiva que abrumba y aplasta. Jamás llegaron a armonizar las líneas, los colores y los volúmenes de una obra de amplio vuelo, en que el pensamiento esté de acuerdo con el futuro que, en todo presente, se elabora. No solamente entre los artistas modernos no hay precursores, sino que casi todos viven y trabajan con la cara vuelta hacia el pasado. Ni audacia, ni valentía. Servilismo, blandura y acatamiento hacia formas y modalidades pretéritas. Eso es lo que se nota en todos ellos. Los conocimientos adquiridos en los talleres, los museos y las escuelas no les han servido más que para –en el mejor de los casos,– volverse máquinas fotográficas. Sus obras carecen de la verdadera emoción de los creadores. No hay empuje, no hay garra; son obras mansas, sin bravura y que denotan al subhombre, sometido a todos los convencionalismos sociales.

Entre los escritores las cosas marchan peor todavía. Aun los más famosos, los más celebrados nos cuentan anécdotas encantadoras, pero sobre las altiplanicies de sus prosas trabajadas con un concepto de recluidos chinos, no veréis erguirse un carácter, un héroe, un verdadero hombre. Y ¿cómo podrían crearlo, imaginarlo o inventarlo, si ellos mismos nunca lo fueron, ni aun en los instantes de mayor exaltación? Solo el héroe moral puede crear el héroe de carne y hueso.

### Las diversas tendencias del arte

¿Cuál es la actitud que el artista puede adoptar ante la civilización burguesa? Para un anarquista o un artista sincero no hay más que una, que es el de una sincera rebeldía. Pero pocos son los que se atreven a escuchar esta voz de su conciencia y de sus instintos más sagrados: el calvario inevitable se presenta yermo ante sus ojos y al contar las etapas de dolor y desgarradores sufrimientos que los espera, optan por el pesebre, donde, a cambio de una mansa transigencia, obtendrán el pienso que en todas las épocas tuvieron los bufones y los juglares que halagaron las pasiones de los poderosos. ¿Desde ese instante cuál es el ideal que debe perseguir? Qué materiales, qué molde ha de elegir para dar pleno curso a su inspiración y realizarse a sí mismo en una obra de jugosa humanidad?

Es el problema terrible. La manera de resolverlo, está en esa disgregación de escuelas, de tendencias, de teorías, de fórmulas, de capillas, de divisiones y subdivisiones, que, según nosotros, con sus credos nihilistas, están haciendo escombros las viejas fortalezas donde se guardan incólumes las viejas tradiciones –para luego dar lugar al advenimiento de una nueva forma de arte colectiva que cumpla con los postulados de la época. Quizás esta disgregación –o esta greguería de escuelas– prepare el advenimiento de un arte proletario que obscuramente se viene elaborando en el seno de las masas.

Así como, acuciada por la actividad cotidiana y por las exigencias de los modistos que lanzan los últimos figurines de arte, la producción artística adquiere la vertiginosidad de una película de cinematógrafo. Las tendencias y las escuelas se suceden a las subtendencias y a las subescuelas. Desde el futurismo de un Marinetti, ¿cuántas nuevas tendencias de arte no han surgido? Los futuristas y cubistas ya son *démodée*. Los dadaístas también. Todos los días, todos los minutos, todos los segundos nos traen una nueva fumistería artística. Enumerarlas a todas sería confeccionar un catálogo. Los cubistas nos dicen con Metzinger y Gleizes, que “la geometría es una ciencia”. Los futuristas nos dijeron “que los objetos y las personas jamás existieron ante nosotros”, (Manifiesto Futurista). Cuenta, a su vez, el mejicano Atl, que una de las últimas novedades en pintura, es la de un señor que ha descubierto “la aplicación científica de la forma, del color, del movimiento, del espacio y del tiempo, al pensamiento humano”. ¿Qué es? Nada más que un disco, fijo a un fresno, pintado de rojo. Sobre ese disco, figuras de vidrio recortadas representan obreros trabajando. El disco da vueltas, como lo haría uno de esos volantes pintarrajeados en las ferias, produciendo una curiosa combinación de colores. En el primer instante llama la atención, luego cansa, como una necesidad inútilmente repetida. Pues bien, esta obra se titula “Las ocho horas de trabajo en un taller” y, según el autor, es “la aplicación del disco de Newton a la dislocación de la materia”. Esperemos que si ese señor viene a Buenos Aires logre un éxito clamoroso.

### La crítica

La crítica pictórica, naturalmente, ante este casos nada puede porque nunca supo nada. Es el asno que admira el heno en que se halla envuelta la estatua. La obra de arte, sincera, bella y valiente nunca le interesó. Famosas son las “planchas” en que incurrió en todos los tiempos. Watteau, Delacroix, Renoir, Degas, Cézanne, han sido sus víctimas y a quienes más maltrató, a pesar que todos esos artistas son hoy gloriosos. La innovación enfurece a la crítica, como a un toro un trapo rojo. Hiperboliza o muerde, pero casi nunca

razona. Es que para razonar se necesita comprender y ella no entiende nada de lo que atañe a las cuestiones plásticas.

¿Qué sabe la crítica de lo que es técnica y práctica del arte? ¿Es capaz un crítico de pintar un cuadro con la misma facilidad que lo juzga? No, los críticos, por lo general, salen del paso con una metáfora o una cita en francés, inglés o chino. Aquí en la Argentina, la crítica llega al límite extremo de incapacidad y de la incomprensión. No orienta ni enseña: desmoraliza y confunde, aun al más seguro de sí mismo.

Nosotros, con un concepto completamente distinto del de nuestros *colegas* burgueses, buscaremos en esta sección de emitir algunos juicios sobre las distintas exposiciones que se realicen. Pero nada de críticas analíticas en las que se enfocan los detalles con una lupa. Solo informaremos sobre la orientación moral de la obra, si es que en ella habrá alguna orientación.

Además, procuraremos traducir algunos escritos de Carrière, Rodin, Segantini, de los primitivos italianos y a varios modernos, quienes siendo artistas han hablado del arte con un profundo conocimiento, un gran sentido y una elevación de miras que los coloca entre los más grandes artistas de todos los tiempos.

Los anarquistas, más que nadie, tienen el deber de considerar a las obras artísticas desde un punto de vista altamente revolucionario, dejando de lado todo convencionalismo y toda blondenguería.

## ► Prólogos para catálogos

### **Ramón Silva<sup>1</sup>**

Hablar de Silva es exhumar la tragedia heroica y sórdida –sórdida por el reflejo del medio circundante– del artista independiente; quien, en ocasiones, por serlo, posee una fuerte, y a veces, una agresiva personalidad. Es entonces cuando el agrio choque se produce contra el ambiente con una fatalidad preestablecida de ley natural. Y Silva agredía a la mediocridad artística sin saberlo, ignorándolo completamente. Quizás de haberlo sabido, al haber tenido la segura constatación de las punzantes aristas de su personalidad las habría limado, mochado, hasta mutilarse. Pero no. Si por su entereza moral jamás claudicó de sí mismo en un solo punto, ya veremos luego cómo esto, en una u otra manera llegó a ser así. En esto consistió su tragedia heroica y sórdida que embelleció su vida, royéndola y consumiéndola hasta dar fin con ella. Todos creemos no ignoramos en nuestro propio fuero interno. Mas no nos conocemos tanto como nos imaginamos. Porque no hubo artista más manso de corazón que haya tenido, en abierta discrepancia, una tan encrespada turbulencia interior y de una varonilidad tan señera. Esta antinomia, estas dos corrientes de encontrados sentimientos, mansedumbre y orgullo, casi satánico del creador, explicarán acaso cómo sus hirvientes arranques pasionales, de pronto se afirman, se vuelven de una grácil delicadeza, sin perder, empero, su sello de gravedad viril. Ahí están, algunas de sus telas de intensas brusquedades y de un lirismo escondido, que canta ledamente a través de una sustanciosa materia plástica, para demostrar la rica, la turbia complejidad de su ánimo, destacándolo como a un ente y a un pintor no común. Muy al contrario. De una singularidad prócer.

Ha venido muy joven al arte y llegando en la confluencia del pleno realismo en la literatura y del impresionismo en la pintura, debía forzosamente enmarcarse en la modalidad de la época. Mas se sale del patrón común de la escuela impresionista, por el sordo anhelo de una plasticidad más honda. Lo que más toma de ella son la libertad conceptiva –a veces un tanto desordenada y confusa– y la factura libre. Esto hubiera podido ser una tara, un grave defecto para su arte, al no haber sido compensada por calidades anímicas de peso.

Y, a pesar de todo, vinieron las horas amargas de los rechazos de sus telas, que cuanto más esporádicos, más incomprensibles para él. Luego, las prosaicas estrecheces del vivir cotidiano, y la indiferencia ya letal, fueron achatándole, arriconándolo, convirtiéndole en un manojo de temblorosas dudas. ¡Terrible y desolador trance! Su bondadosa mansedumbre iba poco a poco venciendo, derribando el orgullo. ¡Y ese ser toda rectitud y toda conciencia de su propia valía, ante el encumbramiento de tantas mediocridades brillantes y chillonas, deslumbrado por esa falsa brillazón, llegó hasta creer que era de mucho menos talla que todas

<sup>1</sup> "Ramón Silva". En *Ramón Silva-Exposición 4*. Buenos Aires, Boliche de Arte, 1927. El catálogo de la exposición no pudo ser localizado. El texto fue reproducido por Leonardo Estarico en su artículo "Mi Boliche de Arte", publicado en *Áurea. Revista mensual de todas las artes*, a. 1, n. 6-7, octubre-noviembre de 1927, p. 52-53. Con reproducción del retrato del artista por Ret Sellawaj, seudónimo de Juan A. Ballester Peña (grabado en madera). Fue reproducido en las *Críticas de Arte Argentino*: "1927", p. 259-261, sin indicación de procedencia.

ellas! ¡Él que, con Malharro, son los valores más altos de la pintura argentina, entre los desaparecidos! Finalicemos... Es hora...

La existencia de un verdadero artista independiente, en tácita o abierta rebelión contra el medio, por sus garras y sus talentos, será siempre el más noble drama de la Comedia Humana. Historiemos sus inevitables sufrimientos, no los lamentemos demasiado, porque casi siempre, tarde o temprano son los triunfadores del Porvenir.

### **Escuelas y personalidades<sup>2</sup>**

¿Pintura joven? ¿Pintura avanzada? ¿ARTE VIVIENTE como suele decirse en ciertos distritos intelectuales de París? Convengamos, de una buena vez, que todas estas, son frases y palabras. Tienen tantos sentidos y acepciones como cada uno desee otorgarle caprichosamente. El arte, aun sin mayúscula, ha sido siempre joven, avanzado y viviente. Desde los egipcios, los griegos hasta los góticos. No discutamos sobre tal punto. Para entendernos claramente hemos de volver a convenir que, en esta era de individualismo, por encima de las doctrinas y escuelas, se hallan las personalidades.

Nada prueba con tanta fuerza esta aseveración, como este conjunto de doce o trece artistas de diferencias tan hondas en la visión, en las tendencias y procedimientos. Si la pintura argentina pudo ir variando o evolucionando hace unos trece o quince años con la importación del posimpresionismo, no nos dio empero un gran pintor impresionista, a fuer de algunas excepciones. Fueron dos o tres temperamentos poderosos que marcaron la pauta impresionista. Por ahí siguió la inevitable secuela. Ahora está aconteciendo igual fenómeno con el poscezannismo y con el posvanguardismo.

Los pintores reunidos lo único que los ata es el espíritu aventurero de una jamás saciada inquietud. Todos están en marcha en una búsqueda de sí mismos con una seriedad de propósitos innegables.

Casi todos son, felices y prometedores ensayos, de lo que podrán ser en un no lejano día.

Si hay, en esta abigarrada exposición de una riqueza inusitada de contraste, personalidades de rasgos tan bien definidos, como Guttero y Pettoruti, todavía se hallan andando en pos de un más allá.

Por ese carácter de aventuras y de andanzas, por todos los sectores del arte actual, este grupo de temperamentos tan dispares es una pequeña demostración viviente de cómo el arte argentino va lentamente torciendo por otros rumbos de más salud plástica, enriqueciéndose, al mismo tiempo, con las imprevistas facetas de nuevas y nobles personalidades. Porque no son las escuelas que enriquecen el arte de un país, precisamente en los momentos actuales, sino las más contrapuestas personalidades cuando lleguen a poseer un estilo propio.

<sup>2</sup> "Escuelas y personalidades". En *Gran feria de la pintura joven. Ballester Peña, Del Prete Forner, Giambiagi, Gómez Cornet, González Roberts, Guttero, Pettoruti, Pissarro, Sibellino, Tapia, Xul Solar*. Buenos Aires. Boliche de Arte, 26 de octubre - noviembre 10 de 1927.

## ► Correspondencia Atalaya - Pettoruti

[Buenos Aires, enero-septiembre 1927]<sup>1</sup>

Amigo Pettoruti: ¿Se ha muerto usted? Yo hasta ahora conservo aún la mala costumbre de vivir. Vea qué pretensión, querer vivir. Bueno dejemos este sonsonete cuasi filosófico. Los otros días recibí una carta de Starico, director del Boliche de Arte. La Verdad con mayúscula, es un hallazgo el nombrecito. Bueno, –otra vez– estoy de acuerdo en hacer una exposición de Silva y quizás de Palazzo, pero lo que más urge por ahora es la reivindicación de la memoria de Silva. Yo a las horas que Starico está potable, trabajo. ¡Estaba por escribirle contestándole, pero entonces para todos los detalles que yo necesito, precisaría mucho papel y tiempo! Yo creo que ustedes se ven a menudo, pues comuníqueme mi plena aceptación de la idea. Lo cierto, es que quería escribirle a usted de paso y saber noticias de sus andanzas. ¿Han visto que avalancha de mala pintura se nos vino y se nos viene y seguirá viniéndose encima nuestro? Otra cosa, el Boliche no pod[r]ía dar un pequeño aviso a *La Campana* que está por fundirse? Un abrazo

Atalaya

Viernes 17 de abril [1931]<sup>2</sup>

Querido Pettoruti:

Si no le contesté antes a su última carta, en que me pedía que le indicara personas o personalidades uruguayas capaces para desempeñarse airosamente sobre las dichas conferencias, se debe mi retardo a que escribí consultando a tales personas, que según mi criterio, poseen una no común cultura y son talentosas cuando no inteligentes. Si no le doy los nombres es porque espero que me respondan, ya sea favorablemente o ya desfavorablemente.

Estas respuestas no tardaran en llegarme; y yo, enseguida le comunicaré la noticia para que usted pueda formular su programa de conferencias y exposiciones.

¿Y no le interesaría la conferencia de un arquitecto uruguayo? En el Uruguay se hallan más informados sobre la arquitectura moderna y la practican con más acierto que aquí. El ciclo uruguayo así se completaría con la Plástica, la Música, la Literatura y la Arquitectura; y sería esta, una iniciativa –que al no ser trunca– lo honraría ante el país vecino.

Si se decide acerca de ese punto que le someto, escribame para que a mi vez le escriba a uno de los arquitectos uruguayos más versado sobre la materia que los otros.

Casal –el director de la revista *Alfar* me escribió, diciéndome si no podría hacer un artículo o pequeño estudio sobre su obra, añadiendo que usted le había prometido clisés en caso se hiciese esa publicación. Contésteme también a esta interrogante.

<sup>1</sup> Carta sin datar [1927], firmada "Atalaya"; dactiloscrito original, cinta negra; papel blanco, liso, envejecido; 1 página, 225 x 137 mm. La correspondencia Atalaya - Pettoruti se encuentra depositada en la Fundación Pettoruti.

<sup>2</sup> Carta datada "viernes 17 de abril"; firmada "Atalaya"; dactiloscrito original, cinta negra; papel blanco, liso, envejecido; 1 página, 274 x 205 mm.

Pero, usted quedó en venir a Buenos Aires, hoy viernes o sábado, y no sé la utilidad de esta carta.

Mas, como lo sé enamorado de la Santa Pera, se la envío de todos modos. Pues, temo, que los graves acontecimientos políticos, lo puedan retener en La Plata.

Un cordial abrazo y hasta luego.

Atalaya

Sábado 8 de mayo de 1931<sup>3</sup>

Mi querido Pettoruti. Ahí le envío la nota que me pidió sobre Silva. Ya le dije que las únicas ilustraciones que tengo, son las reproducciones –en *rotogravure*– que aparecieron en el suplemento de *La Prensa* de los cuadros y acuarelas de Silva. Si las quiere, están a su disposición. ¿Qué le parece hacer unos clichés de las aguafuertes de este pintor que usted tiene en su poder, sobre todo, de esa calleja de Montmartre? Mal que mal ilustraría mi suelto.

Siento no haber acudido a la cita de aquél martes, pero, el caso es que me hallaba bastante enfermo y con fiebre. Espero siempre los clichés de sus obras y que usted me prometió traerme, señor de las dilaciones i invisible. Casal me bombardea con una carta tras de otra, reclamándome lo que le había prometido darle para el próximo número de *Alfar*.

También tengo en el diario los clichés de Malharro, a su entera disposición. Puede que le sirvan.

¿Por qué no se viene un día de esta semana a verme en el diario a fin de que podamos combinar todas estas cosas, y más aún sobre la publicación de lo suyo? No dejaría de ser un bonito golpe ahora que en Montevideo se halla abierta la exposición de los artistas argentinos con Guttero a la cabeza. Yo me esmeraría en hacerle el “artículo” que acompañaría con unos cuantos palos, vulgo, garrotazos.

Dígame pues cuándo puedo verlo, dónde cuándo y cómo con comida o sin comida.

No se haga tanto el Director de Museo, y apéese un poco.

Un fuerte abrazo.

Atalaya

Le adjunto a mi suelto, una biografía sintética de Silva por si usted quiere publicarla como datos ilustrativos.

[Buenos Aires, mayo de 1931?]<sup>4</sup>

*Carísimo* Pettoruti:

He recibido su comunicación oficial, y se la contesté todo lo oficialmente, engolada y estirada, confusa y difusa que pude, recurriendo a todas mis luces oficiales y extraoficiales del 25

<sup>3</sup> Carta datada “8 mayo/31 sábado”; firmada “Atalaya”; dactiloscrito original, cinta negra; papel blanco liso, envejecido; 1 página, 274 x 240 mm.

<sup>4</sup> Carta sin datar; firmada “Atalaya”; dactiloscrito original, cinta negra; papel blanco, liso, envejecido; 1 página, 274 x 250 mm.

de Mayo y de todas las efemérides patrias. No tome a broma esto; pues es algo muy grave y hasta trágico, esto de meterse en un supuesto traje de conferencistas, con sus palmeras académicas. No sé hasta dónde logró ser una comunicación oficial. Lamentaría de veras, al no haber alcanzado esa meta. Para hacer la susodicha carta, hasta saqué la lengua, como los escolares cuando se aplican en hacer una buena caligrafía. Me apenaría profundamente que usted viera mi queridísimo Pettoruti, una chanza en todo, en todo esto.

¿Y si llegase a serlo, no me perdonaría en gracias a nuestra afectuosa amistad? Pero, no lo es. Ya, que no existe en el mundo un ser más fúnebre que yo.

¡Y por dios, no nos haga la Santa Pera, en ese hipotético viernes y sábado que nos promete venir a vernos! Son muchas las cosas que le reservo. ¿Y dígame, no le interesa más, una nota sobre Thibon? Visité a la viuda, que me dio varias fotos, unos dibujos y una caricatura de Amador.

De todo ello, hablaremos cuando nos veamos, si es que usted se hace ver. Un fuerte abrazo y hasta luego.

Atalaya

Discúlpeme que firme con lápiz, pues en todo el diario no hay una gota de tinta.

20 de junio de 1931<sup>5</sup>

Apolíneo cubista y mi querido amigo:

Ayer recibí carta de Casal. Cansado de esperar la respuesta de Basso Maglio a mi carta que le envié hace la friolera de unos quince días, le escribí a Casal para que fuese él quien se encargase de buscar el bendito local para su exposición. Me contestó que la cosa era facilísima. He aquí sus textuales palabras: "Fui a ver a Basso y hablamos sobre el salón para la exposición de dibujos de Pettoruti. Creo que es cosa fácil".

Bueno, le regalo a todos estos poetas. Volveré a escribirle a Casal para que se comunique directamente con usted. No sé por qué, pero, yo quisiera que usted llevara a Montevideo algo más que dibujos. Como siempre el trabajo que escribí sobre usted como cubista apolíneo me salió un poco extenso, por no decirle derecho viejo, casi kilométrico. ¡Casi cinco carillas de las mías! Lo traje de mi casa y lo guardé en el diario para hacerle leer su cruxificación si es que le daba la viarada de venirme a ver. La causa por la cual me extendí –más de lo que hubiese sido mi deseo– se debe porque quise dedicar una carilla a su primera exposición que yo llamo "Nuestro pequeño Ernani". Por cierto, no es un análisis mi crónica sino una larga presentación de su personalidad como pintor, con reflexiones al margen. Pero sobre todo me detuve, comentando en pocas líneas, su cuadro *La mujer del sombrero violeta* y *La mujer que mira*, como me complacé bautizarla por mi propia cuenta.

No alquilé el departamento con el gran petiso, porque el gran petiso quedóse en duda, vaciló y desistió de alquilarlo. Entre paréntesis: a mí no me conviene moverme de mi barrio.

<sup>5</sup> Carta datada "20 junio/31", firmada "At."; dactiloscrito original, cinta negra, papel blanco, liso, envejecido; 1 página, 274 x 210 mm. Correcciones de Atalaya en lápiz negro.



No vi todavía *Argentina*. No me llegó. Tampoco pude verla por los kioscos. Reciba un cariñoso abrazo de este Chimborazo de la mediocridad, según me apodara Facio y Castelnuevo. ¡Fíjese que lo abraza toda una montaña!

At.

[Buenos Aires, noviembre – diciembre de 1931]<sup>6</sup>

Querido Pettoruti:

Claro, a usted le gustan sumamente las peras, pero, sus peras indigestan a quienes lo esperan y les hace la pera. Supe que el martes apareció por Buenos Aires raudamente y raudamente desapareció. Sabemos que siempre tiene mucho que hacer, y sobre todo, en confeccionar peras a sus numerosísimas amistades. Quiera la Providencia que un día se le indigesten todas las peras; del atracón guarde cama [por?] un siglo. Sería un digno castigo para un perista de catadura tal. Pero la Providencia por ahora está demasiado lejos y no creo que se ocupará de usted. Póngase un poco serio una vez en su vida. No se sonría si no lo fusilo por la espalda, y dígame cuándo quiera que nos veamos con Dorival para la cuestión del famoso periódico; yo hice tal acopio de ideas, que me parece que deberé tirarlas al canasto de los papeles viejos.

Pensé tres títulos. *Kilometraje. Horizonte y, 3-7-21*. A mi me gusta, *Kilometraje*. ¿Qué le parece a usted?

¿Podrá venir el sábado a la tarde?

No sé si esta carta, le llegará a tiempo. Mañana a la tarde, de todos modos, nos veremos con Dorival en el Paulista de Florida. Hace días que no veo a Sibellino. A veces, pienso que está un poco resentido conmigo. Como casi siempre nos peleamos de palabras y discutimos, es muy fácil que se resienta por cualquier quisicosa.

En todo caso, puede telefonarme al diario. Ya sea el sábado a la mañana hasta las doce o el lunes. Un abrazo. At.

2 de diciembre de 1931<sup>7</sup>

Simpatiquísimo, patísimo Pettoruti:

Usted creará que estos adjetivos de pato y simpático son una irrespetuosidad hacia el pintor más famoso del orbe o un corte de mangas. No. Solamente, que se extraña su presencia por aquí, y como estos tiempos son tan calamitosos hay que divertirse aplicando adjetivos inocuos... para olvidar que nadie paga, que el dinero se hace cada vez más invisible, mientras que las necesidades no merman. Consuélese, pensando que al pobre Sibellino le deben dos meses y medio. Asimismo, podría venir por Buenos Aires que juntando nuestras miserias algo le daríamos de comer y beber.

<sup>6</sup> Carta sin datar, firmada "At.", forma de tratamiento "Querido Pettoruti"; dactiloscrito original, cinta negra; papel blanco, liso, envejecido; 2 páginas [una hoja doblada al medio], 360 x 264 mm.

<sup>7</sup> Carta datada "2 diciembre/31"; firmada "At."; dactiloscrito original, cinta negra; papel blanco, liso, envejecido; 3 páginas [una hoja doblada al medio], 360 x 227 mm.

*Kilometraje* está haciendo algunos kilómetros sobre una pista bastante pesada, puesto que hace días que no puedo verme con Dorival, y solamente yo me ocupé de las cosas, haciendo apuntes más que artículos. Quiero dar con una doctrina que pudiera orientarnos una vez por todas. ¿Cómo, pues, le mandaría cosas informes? Leérselas, sería ya otra cosa. ¡Qué de cosas! Y si no contesté antes a sus cartas fue porque estuve enfermo, y sobre todo, me aflige un tumor que mi nena tiene en la pierna a consecuencia de un golpe. Tres meses de cura y en manos de un médico, en nada mejoró. Son razones que a uno le hacen olvidar todos los compromisos.

Por otra parte, desearía preparar bastante material –siquiera para un par de números– ya que sospecho que escasearán las colaboraciones y los colaboradores. También es necesario que estemos en continuo contacto, si queremos que el periódico sea una cosa *affiatata*, es decir, de cierta unidad en los puntos de miras, aunque admita toda la variedad posible. Los temas que traté y desarrollé hasta ahora, tratan en particular del régimen de vida de nuestro ambiente artístico. En él busco de analizar las causas y los efectos y de cómo nuestros artistas reaccionan ante ellas. Otro proyecto es presentar tres arquetipos de artistas en nuestro medio, y analizarlo en sí con todas las reflexiones que pueda sugerirme –y pueden ser muy sabrosas– tal asunto. Esboqué un trabajo sobre la Argentina en general, discutiendo sobre las causas que influyen en avejentar nuestras almas: La niñez: la vida de relaciones: la necesidad de conocernos a nosotros mismos y negarnos para crear un nuevo espíritu.

Como se imaginará me sobran las ideas y los proyectos; la cuestión es darle forma verbal, y el tiempo que siempre me es tan precario para mis cosas.

Si usted se viniera por aquí, podríamos charlar largamente sobre el periódico, dándole una forma definida cuanto antes nos sea posible, aunque creo que no conviene apurarse demasiado.

Aviseme, cuándo piensa venir a Buenos Aires para no desencontrarnos como nos acaeció tan a menudo. En cuanto al Camuati aquél, es mejor que no les lleve el apunte. Luego, con el periódico, ya nos encargaremos de silenciarlos con nuestras baterías de cocina: les arrojaremos por la cabeza unas cuantas cacerolas y otros tantos sartenes para que puedan confeccionar sus guisos y sus frituras, que es lo que ellos únicamente persiguen en su famoso ejercicio del arte de calistenia culinaria.

Reciba un abrazo fraternal y hasta luego. Recibí la encomienda de los clichés. Creo, que algunas de las cartas que me envié se perdieron. A pesar de todo, recibí tres hasta ahora, ¡oh genio epistolar!

At.

21 de enero de 1931 [i.e. 1932]<sup>8</sup>

Querido Pettoruti:

No acudí a la cita del martes, porque tenía un asunto muy urgente que, a esa hora, requería mi presencia en otra parte. La familia inglesa donde está en pensión mi nena, se embarca hacia Inglaterra para principios de marzo. Debo, pues, buscarle otro lugar. ¿Pero dónde en esa época de vacaciones? Comprenderá usted cómo me preocupa este asunto.

<sup>8</sup> Carta datada "21 enero/31", firmada "At."; dactiloscrito original, cinta negra; 3 páginas [una hoja doblada al medio], 360 x 227 mm. Correcciones de Atalaya en lápiz azul.

Estaba ya tranquilo por ese lado –pues es gente muy buena– cuando de repente surge este inconveniente de tan difícil solución para mí. Nadie quiere hijos ajenos. Y es natural. ¡Y mi nena va de la Ceca a la Meca, ya ha pasado por entre tantas manos que ya parece hija de nadie!

Discúlpeme que le hable de mis asuntos personales -que no pueden interesar a nadie- sino para demostrarle que si falté a esa cita ha sido por fuerza mayor.

En cuanto a la revista no sé qué pensar. Tampoco sé qué pensar, respecto a Dorival, tan excelente muchacho. ¿Quiere o no quiere hacer la revista? Yo creo, más bien, que él le teme mucho a la parte monetaria, pues, es siempre de un paterío que se ve que gana apenas para vivir o mal vivir. ¿Pero, más o menos no estamos todos en las mismas condiciones? Le repito, que no sé que pensar, respecto a nuestro amigo comunista.

Referente al sindicato, desearía hablar con [usted?] extensamente sobre él. Se me han ocurrido varias ideas y creo que podría llegar a ser una cosa formidable. Días pasados hice un texto –que por desgracia le dejé en mi casa– acerca de la exclusión de los extranjeros y de los talleres colectivos que se podrían crear para luchar noblemente con tal producción. Talleres de decoradores, de ilustradores y de grabadores y etc. Sibellino, creía que se trataba de trabajar en común, cuando puede ser todo lo contrario. Quiero decir, si hubiera un trabajo para un decorador, lo tomaría un afiliado del sindicato para realizarlo en su casa o donde le fuese cómo o más fácil. Creo que usted me comprende. Todo es cuestión de pequeños detalles, que se irán subsanando con la práctica. También podrían hacerse carpetas con aguafuertes, acuarelas y dibujos para hacerlas circular entre los aficionados más o menos ricos. Se establecerían las cláusulas de venta de la buena conservación de los trabajos. Y es un proyecto. Otro si el sindicato pelechara o no si fuese recogiendo fondos ¿qué imposter-gable problema para el artista es de poseer talleres, estudios adecuados para poder trabajar? ¿Acaso no se podría hacer un barrio –como el de Chelsea en Londres– exclusivamente para los artistas? No sería tan difícil adquirir terrenos –en cualquier punto excéntrico de la ciudad– para construir edificios o un edificio con varios estudios para artistas –con las condiciones de luz y las comodidades inherentes para un trabajador plástico.

Todo esto, a usted le podrá parecer todavía utópico. Pero, tarde o temprano se tendrán que hacer tales cosas. Nos toca a nosotros exponerlas desde ya para demostrar a los escépticos baratos, todo lo que se puede hacer cuando existe una voluntad creadora.

Usted que ha tenido tantas iniciativas y tantas –que por desgracia algunas hubieran de quedar solamente en el papel; usted que ha demostrado cómo podía hacer un museo con nada y publicarse una hoja de tanto interés, debe exponer todos los proyectos -altamente beneficiosos para el artista en general– que puede dar lugar un organismo sindical.

Poco importa si a la postre todo ello hubiese de quedar en el papel. Usted vio todas las posibilidades que podían llevarse a la práctica –que nadie vio hasta ahora. Usted, siempre habría sentado un noble precedente contra los anarquizados por la abulia y contra todos los charlatanes al divino botón.

Si todos aquellos proyectos no se realizaron, no se le puede achacar la culpa, –puesto que nunca podría ser la labor de un solo hombre.

Si nos vemos el lunes próximo a la 20 en la Cosechera de Avenida de Mayo, le llevaré algo listo que discutiremos; y hablaremos también de la revista. Un abrazo y no falte.

Si puede ser, casi sería mejor que nos viéramos nosotros dos solos. At.

29 de enero de 1932<sup>9</sup>

Querido Pettoruti:

La noticia que me da en su última carta, me sorprendió; es decir, hasta un cierto punto, pues, de los salvajes que habitan esta tierra, yo me esperé siempre las mayores barbaridades, y la que le hicieron a usted, no es menor, por cierto. Pero, casi debería darse por muy contento, que no le degollaron –no metafóricamente– sino concretamente. Me imagino en qué manos ha caído el Museo; y hasta ahora, no sé si sus amigos y admiradores, protestaron por tal desmán. Tengo el hermoso y reprochable defecto de no leer los diarios; ya que no deseo envenenarme la sangre. En este país no hay diarios, salvo excepciones muy raras. Más que diarios son puramente empresas comerciales, cuyas únicas miras es la caja de caudales. Un *Manchester Guardian* –que pudo vivir hasta ahora cuarenta y más años en Inglaterra, aquí no habría vivido un solo día. Ya que tal diario, no solamente tuvo los mejores periodistas ingleses, sino que con recia argumentación defendió todas las causas impopulares que hubo en Inglaterra, desde la desdichada guerra con los *boers* hasta la última guerra, como abogó por todas las artes de vanguardia. Por eso, con razón le digo que semejante diario no hubiera vivido en la Argentina ni ocho días. Es por eso que me temo que serán muy pocos, quienes defenderán su actuación en el museo –que no tiene precedentes en nuestro ambiente artístico-burocrático. Desde ya cuente con mi adhesión incondicional sobre este punto; ya sabe usted, que por ciertas causas que creo justas, sé jugarme por entero. Pero, hágase ver, que por lo menos tendrá un amigo con quien desfogarse, y despotricar contra nuestros ineptos salvajes.

Un abrazo y hasta luego.

At.

Atalaya

<sup>9</sup> Carta datada "29 enero/32"; firmada "Atalaya"; dactiloscrito original, cinta negra; papel blanco, liso, envejecido; 2 páginas [una hoja doblada al medio], 360 x 227 mm.

## ► Testimonios

### Álvaro Yunque. **Elegía por Atalaya**<sup>1</sup>

Se llamaba no sé cómo. Había nacido creo que en el Perú. Era internacional por su alma y por su poliglótismo. Lo conocí en la redacción de *La Protesta*. Entre el tumulto ideológico, él y yo escribíamos sobre arte. Él de artes plásticas, yo de literatura. Y llevábamos un poco de amor y de eternidad a aquellas páginas bélicas y efímeras, por las que el dolor del proletariado irrumpía, amenazador, al rojo y negro. "Atalaya" era su seudónimo de crítico y su nombre de camarada. No era excesivo. Y eso que él fue excesivo en todo: en el ataque y en la defensa. Así como Mauclair, por el delito de haber negado a Cézanne, era un "burro" para él.

Más de un "burro" pintor, por el hecho de ser su amigo y haberse apropiado de su corazón, salía de su pluma coronado de laureles. Esto lo perjudicará como crítico; pero en él, más que el crítico, valía el hombre. Buen camarada, corazón dispuesto a amar, palabra y puños no remisos para defender sus juicios, no pocas veces harto arbitrarios. Y eso que el mal, implacable, obstinado, inmisericorde le iba cortando las palabras y atando el cuerpo, día por día y hora por hora.

Lo que presentíamos se ha cumplido. Atalaya ha muerto. Tiempo hacía que los vaivenes del mar oscuro y denso que es Buenos Aires, nos habían alejado, después de haber compartido, en el *Suplemento de La Protesta* o en *La Campana de Palo*, entusiasmos e indignaciones comunes.

Atalaya deja una labor dispersa. Hizo cuentos y crítica, tradujo y proyectó. Esto sobre todo: vivió proyectando. El periodismo no lo dejó realizar. No somos nosotros, sus amigos, sus camaradas, quienes juzgaremos su obra. No sé cuáles de sus cuentos o de sus críticas merecen sacarse del anónimo periodístico. A Atalaya le sucedió lo que a todo bohemio. Su mérito se avalorará póstumamente y si no... ¡Nada se pierde!

Cuando me dijeron:

-Ayer a las tres enterraron a Atalaya.

Dije:

-¡Pobre!

No porque hubiera muerto, sino porque, rápidamente, recordé su vida castigada en toda forma: por la enfermedad, por la miseria, por los sueños trancos, por la necesidad de expresarse la médula traduciendo idioteces en el periodismo burgués, por su hogar roto, por su hija huérfana y niña... El cáliz no fue escaso ni pudo ser más amargo. La muerte en una vida así, ¡qué descanso!

Pero él no pensaría esto. Tuvo capacidad para la lucha, y luchó. Estaba luchando al recibir el golpe que lo tiró en una cama de hospital, para morir. No es un derrotado. Tal vez haya traído en su noble espíritu muchas posibilidades de arte que no realizó; pero no es un derrotado. Derrotados son los que claudican y se sobreviven. Él muere joven sin pintar lo que osara pintar, sin escribir lo que ambicionara escribir: es un malogrado. ¡Y cuánto mejor irse camino de la Verdad siendo un malogrado, y no un sobreviviente de sí mismo!

Recuerdo una anécdota que pinta acabadamente quién fue Atalaya un apasionado que amaba y odiaba hasta la injusticia.

<sup>1</sup> Álvaro Yunque. "Elegía por Atalaya". *Claridad*. Buenos Aires, a. 11, n. 254 (132) septiembre 24 de 1932.

Camilo Mauclair entraba en sus odios. Al oír Mauclair se le transformaba la faz. Una tarde de febrero, sentados bis a bis en un vagón de 2ª, nos largábamos a la playa de Vicente López, a nadar y a limpiarnos del polvo de las letras. No sé por qué se me ocurrió, no diré defender a Mauclair, pero sí ubicarlo. Recordé su bello libro *La religión de la música*, alguno de sus cuentos, y me disponía a decir: "Aun cuando Mauclair no comprendiera a Cézanne, no es cosa de lapidarlo, de confundirlo en el mismo canasto con los críticos de arte de nuestros diarios"...

No puede hablar. De pie, lívido y furibundo, gesticulando porque la cólera no le dejaba balbucear siquiera, lo vi a Atalaya, dispuesto a bajarse del tren, que, en ese momento, paraba en Belgrano. Lo contuve, riendo. Le juré que no volvería a pronunciar el nombre maldito. Y continuamos, rumbo al sol, al aire puro, al agua que limpia y hace olvidar...

La anécdota exhibe el gran corazón inflamado de este hombre que dejó correr, pluma en mano, su amor al arte y a los hombre, a pesar de que a algunos los odió tan sinceramente!...

Compañero Atalaya: Que Dios –el nuestro, el de los hombres sin religión, no el de los católicos ni el de los judíos–, que Dios teniendo en cuenta las muchas palabras de aliento que tuviste para los buenos, para los que tú creíste buenos, y las muchas furiosas puteadas con que anonadaste a los malos –y que lo eran!–; te dé paz, esa paz que tanto ansiaste, que tanto mereciste y de la que no gozaste ni en sueños durante tu paso por el infierno de los hombres. Amén.

Cayetano Córdova Iturburu. **Atalaya, en nuestro medio, fue un crítico de excepción**<sup>2</sup>

Una humildad verdadera, resultante de la convicción filosófica de la vanidad irremediable de las exterioridades, determinó la negligencia con que Atalaya despreocupaba su indumentaria y su estilo. Nada más lejos de la pompa, de la vanilocuencia pretenciosa, del engolamiento estilístico, que la prosa desnuda, descarnada, de este franciscano sereno, administrador de una rara erudición adquirida con paciencia de benedictino. El gran público tenía poca o ninguna noticia de su nombre. No hizo él nada para difundirlo. Al brillo de los tirajes cuantiosos de los grandes diarios, desde cuyas columnas millonarias pontifican la incompetencia y la sensibilidad tardía, prefirió las hojas sin difusión de los periódicos de vanguardia, las desdeñadas hojas revolucionarias, en cuyas páginas de formato reducido anima las palabras el latido de los fervores desinteresados, la vocación heroica y exclusiva de las formas y de las ideas.

Sabía Atalaya que las palabras de justicia y de riesgo, la desnudez de la verdad, no tienen cabida en la casa de los mercaderes, donde rigen la orientación de las opiniones el alza y la baja de la cotización de valores. Por eso sus originales, escritos en el amarillento papel grosero de las redacciones, solo llegaron en demanda de publicidad a los periódicos de los jóvenes y de los trabajadores revolucionarios, a los periódicos excomulgados por la sensatez insensata de los que no comprenden.

No tenía Atalaya nada de lo que se necesita para ser el gran crítico de un gran diario. Sabía demasiado, su independencia de criterio era peligrosa y su instinto crítico, su segura

<sup>2</sup> Cayetano Córdova Iturburu. "Atalaya, en nuestro medio, fue un crítico de excepción". *Crítica*. Buenos Aires, 6 de septiembre de 1932. Reproducido poco después en *Alfar*. Montevideo, n. 73, noviembre de 1932. Recogido en Alfredo Chiabra Acosta. *1920-1932. Críticas de Arte Argentino* (1934) a manera de prefacio.

sensibilidad, solía cometer la imprudencia de adelantarse en varios años en el descubrimiento de los valores artísticos.

Su vida silenciosa y serena cumplió la parábola de su destino bajo los signos favorables de la pobreza, la paciencia, la fe y la amistad.

Se equivocaría el que pensase que el silencio y la pobreza de su vida le significaron desventura. Nada más indigno de su decoro espiritual. Tuvo, como todos los hombres, su lote de dolor. Pero sus dolores fueron recatados dolores afectivos. La vida no podía hacer otros daños a quien daba sus amores a cosas sobre las cuales el tiempo resbala sin lograr marchitarlas.

Atalaya era de los que creían. Por eso estaba tan cerca de los jóvenes. Pocos han tenido como él entusiasmos de tan tranquila e inapagable llama. Sus días y sus noches fueron para el estudio. Ante las obras y sobre los libros nadie vio desfilarse frente a sus ojos con igual unción maravillada los panoramas del arte.

¿Qué importaba, en último caso, su pobreza, su anonimato para los grandes públicos, la puerta cerrada de los magnates del periodismo, si su alrededor se apretaba, conmovedora ahora que se la contempla en cierta perspectiva, la amistad indudable de unos pocos, ese tesoro de los humildes que es una amistad verdadera?

Desgarbado y desaliñado, tosco y titubeante en la expresión verbal humilde en su aspecto de pobre periodista proletario, pocos escondieron, bajo una apariencia más paradójica, parecido caudal de delicadeza, una sensibilidad más exigente y despierta, igual ternura, inocencia más limpia y un pensamiento más generoso y lúcido.

### Luis Falcini. **Función esclarecedora de la crítica de arte. Atalaya, su comprensión de la escultura**<sup>3</sup>

Entre los escritores que se han ocupado del desenvolvimiento de nuestras artes plásticas avanza con perfiles heroicos la recia personalidad de Alfredo Chiabra Acosta, conocido por ATALAYA. Todos los aportes renovadores a la pintura y a la escultura del país, como las fuerzas negativas que se oponían al natural desarrollo de aquellos, encontraron en el penetrante espíritu crítico de este hombre extraordinario, unos, la generosa comprensión nutrida en el conocimiento-intuición de los procesos de la creación artística; otros, la intrepidez y la fuerza moral para señalar desviaciones o fustigar intereses subalternos. Su labor esclarecedora se desarrolló durante los veinte años anteriores al de 1932, en el que terminó su existencia de combatiente. En ese lapso, fue siempre el primero, y a menudo el único, en advertir y estimular la labor de cuanto artista aparecía en nuestro medio anunciando un noble don expresivo. Ningún intento de expresión personal, cuando todavía era difícil captar la potencialidad de la obra en agraz, pudo escapar a su singular aptitud para "ver debajo del agua".

*Latitud*, al rendir homenaje al pensamiento liberal, recuerda el de Atalaya, destacando de sus *Críticas de arte argentino* algunos conceptos sobre la Escultura –los modos de expresión, la ética del artista, la de la crítica y el significado del estímulo oficial– en virtud de su permanente actualidad.

<sup>3</sup> Luis Falcini. "Función esclarecedora de la crítica de arte. Atalaya, su comprensión de la escultura". *Latitud*. Buenos Aires, a. 1, n. 5 y 6, junio-julio 1945, p. 24. El artículo recoge fragmentos relativos a la escultura publicados en *Críticas de Arte Argentino*. Aquí solo recogemos la introducción del escultor.

Luis Falcini. **Atalaya**<sup>4</sup>

Atalaya era un joven entusiasta del arte, admirador de Mariátegui, el escritor peruano, a quien estimaba más que como poeta como pensador. Por misteriosas circunstancias existían entre él y yo, desde antes de conocernos, afinidades espirituales que, naturalmente, tanto él como yo ignorábamos. Solo cuando llegó a ser entrañable compañero supe que había nacido en el Callao, Perú y que su verdadero nombre era Alfredo Chiabra, nombre que él mismo casi olvidó durante su vida accidentada. Siendo muy niño, a los doce años de edad, se fugó. Allí comenzó su peregrinaje por el mundo, en forma desordenada, pasando por toda clase de peripecias. Rodando, llegó un día a Montevideo, era época de revolución y de levas. Como no tenía documentos personales, lo prendieron y le dieron una papeleta a nombre de Acosta, con el que comúnmente se le conocía. Con este nombre llegó a Santa Fe. En Rosario trabajó en muchos menesteres, incluido el periodismo. Durante su estada en Rosario dio rienda suelta hacia las actividades artísticas, primero como crítico y organizador de muestras de arte nacional. Comenzó a destacarse y organizó la primera muestra de obras de artistas argentinos: Thibon de Libian, Walter de Navazio, Ramón Silva, Carlos Giambiagi, Nicolás Lamanna, Hugo Garbarini y yo y otros que no recuerdo. La muestra se expuso en una pinturería regenteada por un amigo cordial y de gran simpatía, el gordo Álvarez. Atalaya comenzó a interesar a mucha gente de Rosario y Buenos Aires. Entre otros a Lelio [Zeno], que lo invitó a que lo acompañara como secretario en un viaje a Londres. En cierta ocasión me propuso presentar en Londres, una exposición de esculturas mías. Diversos inconvenientes me impidieron realizar la muestra a pesar de mis deseos.

En plena guerra mundial, Inglaterra veía espías en todas partes. Así fue como a Atalaya le ocurrió, caminando a lo largo de la línea de un tren y leyendo a Omar Kayan, que un *policeman* le saliera al paso para preguntarle qué hacía en ese lugar. Atalaya, sin inmutarle, le contestó: "Lo que usted está viendo". Al *policeman*, después de examinar sus documentos personales, le aconsejó que se fuera a leer a su país. Obviamente el consejo del policía inglés no reflejaba preocupación alguna por la cultura.

Con el tiempo, la situación económica de Atalaya fue de mal en peor, hasta que cayó enfermo y fue a parar a un hospital. En esa circunstancia, su tipo romántico, sus lecturas de poetas, particularmente de los ingleses, le deparó una sorpresa. Damas londinenses, con motivo de la guerra, habían organizado grupos de enfermeras con jóvenes de familias adineradas. A una de ellas le correspondió atender al enfermo Acosta, es decir a Atalaya. El trato asiduo de la enfermera con el enfermo se trocó en una intimidad tan entusiasta que terminó de boda. Antes había ocurrido que un tío de la inglecita enamorada, al enterarse de esos amores con Acosta, la amenazó con desheredarla. Pero el tío no consiguió hacer desistir a la sobrina que no renunció al poeta. Atalaya y la muchachita decidieron casarse. Atalaya trabajaba como periodista y hacía traducciones que le eran mal pagadas. Vivía preocupado ante la idea de que su mujer sufriera privaciones. Viviendo en Buenos Aires ella se perdía por las calles de la ciudad a causa de su desconocimiento del idioma, y, a menudo, después de sus salidas de la casa, regresaba acompañada por un policía. En otras ocasiones Atalaya tenía que ir a buscarla a la comisaría.

<sup>4</sup> Luis Falcini. *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*. Buenos Aires. Editorial Losada, 1975, p. 108-109.



Álvaro Yunque. **Carlos Giambiagi**<sup>5</sup>

Este grupo [los Artistas del Pueblo], el de la calle Rioja, se “tiraba”, empleando la jerga periodística combatiente, con otro grupo también partidario del arte social: el que fundó *Acción de Arte*, periódico mensual cuyos optimates eran Atalaya –vehemente- y Giambiagi –equilibrado. ¿Por qué se “tiraban” estos grupos? No lo sabemos aún los sobrevivientes. Quizás por espíritu de combatividad, y ya que los “señorones” del arte y de las letras, los premiados en los salones oficiales, los colaboradores de los diarios grandes, no se dignaban responder a los ataques de uno y otro grupo; preciso era atacar a alguien dispuesto a ensartarse en polémica de pluma y palabra, cuando no de puños y puntapiés, como le ocurrió al fuerte Atalaya con más de uno de los pintores por él criticados. El grupo de los “Artistas del Pueblo” no publicó revistas. El otro, sí. *Acción de Arte* apareció en abril de 1920 y vivió hasta 1922. Después de una pausa, en 1925, apareció *La Campana de Palo*, ya ésta acrecentada con varios colaboradores de Boedo. Al recorrer las páginas –amarillentas- de una colección de *Acción de Arte*, se hallan firmas que hoy nos dicen algo, bastantes escultores de gran talla, Antonio Sibellino y Luis Falcini, pintores como César Caggiano, Ramón Gómez Cornet, Augusto Marteau o Domingo Viau, que enviaba crónicas desde París, escritores como Pilades Dezeo, Pablo Rojas Paz, Abel Rodríguez, Augusto Gozalbo, Pedro B. Franco –el autor de *Los juncos pensadores*, firmaba entonces Celso Tíndaro–, la del músico Juan Carlos Paz.

A veces nos sorprende ver la firma de Enrique Banchs o la de Carlos Muzzio Sáenz Peña, después director de *El Mundo*... Atalaya y Giambiagi eran los caballos de batalla de *Acción de Arte*. La mayoría de los sueltos anónimos, lo que daba caliente vibración y empuje bravío a sus páginas, les pertenecen. Atalaya como crítico está en su libro póstumo *1920-1932*, editado por el infalible Manuel Gleizer, y subtítulo *Críticas de arte argentino*. A su aparición no tuvo mayor eco, hoy se lo busca con afán y se lo elogia como el libro de un vidente en los enigmas del arte. En cuanto al valor de Giambiagi, está en sus óleos, en sus profundos paisajes de la selva de Misiones. ¿Y Giambiagi escritor, crítico de arte, traductor de páginas abandonadas al anónimo del *Suplemento* de *La Protesta*? No es él quien se va a preocupar de recopilarlas. Habla de todo aquello como si fuese de otro, un hermano menor prematuramente fallecido. Los colaboradores artísticos de *Acción de Arte* levantaban a Martín Malharro –gran pintor y gran hombre– como maestro espiritual. El maestro espiritual de nosotros, sus colaboradores literarios, era Rafael Barrett –escritor insenescente y hombre apostólico (léase *El dolor paraguayo*).

*Acción de Arte*, ya que lo eran sus directores –Atalaya y Giambiagi–, apareció como una hoja anarquista. Empero, era el nuestro un anarquismo diferente al sustentado por *La Protesta* o *La Antorcha*, periódicos de las dos fracciones anárquicas que se “tiraban a matar” –y no solo en el papel, ya que a un director de *La Protesta*, Emilio López Arango, lo asesinó un “compañero” anarquista en su propia casa. Ambas fracciones coincidían en sus denuestos y negaciones de la Revolución Rusa. Nosotros –que nos decíamos, o quizás solo nos creíamos, anarquistas– eramos simpatizantes de la Revolución de 1917. Teníamos la mente asomada al gran viento cálido que de allá venía y que a nosotros llegaba confundido con todas las calumnias de la prensa burguesa, socialista y anarquista. Prueba esta indepen-

<sup>5</sup> Álvaro Yunque. “Carlos Giambiagi”. *Cuadernos de Cultura*. Buenos Aires, n. 52, marzo-abril de 1961, p. 108-111.

diente actitud nuestra un llamado que hace Simón Scheimberg desde *Acción de Arte* a los artistas argentinos para que envíen obras a la "Cooperativa Artística", a fin de venderlas a "beneficio de los hambrientos de Rusia". He aquí algunos nombres de los que respondieron al llamado, aparte de los artistas integrantes del grupo: Riganelli, Lamanna, Fioravanti, Bellocq, Pedone, Robatti, Vigo, Facio Hebequer, Arato, Gramajo, Garbarini, Emilia Bertolé, Mascareñas... Dirigía la "Cooperativa Artística" un negociante de artículos para dibujantes y pintores, Alejandro Castiñeiras, muerto en 1938, autor de *El alma de Rusia*, de Gorki y, más tarde, diputado socialista. En ese negocio se abrió Boliche de Arte, dirigido por Leonardo Estarico, crítico y también periodista al cual, por disonancias de estética, tuve que separar de Atalaya con quien se había enredado en una discusión furibunda. La polémica corría peligro de finir a trompis, ¡y yo los acababa de presentar!

Por aquel tiempo, Giambiagi trabajaba de obrero, como pintor de *vitraux*, y vivía en una pieza de latas en el fondo de una casa, bajo la sombra de un gran olivo. Allí, por los rincones, sobre el catre, se amontonaban sus telas y dibujos.

Fenecida *Acción de Arte* por las razones de siempre, ya que con entusiasmo juvenil no se paga a la imprenta, después de una pausa, aparece *La Campana de Palo*. Su primer número es de junio de 1925, ya en pleno auge de la polémica Boedo-Florida. *La Campana de Palo*, siempre teniendo por animadores a Atalaya y Giambiagi, coincide también con la presencia del *Suplemento semanal* de *La Protesta*, donde uno y otro yugan con denuedo. (¿Y por qué, ahora, los jóvenes intentan que Giambiagi siga "metiéndole" a la pluma? ¿No pergeñó ya bastante, y desde el anónimo en sus años mociles y aún en los maduros?)

*La Campana de Palo* y el *Suplemento*, continuaron la línea de agresividad, ansias de hacer justicia y descabezar falsos ídolos que tuvo *Acción de Arte*. Además de sus habituales colaboradores –Abad de Santillán, Max Netlau, Hans Ryner... –se agregaron colaboradores locales. Nombres ayer en la izquierda, hoy disímiles. Los ilustradores gráficos y caricaturistas de una y otra publicación eran Giambiagi y el intolerante Ret Sellawaj, seudónimo de Ballester Peña, ahora católico militante y nacionalista. De esos imprevistos aparecen varios. La trayectoria involutiva de Lugones no es única entre nosotros. Innumerables figuras, ya de plásticos, ya de escritores, figuras secundarias, siguieron su ruta. "La vida es una gran clasificadora –dice Polonsky–, tarde o temprano pone a cada cual en su sitio." Recuerdo, sea el caso a los componentes de *Insurrexit*, revista local en la misma casa de la Liga Racionalista, entidad esta adherida al anarquismo. En la Liga, donde yo enseñaba álgebra, Gustavo Riccio historia de la literatura y Juan Guijarro, anatomía, Jorge Guasch Leguizamón enseñaba estética y, revelador de la desorientación anárquica, propugnando el arte por el arte, arriscado enemigo de Tolstoy –el de *¿Qué es el arte?*–, contendor también de nosotros. *La Campana de Palo* intentó editar libros. Se inició con *Zancadillas* –mi primer libro de cuentos–, siguió con *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio y terminó su aventura editorial con un folleto de Luis Emilio Soto: *Zogoibi, novela humorística*, una de las investidas más frontales que se hayan llevado a Enrique Larreta y su hispanismo colonialista. *La Campana de Palo* arremetía, a la vez, contra alguno de los componentes de Boedo y contra los de Florida en bloque. Del grupo de Boedo, el más atacado era Leónidas Barletta y como este jamás tuvo pelos en la lengua ni en la pluma –y sigue no teniéndolos para honra de la prensa argentina en esta hora amordazada– respondía como él acostumbraba hacerlo allá en su

indomada juventud y como sigue haciéndolo en su madurez indomable. Nos reuníamos a veces en el taller de Sibellino o en el comedor de mi casa, donde mi madre nos atendía solícitamente, aunque sin dejar de advertirnos: “Yo no comparto sus ideas, pero...”

Juan Carlos Paz. **Atalaya un desconocido**<sup>6</sup>

En la Argentina, y más concretamente en Buenos Aires, faltó casi siempre un crítico de artes plásticas capaz de jugarse por una causa. Pero de esto no hay que asombrarse, pues las excepciones nos abrumarán en grado superlativo. Salvo los escasos nombres que alguien recordará, existieron y existen opinadores amables y dispensadores de elogios, decididos practicantes del principio vernáculo del notemetás, pero no quienes apoyarán plenamente, desde sus respectivos criterios, formación y preferencias, las nuevas corrientes renovadoras de las artes plásticas, que en la década del 20 irrumpieron en la capital de un país inexistente, artísticamente considerado. Como actitud vital, en aquello de dar la cara, Atalaya fue una primera y virtual excepción, ya que se inició en su labor de crítica combativa como un auténtico defensor y promotor de las tendencias de nuevo cuño; y por paradójal que pueda parecernos, desarrolló su labor –en el lapso de 1920-1932–, colaborando en el suplemento dominical de un periódico obrero anarquista –*La Protesta*–, ya que para él estaban cerradas, dada su independencia de juicio, todas las puertas del periodismo considerado como serio, solemne y funerario.

Cabe agregar que la crítica de **At** –así firmaba–, se desarrolló en el doble aspecto del auspicio de los nuevos valores como en el ataque implacable a cuanto de falso, inútil o caduco exhibía el arte plástico de la Argentina en el lapso en que el crítico actuó. Guttero, Curatella, Xul Solar, Del Prete, Basaldúa, Butler, Pissarro, Raquel Forner, Sibellino, Silva, Tapia, Ballester Peña, fueron algunos de los nuevos valores que **At** apoyó sin reserva, ya que constituían la anhelada punta de lanza que todos esperábamos, para no morirnos de auténtico y autóctono aburrimiento.

El ideal de todo escritor y crítico –el sueño de la revista propia–, tentó a Atalaya. Para él la realización de ese ideal significaba la libertad total de opinión, sin la censura de un redactor-jefe, o sin que deban tomarse en cuenta las reacciones de los avisadores, u otros inconvenientes derivados del círculo de intereses que toda empresa debe tener en cuenta; y en 1926 lanzó una revista de crónica artística, crítica y combate que tituló *La Campana de Palo* –denominación caprichosa en que se empeñó–, y en la que colaboró un grupo de emergencia integrado por los escritores Lizardo Zía, Álvaro Yunque, Luis Emilio Soto, Armando Cascella, los pintores y grabadores Carlos Giambiagi y Juan A. Ballester Peña, los escultores Luis Falcini y Antonio Sibellino, yo, en la magra sección música, y por fin, algunos francotiradores más o menos esporádicos y de no muy certera puntería; pero la presencia evidente de la publicación fincaba en los escritos de **At**, y en ninguna cosa más.

Con los altibajos de rigor en agrupaciones tan heterogéneas, esta efímera empresa sobrevivió pocos años a causa de discrepancias, cansancios y deserciones consiguientes e

<sup>6</sup> Juan Carlos Paz. “Dos trayectorias: Xul Solar y Atalaya”: *La Gaceta*. San Miguel de Tucumán, a. 69, n. 21355, 10 de enero de 1971. Recogido en *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias 1)*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 1972, p. 118-119.

---

inevitables, escasamente lamentadas, en rigor. Y por fin en 1932, todo terminó. A causa de una excesiva actividad en diversos campos del periodismo, unida a una salud precaria y a una existencia penosa, falleció Atalaya, víctima de parálisis general progresiva. Con él se extinguió un crítico de real personalidad, apasionado, de espíritu combativo y de visión renovadora, y más que combativo, heroico, que actuó entre nosotros en el campo de las artes plásticas, en el que hasta hoy, no ha tenido herederos ni continuadores, salvo en las esporádicas y fulminantes arremetidas del grupo superrealista en *Letra y línea* -1953- y *A partir de cero* -1952. A la muerte de Atalaya unos cuantos amigos se empeñaron en seleccionar y ordenar sus escritos, y los reeditaron en un volumen de 400 páginas que titularon *1920-1932: lapso de la producción llevada a cabo por At.*

Haciendo gala de adhesión y generosidad sin par, lo editó M. Gleizer, en Buenos Aires, 1934.





## Cronología biográfica y crítica

Anónimo, 1930-1931  
Atalaya, Agustín Riganelli, Augusto M. Delfino y Emilio Pettoruti  
Copia de época, gelatina de plata, 11,5 x 8 cm  
Archivo Fundación Pettoruti

## **Atalaya. Cronología biográfica y crítica**

Candelaria Artundo

*“Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto exclusivo, pero un punto de vista que abra los mayores horizontes.”*

Charles Baudelaire

### **1889**

Alfredo Chiabra nace en El Callao, Perú. Más tarde se hará llamar Alfredo Chiabra Acosta, mejor conocido como Atalaya.

### **1901-1910**

Abandona Perú en 1901. No se conocen datos concretos sobre los motivos que lo llevaron a abandonar su país a la edad de doce años. En circunstancias poco conocidas llega a Montevideo hacia 1910 donde se vincula con los grupos anarquistas uruguayos. Es probable que haya sido obligado a abandonar el país por cuestiones políticas. Años más tarde, recordará una requisita en la que perdió algunos libros considerados “altamente peligrosos” por la policía. A raíz de este episodio decide convertir sus libros más preciados en objetos poco llamativos, ya que los libros secuestrados en ese entonces eran los más vistosos. En un arresto se descubre que no tiene papeles y le entregan documentos a nombre de “Fernando Alberto Acosta, ciudadano uruguayo de 26 años de edad, de profesión periodista”. Hacia fines de 1910 abandona Montevideo.

### **1911-1912**

Llega a Rosario. Sus cuentos y notas aparecen en diferentes medios periodísticos locales. Alterna su labor en Rosario con colaboraciones en medios de Buenos Aires. Escribe para *El Heraldo*.

### **1913-1914**

Toma contacto con los intelectuales anarquistas Eduardo G. Gilimón y Alberto Ghirardo. En *Ideas y Figuras*, dirigida por este último, aparece una nota sobre el Salón Nacional de Bellas Artes de 1912 y el cuento “Una tarde, una noche, una mañana...” firmado con el seudónimo Alfredo Valenti. Colabora con *La Rebelión* de Rosario

En Rosario dirige junto a César Caggiano la revista *Bohemia*. Se publican 18 números entre principios de 1913 y 1914. Allí aparecen sus cuentos “El cadáver de la realidad” y “El grillete de oro”. Algunos de los seudónimos que usa son: El vigilante de la esquina, Fray Angélico, Fray Seré, Fray Cascote, Carli, etc. Colaboran con el semanario Francisco Defilippis Novoa y José Ragel. Las ilustraciones son de Valentín Thibon de Libian y Carlos Giambiagi se encarga de las traducciones. Organiza una exposición de arte argentino en Rosario, que luego será recordada por Falcini como la primera exposición realizada en el interior del país de la nueva generación de artistas argentinos que inician su actividad en los años cer-



canos al Centenario. Ellos eran Valentín Thibon de Libian, Walter de Navazio, Ramón Silva, Carlos Giambiagi, Nicolás Lamanna, Hugo Garbarini y Luis Falcini entre otros.

### 1915-1916

Escribe *Bohemia* en colaboración con Hipólito Carambat, una comedia dramática que narra las peripecias de un artista.

Viaja a Paraguay con Caggiano y dos amigos más. La visita se convierte en una estadía de ocho meses. “Con esa misma casi minúscula embarcación remonté el río Paraná y el río Paraguay, en compañía de un pintor, un músico y un escritor. Íbamos a un pueblecito que abría el abanico de sus risueñas casas en las laderas de los cerros paraguayos. Era el nuestro un viaje de recreo y de estudio, prestigiado por las lecturas de los libros de Rafael Barrett”.

En noviembre de 1916 viaja a Londres como corresponsal de la revista *El Espectador*. Este viaje lo realiza en compañía del Dr. Lelio O. Zeno (1890-1968) para quien realiza la traducción de un libro sobre medicina.

### 1917

Inicia su correspondencia con Luis Falcini, quien en ese momento reside en Francia. Intenta encontrarse con él en París pero ese viaje nunca se concreta. Planea publicar un libro sobre arte argentino editado en inglés. Este proyecto no se concreta pero estará presente en cada momento de la vida de Atalaya. En “La voluntad de ser bueno” recuerda el firme propósito que lo acompaña desde niño: “Cuando sea grande yo también escribiré libros como Tolstoi y Víctor Hugo”. A mediados de año se somete a una operación abdominal. Durante su internación conoce a Marjorie Eleanor, quien realiza tareas voluntarias en el hospital y que más tarde será su esposa. Trabaja en una fábrica de municiones en Crayford y como peón de cantina. Las extensas jornadas laborales le dejan poco tiempo para escribir. En una carta a Luis Falcini explica: “Yo no sé si tú sabías que Atalaya no es más que un seudónimo de pluma, lo mismo que otros nombres y apellidos que me quedaron como auténticos”. Es probable que en un principio haya optado por ocultar su verdadera identidad por la clandestinidad del ambiente político en el cual se movía. Más tarde se hace más claro que el uso del seudónimo es una forma de renunciar al status que ser escritor o crítico de arte implica.

### 1918

Conoce a Ana M. Berry, escritora y crítica de arte chilena residente en Londres. Las notas que escribe para *The Studio* y su labor en la Arts League of Service producen una fuerte impresión en Atalaya que mantendrá con ella una afectuosa correspondencia después de abandonar Londres. Entre sus varios proyectos figura el de publicar una modesta revista que ofrezca un nuevo enfoque sobre la literatura inglesa e información sobre artistas británicos y platenses. En junio de este año se embarca rumbo a Buenos Aires con su esposa.

### 1919

Una vez en Buenos Aires retoma el contacto con amigos con los que pone en marcha nuevos proyectos. En el mes de septiembre nacen sus hijos mellizos quienes mueren poco tiem-

po después. Atalaya y su mujer viven en la miseria y sin domicilio fijo. Una clara referencia a este hecho se lee en *Caridad. Un relato de la vida amarga*, cuento que escribe para la revista *Claridad* en julio de 1927.

### 1920-1921

Aparece *Acción de Arte* (1920-1922) bajo la dirección de Atalaya y Carlos Giambiagi y con la colaboración de los pintores Domingo Viau, Ramón Gómez Cornet, Augusto Marteau y César Caggiano, el músico Juan Carlos Paz, los escultores Luis Falcini, Antonio Sibellino y Nicolás Lamanna y los escritores Álvaro Yunque, Armando Cascella, Pablo Rojas Paz, Píldes Orestes Dezeo, Augusto Gozalvo, Pedro B. Franco y Abel Rodríguez. Tienen como guía espiritual a las figuras de Martín Malharro como artista y como hombre y de Rafael Barrett en letras. La idea del grupo editor es romper con las jerarquías en arte, borrar la división entre artes menores y mayores, acercarlo más al artesanado. Desde el título de un texto Atalaya afirma "un artista no vale más que un picapedrero" y dice: "Así los artistas en nuestra época es necesario que vuelvan a la labor humilde del artesano desinteresado y noble sin ningún otro fin que el de la labor misma". En "¡No hay maestros!" ataca a la crítica profesional y la califica de "fútil, desalentadora y supinamente ignara". En "La inmoralidad de la Academia de Bellas Artes" la acusa expedir títulos al por mayor y se lamenta: "Antes los imbéciles, eran imbéciles y eran un producto sano, genuino, sin mezcla ninguna, resultando hasta divertidos y pintorescos. Hoy, adulterados por los libros, por una cultura a medias, son doctores." Todo esto lo hacían con una enorme cuota de humor, el lema *castigat ridendo mores*, corrige las costumbres riendo, estará siempre presente en *Acción de Arte* y más tarde en *La Campana de Palo*.

### 1922

A comienzos de enero el diario anarquista *La Protesta* lanza un *Suplemento Semanal* con el fin de ampliar su labor y ocuparse de temas relegados en el cuerpo principal del periódico. Atalaya escribe regularmente alternando notas para el diario y el semanario. Su labor comprende múltiples actividades, desde traducciones hasta la selección de obras a reproducir. No solo escribe sobre el ambiente artístico local sino también sobre artistas internacionales como Pablo Picasso, los italianos Ubaldo Oppi, Armando Spadini, Rafael D'Urbino y Alberto Salietti. También se ocupa de la arquitectura en "El renacimiento del arte urbano" y "Las diez herejías de la arquitectura moderna". Luego se incorporan al *Suplemento* Carlos Giambiagi y Juan Antonio Ballester Peña e inicia su amistad con Álvaro Yunque.

### 1923-1924

Nace su hija Marcia. A raíz de una grave crisis de salud se traslada a La Punta, Perú, donde se reencuentra con su madre y hermanos. Este episodio de parálisis lo deja con dificultades para hablar y escribir. Es tratado por el Dr. Hermilio Valdizán, quien dirige el Asilo Colonia de la Magdalena, ubicado a pocos kilómetros de Lima, en Magdalena del Mar. Su colaborador el Dr. Honorio Delgado utiliza el dibujo y la pintura espontánea como complemento terapéutico y Atalaya realiza varios dibujos coloreados. Atalaya recuerda en una carta a Valdizán las charlas en su despacho. Se sabe que el Dr. Valdizán organizaba reuniones en el asilo en las

que además de temas científicos, estaban presentes la literatura, el arte y la poesía. Es probable que Atalaya haya participado de estas tertulias y que a través de ellas haya entrado en contacto con los medios periodísticos de Lima. Medianamente recuperado, colabora con el periódico limeño *La Crónica*, para el cual escribe crónicas policiales. Envía notas a *La Protesta* comentando la situación política en Lima. Trabaja un tiempo en la tienda familiar. Es probable que frente a su enfermedad Marjorie viaje a Londres con Marcia. A mediados de 1924 At. regresa a Buenos Aires.

### 1924

Inspirado en la publicación italiana *Le Arti Plastiche*, proyecta una revista llamada *Artes Plásticas* que finalmente no se publica por falta de medios económicos. Un incidente con un crítico de *La Prensa* pone en evidencia la entereza de Atalaya y prueba la falta de seriedad de los críticos de los grandes diarios. El pintor Emilio Pettoruti participaba en el Salón Nacional de ese año con tres obras, las tres figuraban en el catálogo, pero una de ellas nunca pudo retirarse de la Aduana. *La Prensa* publicó una nota en la que se hablaba favorablemente de las tres. Atalaya escribió una nota en *La Protesta* poniendo en evidencia esta situación. El crítico en cuestión presentó su renuncia. Este acontecimiento lo acercó a Pettoruti. En octubre se inaugura la exposición de este pintor en Witcomb con grandes repercusiones en el ambiente artístico local. Atalaya escribe "Emilio Pettoruti" para el *Suplemento Semanal de La Protesta*. Poco después inaugura el Primer Salón Nacional Ultrafuturista en la Galería Van Riel organizado por "La Chacota". Detrás de ese nombre se ocultaban artistas allegados a la Academia Nacional de Bellas Artes. El objetivo de esta exposición era ridiculizar la obra de Pettoruti y demostrar que no es necesario un gran esfuerzo para "fabricar" una obra futurista. Este acto provoca la ira del vehemente Atalaya, que indignado escribe "Diorama artístico. Momias de trance en ultrafuturismo". "Fosilizados", "criminales natos" y "asesinos de toda emoción plástica" es lo más leve que tiene para decir de estas personas.

### 1925

En junio con el apoyo de *La Protesta* sale el primer número de *La Campana de Palo*. Con Atalaya y Carlos Giambiagi al frente y los antiguos integrantes de *Acción de Arte*. Se suma Juan Antonio Ballester Peña cuyos grabados ilustrarán la mayoría de las notas bajo el seudónimo de Ret Sellawaj y Juan Carlos Paz en música. Atalaya firmará simplemente At. o Tristán de Kareol y Giambiagi será Zero. A través de sus secciones "Música y musicantes", "Cuentos exóticos", "Arte plástico y anexo", "Miscelánea de expositores y salones", "Poemas, poesías y otras cosas", "Escaparate literario", "Sonríase si...", "Las máscaras teatrales" y "Bestiario del sentido común" abarcará ampliamente la vida cultural de esos años. Desde sus páginas Atalaya dedica notas a Ramón Silva, Luis Falcini, Nicolás Lamanna, Carlos Giambiagi y un número dedicado a la memoria de Martín Malharro. La revista publicará seis números antes de desaparecer en diciembre de este mismo año. Las razones de su desaparición tienen que ver con el escaso número de lectores y con la falta de medios para sostenerla en circulación. Sin embargo no se interrumpe el proyecto editorial de *La Campana de Palo* que entre marzo y julio del año siguiente publicará *ZanCADILLAS* de Álvaro Yunque y *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio.

**1926**

Con la colaboración de Giambiagi planea publicar un libro de crítica con artículos sobre Martín Malharro, Ramón Silva, Walter de Navazio y otros. Pocas personas provocaban en Atalaya un rechazo tan profundo como el crítico francés Camille Mauclair y el artista uruguayo Pedro Figari. En “Un pintor representante del arte popular” ataca a Mauclair por colocar el talento de Figari por sobre el de Henri Rousseau en una nota publicada en *La Nación*. Para Atalaya la obra de Figari no es más que “la pintura de un viejo chocho”. El clima de trabajo en la redacción de *La Protesta* es tenso. En una carta a Luis Falcini, comenta: “Por lo pronto hubo una resolución de que no me ocupara más de arte, –ya que lo creen algo inútil para los militantes y los compañeros.” Finalmente el 15 de octubre se aleja de *La Protesta*. Desencantado escribe: “Y aunque me duela confesarlo, he de declarar que en la redacción de *La Protesta*, encontré ese mismo vaho de odios sordos, hipócritas y de mezquinas rencillas, –juego proficuo de vanidades pequeñísimas y rastreras”. Esta desagradable experiencia lo separa también del movimiento anarquista. No resigna su vocación de escribir y termina un libro de cuentos titulado *Historias de reivindicación y amor*.

Reaparece *La Campana de Palo*, con numeración continua, distinto formato y el subtítulo *Periódico mensual. Bellas Artes y Polémica*. Se publican once números entre septiembre de 1926 y octubre de 1927. En esta etapa son más numerosos los grabados de Giambiagi. Desde la sección “Miscelánea de expositores y salones” se ocupa de la pintura de Juan Tapia, Víctor Pissarro, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Ramón Gómez Cornet y Juan Del Prete. Siguen presentes los artistas extranjeros, como los del Novecento italiano, Giorgio de Chirico, Ardengo Soffici, Carlo Carrà y Francesco Trombadori. Desde las páginas de *La Campana* se llama a los lectores a realizar un boicot a la producción “yanqui” en repudio al asesinato de Sacco y Vanzetti. También se rebela ante el arresto de José Carlos Mariátegui, por quien Atalaya siente una profunda admiración. Y denuncia: “Se le acusa de comunista: ¡Delito terrible e incomprensible de querer pensar en una tierra de sacristanes, militarejos y verseadores lunizantes y lacayos!”.

A la conocida polémica entre los grupos de Florida y Boedo, Atalaya imprime matices enfrentándose periódicamente con unos y otros. En una carta a Falcini dice: “Yunque, para que definamos nuestra particular visión ética y artística, se propone escribir un manifiesto, cuando llegue Ramón Gómez de la Serna, disintiendo con las “juventudes” de *Proa* y *Martín Fierro*, que nos tratan de reaccionarios y burgueses, por no coincidir con la murga y el jazz-band de sus liras desafinadas y vacuas”. No duda en meterse con los “Artistas del Pueblo”, ligados ideológicamente a Boedo. Con motivo de la exposición de José Arato en Amigos del Arte le adjudica a su trabajo “un resto de arte burgués –por provincianismo– en el fondo y en la superficie de sus procedimientos” y sentencia: “Breve: venidos de la masa popular y habiendo convivido con ella, no conservaron su ruda franqueza para expresar directamente sus sensaciones”. En el número 16 de *La Campana de Palo* una nota sobre el proyecto de monumento a Florencio Sánchez lleva el subtítulo: “Una errónea y depresiva interpretación de Riganelli”.

**1927**

En marzo aparece *Zogoibi*, *novela humorística* de Luis Emilio Soto. Este crudo análisis del libro de Enrique Larreta es el primer folleto de una serie de textos inéditos y desconocidos a

editar por *La Campana de Palo*. Al texto de Soto le seguirían otros de Gorki, Maurice Desevre, Álvaro Yunque, un texto sobre el proceso Ruskin-Whistler escrito por Atalaya en 1921 y reeditado para la editorial, textos inéditos en castellano de diversos artistas europeos y monografías ilustradas de Martín Malharro, Ramón Silva, Nicolás Lamanna, Walter de Navazio y los hermanos Palazzo. Finalmente ninguno de estos textos fue publicado.

Escribe el prólogo para la exposición de Ramón Silva realizada en Boliche de Arte espacio creado por Leonardo Estarico en 1927 y que funcionaba en el local de La Cooperativa Artística y "Escuelas y personalidades" para el catálogo de *Gran Feria de la pintura joven. Ballester Peña, Del Prete, Forner, Giambiagi, Gómez Cornet, Guttero, Pettoruti, Pissarro, Sibellino, Tapia, Xul Solar*, realizada en el mismo lugar en octubre y noviembre del mismo año. Guillermo Facio Hebequer toma el prólogo escrito por Atalaya y le devuelve la atención que el crítico había tenido con Arato el año anterior. Para empezar lo llama "prologuito" y a su autor "Chimborazo". Avanza párrafo a párrafo burlándose de las palabras de Atalaya y cuestionando la supuesta vanguardia que éstos representan.

### 1928-1929

Es probable que a mediados de 1928 haya trabajado para el *Buenos Aires Herald* como traductor. Con su esposa Marjorie recluida en una institución mental en Inglaterra, inicia los trámites para traer a la Argentina a su hija Marcia. Alejado de *La Protesta* y desaparecida *La Campana de Palo*, se ve por primera vez en muchos años sin un medio donde publicar regularmente sus notas. Esta situación cambia cuando a partir de enero de 1929 sus artículos aparecen en la sección "Movimiento rioplatense" de la revista *Alfar* de Montevideo. Se encuentra con su hija y por un tiempo ambos se alojan en la casa de Ballester Peña en Ramos Mejía, más tarde tendrá dificultades para ubicar a Marcia en un lugar decente donde vivir. Atalaya continúa en la más absoluta miseria. En junio aparece una nota suya sobre Elena Cid, Xul Solar y Antonio Berni en la revista *Camuati* de Buenos Aires. Retoma la idea de escribir un libro sobre arte argentino. En noviembre de 1929 escribe a Ana Berry presentándole la obra de Giambiagi, Elena Cid y Juan Del Prete. Este último marcharía a Europa becado por la Asociación Amigos del Arte y la intención de Atalaya era contactar al artista con la escritora para exponer sus obras en Inglaterra. Esta exposición no se realiza. Berry se muestra muy interesada en la obra de Carlos Giambiagi a quien llama "un romántico de la selva". Nuevamente At. tiene intenciones de publicar un libro sobre arte argentino y dice: "Hasta ahora, no perdí la esperanza, ni cejo en mis propósitos de arte renovadora que me han malquistado con medio mundo. Es mi única razón de ser, el único norte de mi vida." La presión por mantener a su hija y a su mujer, residente en Londres, lo obligan a traducir historias para el semanario infantil *El Purrete*.

### 1930-1931

Escribe "La Histeria en el Arte (retrato moral de un "artista")". En este texto muestra su indignación y también la tristeza que le produce el alejamiento de Juan Antonio Ballester Peña convertido ahora en ferviente católico y nacionalista. Lo "elogia" como fantástico imitador y cleptómano. Lo acusa de plagiar a Grosz, Modigliani, Elena Cid, Juan Del Prete y hasta los dibujos de su pequeño hijo. También arremete contra Guttero a quien califica de ampuloso y

frívolo en sus creaciones y a éstas de híbridas y andróginas. Continúa escribiendo para *Alfar*. En el número 70 aparece una extensa nota sobre la labor docente de Pettoruti. Es éste quien lo convoca para escribir en *Crónica de Arte*, publicación del Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires en ese entonces dirigido por el artista. En septiembre de 1931 aparece una nota sobre Ramón Silva. Con Geo Dorival prepara un periódico para el que propone el nombre de *Kilometraje*. Algunos de los textos escritos para *Kilometraje* se publican en *El Argentino* de La Plata.

### 1932

En la agrupación de artistas Signo, dirigida durante ese año por Pettoruti, lee su texto sobre Ramón Silva. Está enfermo y cansado. Continúa traduciendo textos para la revista infantil *El Purrete*. Sigue sin conseguir un lugar fijo donde tener a Marcia que debe mudarse cada tanto. A pesar de todo esto sigue generando proyectos. Escribe a Giambiagi y le propone la publicación de una revista para niños. Escribe a Pettoruti comentando sus ideas sobre un Sindicato de Artistas Plásticos. Plantea la existencia de talleres colectivos en los cuales se nuclearían decoradores, grabadores, ilustradores, etc. Este sindicato también contaría con estudios con las comodidades necesarias para cada "trabajador plástico". La idea de Atalaya es unirse y de esta forma conseguir trabajo con más facilidad. Aclara: "Todo esto, a usted le podrá parecer todavía utópico. Pero tarde o temprano se tendrá que hacer tales cosas. Nos toca a nosotros exponerlas desde ya para demostrar a los escépticos baratos, todo lo que se puede hacer cuando existe una voluntad creadora".

Atalaya muere en Buenos Aires el 5 de septiembre a los 43 años de edad. "A causa de una excesiva actividad en diversos campos del periodismo, unida a una salud precaria y a una existencia penosa, falleció Atalaya, víctima de parálisis general progresiva. Con él se extinguió un crítico de real personalidad, apasionado, de espíritu combativo, heroico, que actuó entre nosotros en el campo de las artes plásticas, en el que hasta hoy, no ha tenido herederos ni continuadores[...]" dirá Juan Carlos Paz. Un día después de su muerte Cayetano Córdova Iturburu escribe "Atalaya, en nuestro medio, fue un crítico de excepción" para *Crítica*. Este texto se reproduce en noviembre en *Alfar*. El 24 de septiembre aparece en *Claridad* "Elegía por Atalaya" por Álvaro Yunque. En octubre el diario *Crítica* publica un texto inédito, "Los dibujos de Pettorutti". Leonardo Estarico se hace cargo de la sección "Movimiento rioplatense" en *Alfar*.

### 1934

El mismo texto de Córdova Iturburu publicado en *Crítica* con motivo de la muerte de Atalaya sirve como prólogo para el libro editado por Manuel Gleizer, *1920-1930. Críticas de Arte Argentino*, una compilación de textos de Atalaya organizada por Carlos Giambiagi. Este período abarca la labor más intensa de Atalaya como crítico de arte.



# Índice onomástico





**A**

Abad De Santillán, Diego  
(Sinesio Baudillo García  
Fernández), 30, 45, 407

Academia Nacional de Bellas  
Artes, 30, 169, 281, 416

*Acción de Arte*, 17, 23, 25, 26,  
27, 28, 29, 30, 31, 34, 35,  
36, 37, 43, 50, 55, 57, 58,  
59, 60, 61, 62, 63, 64, 66,  
68, 84, 176, 274, 275, 286,  
406, 407, 415, 416

Acosta, Marcia, 16, 356, 357,  
360, 362, 415, 416, 418,  
419

Acosta, Marjorie Eleanor, 355,  
357, 373, 374, 414, 416,  
418

Alberdi, Juan Bautista, 289,  
368

Alexandre, Arsène, 108

*Alfar*, 17, 18, 22, 38, 50, 135,  
163, 166, 170, 344, 358,  
362, 364, 373, 374, 378,  
395, 396, 403, 318, 419

Alice, Antonio, 346, 385

Alighieri, Dante, 70, 120, 192,  
223, 284

Alomar, Gabriel, 283

Alonso, Juan Carlos, 65

Amiel, Henry-Frédéric, 31, 57,  
140, 316

Anderson Rose, James, 191

Andreau, Jean, 26

Anglada Camarasa,  
Hermenegildo, 51, 60, 132,  
157, 280

Antístenes, 332

Apollinaire, Guillaume, 108,  
109, 114

Araquistain, Luis, 129

Arato, José, 30, 35, 407, 417,  
418

*Argentina*, 38, 42, 398

Arlt, Roberto, 19

Armellini, Francisco, 376, 377

Armfield, Maxwell, 35, 86, 87,  
88

Arranz, Fernando, 131, 132

Arts League of Service, 27,  
299, 363, 414

Arzardun, Carmelo De, 139

Asociación Amigos del Arte,  
101, 106, 147, 171, 363,  
417, 418

Asociación Wagneriana, 17, 40

Asselin, Maurice, 133

Astorga, 203, 204

*Augusta*, 27

**B**

Bacchelli, Mario, 104, 105

Bach, Johann Sebastian, 152,  
342, 343, 374

Bacon, Francis, 208

Badi, Aquiles, 36, 38, 149,  
151, 152

Bagaría, Luis, 64, 127, 128,  
129

Balande, Gastón, 59, 60

Baletti, Romeo, 139

Ballester Peña, Juan Antonio,  
16, 17, 32, 34, 45, 162,  
163, 164, 171, 348, 359,  
361, 393, 394, 407, 408,  
415, 416, 418

*Baluarte*, 17

Balzac, Honoré De, 63, 264

Banchs, Enrique, 406

Bandracco, 366, 367

Bardas, Nicolás Isidro, 388

Barletta, Leónidas, 19, 35,  
407

Barradas, Rafael, 139

Barrett, Rafael, 25, 406, 415

Barrie, James Matthew, 209

Basaldúa, Héctor, 36, 37, 38,  
147, 149, 150, 152, 171,  
362, 374, 408, 417

Basso Maglio, Vicente, 375,  
397

Baudelaire, Charles, 57, 58,  
70, 105, 128, 147, 148,  
204, 275, 318, 320

Bauza, Ramón, 375

Bazurro, Domingo, 16, 136,  
139, 143, 145, 146

Becher, Emilio, 25

Bedoya, Jorge M., 16

Beethoven, Ludwig van, 59, 72

Bellocq, Adolfo, 30, 35, 407

Benavente, Jacinto, 64, 177,  
178

Benoit, Pierre, 127

Berdía, Norberto A., 39, 44,  
375

Berkeley, George, 293

Bermúdez Franco, Antonio, 64,  
65

Bernaldo de Quirós, Cesáreo,  
156, 346

Berni, Antonio, 38, 39, 149,  
418

Berro, 332, 334

Berry, Ana M., 27, 79, 298,  
299, 350, 363, 372, 373,  
374, 414, 418

Bertolé, Emilia, 407

Besnard, Albert, 123

Bilbao, Gonzalo, 93, 132

Bismarck, Prince Otto Edward  
Leopold von, 63

Blake, Pedro V., 354

Blake, William, 299, 374

Blanchard, Marie, 134

Blanes Viale, Pedro, 138

Boccaccio, Giovanni, 55

Boggio, Pompeo, 384, 389

- Boileau-Despréaux, Nicolas, 216, 368
- Boliche de Arte, 39, 393, 394, 395, 407, 418
- Bolm, Adolfo, 101
- Bonneway, Laurent, 87
- Borges, Jorge Luis, 18
- Borges de Torre, Norah (Leonor Fanny Borges), 35, 39, 120, 121
- Borovenko, 197, 198
- Botti, Ítalo, 77, 78, 182
- Botticelli, Sandro (Alessandro Di Mariano Filipepi), 182
- Boudin, Eugène, 122
- Boulanger, Gustave, 112
- Bourdelle, Emile-Antoine, 146, 294
- Boveri, Atilio, 59, 60, 61
- Braeckman, Roberto, 388
- Braque, Georges, 89, 148, 275
- Brueghel, Pieter, 109
- Buonarroti, Miguel Ángel, 55, 70, 120, 145, 284, 323
- Burne-Jones, Edward, 78, 184, 185, 186, 189, 190
- Bustillo, César, 398
- Butler, Guillermo, 77
- Butler, Horacio, 36, 37, 38, 43, 78, 147, 149, 150, 152, 408, 417
- C**
- Cabalgata*, 27
- Caggiano, César A., 25, 30, 53, 54, 385, 406, 413, 414, 415
- Cairola (Juan B. Cena), 287, 367, 369
- Cambellotti, Duilio, 106
- Campo, Cupertino del, 24, 120, 386
- Camuati*, 17, 38, 39, 50, 399, 418
- Canale, Mario A., 30, 42, 71, 287
- Canto, Patricio, 27
- Cappiello, Leonetto, 106
- Carambat, Hipólito, 287, 333, 414
- Carazo, Ramón, 93
- Cárcova, Ernesto de la, 100
- Cardigge, Aldo, 388
- Carlègle, Charles Emile, 74
- Carlyle, Robert, 83, 286, 288, 293
- Carrà, Carlo, 86, 281, 417
- Carriego, Evaristo, 25
- Carrière, Eugène, 31, 51, 216, 276, 384, 385, 392
- Casal, Julio J., 358, 374, 395, 396, 397
- Casas, Ramón, 300
- Cascella, Armando, 19, 36, 408, 415
- Castellanos, Julio, 97, 98
- Castelnuovo, Elías, 19, 398
- Castiñeiras, Alejandro, 407
- Causa, Humberto, 138, 321
- Causas y Azares*, 30, 45
- Celles, Ángel, 374
- Centurión, Emilio, 77
- Cerisola, 367
- Cervantes, Miguel de, 70, 79
- Cézanne, Paul, 35, 55, 60, 66, 73, 75, 76, 105, 114, 122, 123, 125, 126, 127, 133, 134, 148, 149, 155, 156, 158, 159, 170, 175, 391, 402, 403
- Chagall, Marc, 97
- Chassé, Charles, 111
- Chiabra, Roberto, 366
- Chiappori, Atilio, 43
- Chirico, Giorgio de, 35, 66, 130, 131, 417
- Chocano, José Santos, 212, 216
- Christoffersen, Alejandro, 16
- Cid, Elena, 39, 159, 163, 158, 363, 373, 418
- Cione, Otto Miguel, 302
- Cippolini, Rafael, 16
- Círculo de Bellas Artes de Montevideo, 11, 16, 18, 31, 37
- Claretie, Jules, 332
- Claridad*, 19, 35, 250, 402, 415, 419
- Collivadino, Pio, 100, 124
- Comisión Nacional de Bellas Artes, 27, 30
- Comité de Moralidad Pública, 333, 336
- Conrard, Jean F., 375
- Cooperativa Artística, 30, 62, 407, 418
- Coquiot, Augusto, 102
- Corchovoy, 197, 198
- Cordiviola, Luis, 358
- Córdova Iturburu, Cayetano, 16, 403, 419
- Cornhill Magazine*, 29
- Coronado, Martín A., 339
- Corot, Jean Baptiste Camille, 58, 121, 122, 148, 149
- Corrado, Omar, 11, 29, 35
- Correa Morales, Lucio, 388
- Costiglioni, José, 139
- Courbet, Gustave, 60, 122, 148, 149
- Courteline, Georges, 108
- Crítica*, 181, 359, 403, 419
- Croder, Paul, 63
- Crónica de Arte*, 38, 41, 50, 362, 419
- Cuadernos de Cultura*, 406

Cúnsolo, Víctor, 154, 155  
 Curatella Manes, Pablo, 171, 408  
 Cuvier, Georges Léopold  
 Chrétien Frédéric, 76

**D**

D'Urbino, Rafael, 54, 55, 415  
 D'Annunzio, Gabrielle, 212, 387  
 D'Aragnes, Jean Gabriel, 74  
 Daireaux, Godofredo, 334  
 Daneri, Eugenio, 385  
 Daumier, Honoré-Victorin, 31, 60, 73, 112, 133  
 David, Jacques Louis, 87, 147, 148  
 De Micheli, Mario, 26  
 De Servi, Luis, 59  
 Debussy, Achille-Claude, 89  
 Defilippis Novoa, Francisco, 372, 413  
 Degas, Edgar (Hilaire-Germain-Edgar De Gas), 66, 73, 127, 133, 174, 181, 391  
 Del Prete, Juan, 35, 36, 38, 152, 153, 154, 163, 171, 363, 373, 378, 394, 408, 418  
 Delacroix, Eugène, 116, 147, 148, 391  
 Delanois, Alfred, 116  
 Delaunay, Robert, 108  
 Delgado, Honorio, 22, 23, 415  
 Delucchi, Pedro, 61, 62  
 Denis, Maurice, 55, 134, 285  
*Der Sturm*, 89  
 Derain, André, 89  
 Descartes, René, 208  
 Désèvre, Maurice, 418  
 Despiaud, Charles, 146, 295  
 Dethomas, Maxime, 74

Deurs, Adriana van, 11  
 Dezeo, Píldes Orestes, 406, 416  
 Díaz, Nilda, 45  
 Díaz, Roberto, 229  
 Díaz, José María, 229  
 Dickens, Charles, 208, 209  
 Domingo, Roberto, 93  
 Dongen, Kees van, 121, 122, 134  
 Dorival, Geo, 41, 360, 361, 362, 398, 399, 400, 419  
 Dostoievski, Fiodor Mijailovich, 89, 361,  
 Dr. Atl (Gerardo Murillo), 390  
 Drivier, León-Ernest, 295  
 Dunoyer de Segonzac, André, 123  
 Durey, Louis, 134

**E**

*Egoist*, 209  
 Eichelbaum, Samuel, 19  
*El Argentino*, 17, 38, 168, 362, 419  
*El Ateneo*, 211  
*El Comercio*, 218, 220, 221, 222  
*El Grabado*, 71, 72  
*El Heraldo*, 196, 413  
*El Mundo*, 406  
*El Purrete*, 44, 418, 419  
*El Radical*, 370  
 El Greco (Dominicó Theotocopuli), 60  
 Elizabeth I, 209  
 Emerson, Ralph Waldo, 304  
 Enea Spilimbergo, Lino, 38, 42, 149, 147  
 Ensor, James Sidney, 116  
 Erineo, 197, 198  
 Escudero, María, 386  
 Esquilo, 387

Estarico, Leonardo, 39, 393, 407, 418, 419  
 Evelyn, John, 209

**F**

Facio Hebequer, Guillermo, 16, 26, 30, 398, 407, 418  
 Fader, Fernando, 102, 150  
 Fattori, Giovanni, 125  
 Fels, Teodoro, 22, 200, 201  
 Ferat, Serge, 108  
 Figari, Pedro, 35, 39, 60, 77, 78, 111, 123, 161, 162, 417  
 Figari Castro, Juan Carlos, 60  
 Fioravanti, José, 147, 407  
 Fontenla, Joaquín, 332, 333, 334, 336  
*Forma*, 176  
 Forner, Raquel, 11, 35, 36, 38, 39, 394, 408, 419  
 Fosca, Adelina Herminia, 388  
 Foujita, Tsugouharu, 134, 135, 136, 137  
 Fourdain, Francis, 90  
 France, Anatole, 25, 31, 103, 274, 276, 302, 303, 339, 348  
 Francesca, Piero della, 176  
 Fraysse, Maurice, 26  
 Friesz, Othon (Achille-Emile-Othon Friesz), 133  
 Fry, Roger, 84, 85, 86  
 Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense, 11, 25, 31, 43, 45  
**G**  
 Galluscio de Montoya, Eva, 26  
 Galsworthy, John, 209  
 Gálvez, Manuel, 339  
 Gamba, Aldo, 386

- Gandhi, Mohandas  
Karamchand, 293
- Ganivet, Ángel, 215, 216
- Garbarini, Hugo, 25, 405, 407, 414
- García Lorca, Federico, 27
- García Velloso, Enrique, 302
- Gargiullo, Antonio, 77
- Gauguin, Paul, 102, 109, 123, 148, 167, 182
- Gavazzo Buchardo, Juan Manuel, 39
- Genette, Gerard, 22
- Georges Bernheim, 121
- Gerchunoff, Alberto, 25
- Ghiraldo, Alberto, 23, 26, 30, 33, 111, 413
- Giacometti, Alberto, 146
- Giambiagi, Carlos, 16, 17, 18, 19, 21, 25, 26, 29, 30, 32, 34, 39, 40, 41, 42, 44, 48, 82, 113, 130, 139, 147, 158, 160, 166, 169, 170, 171, 172, 179, 180, 280, 307, 338, 339, 344, 347, 348, 359, 363, 364, 365, 373, 375, 378, 394, 405, 406, 407, 408, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419
- Gibbon, Edward, 209
- Gil, Noemí A., 16, 45
- Gili Roig, Baldomer, 102, 103, 104
- Gilimón, Eduardo G., 24, 30, 351, 413
- Gimmi, Wilhelm, 134
- Giotto (Ambrogio Bondone), 70, 86, 182, 282, 284
- Girard, Georges, 348
- Girodet de Roussy Trioson, Anne-Louis, 148
- Girondo, Oliverio, 107
- Gleizer, Manuel, 9, 15, 16, 18, 45, 406, 409, 419
- Gleizes, Albert, 148, 149, 391
- Glusberg, Samuel, 346
- Godino, Cayetano Santos (Petiso Orejudo), 22, 200, 201
- Goethe, Johann Wolfgang von, 215
- Gómez Cornet, Ramón, 16, 17, 18, 29, 40, 42, 99, 160, 166, 167, 171, 361, 375, 378, 394, 406, 415, 417, 418
- Gómez de la Serna, Ramón, 417
- González Roberts, Rogelio, 394
- Gorki, Maksim (Alexéi Maximovich Péchkov), 65, 288, 407, 418
- Gourmont, Remy de, 108, 112, 311
- Goya y Lucientes, Francisco de, 58, 78, 92, 96, 128, 156, 169
- Gozalbo, Augusto, 28, 406
- Gramajo Gutiérrez, Alfredo, 99, 407
- Grosz, Georges, 128, 343, 418
- Guarro Villarnau, José, 386
- Guasch Leguizamón, Jorge, 407
- Guerin, Charles, 108, 148, 273
- Guijarro, Juan (Augusto Gandolfi Herrero), 34, 36, 407
- Guimerá, Ángel, 302
- Gulbrandsen, Olaf, 64, 65, 107
- Guttero, Alfredo, 17, 39, 40, 44, 160, 161, 375, 381, 386, 394, 396, 408, 418
- H**
- Hanoum, Raanam, 19
- Hansen Jacobsen, Niels, 53
- Hardy, Thomas, 209
- Harris, F., 75, 356
- Hauptmann, Gerhart, 65, 302
- Horacio (Quintus Horatius Flaccus), 368
- Hornung, E. William, 19
- Houdon, Jean Antoine, 65
- Hugo, Victor Marie, 127, 309, 414
- Hume, David, 209
- Hurtado de Mendoza, Diego, 70
- I**
- Ibsen, Henrik, 15, 31, 302, 336
- Ideas y Figuras*, 380, 381, 383, 413
- Il Corriere della Sera*, 124
- Il Primato*, 124, 130
- Ingenieros, José, 45, 332
- Ingres, Jean Auguste Dominique, 115, 119, 143, 144, 147, 148, 159, 168, 181
- Inkyo, 302
- J**
- Jackson, Dr., 356
- Jarry, Gastón, 108, 109
- Johnson, Dr., 209
- Jongkind, Johan Barthold, 122
- Juárez, Camila, 11, 32
- Juventud*, 211

**K**

Kahn, Gustav, 108  
 Keen, Carlos, 191  
 Khayyam, Omar, 405  
*Kilometraje*, 362, 398, 399, 419  
 Kipling, Rudyard, 209, 320  
 Kisling, Moïse, 132, 133  
 Klingsor, Tristan (Arthur Justin Léon Leclère), 175  
 Koek Koek, Stephen R., 62, 63  
 Korn, Alejandro, 354  
 Krupkin, Ilka, 19  
 Kuni, 204

**L**

*L'Amour de l'Art*, 123  
*La Antorcha*, 406  
*La Campana de Palo*, 17, 19, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 45, 50, 99, 130, 131, 340, 402, 406, 407, 408, 415, 416, 417, 418  
*La Crónica*, 205, 213, 218, 220, 221, 227, 228, 416  
*La Fiera Letteraria*, 340  
*La Mesocracia*, 220  
*La Nación*, 24, 27, 62, 82, 104, 111, 123, 136, 156, 157, 160, 221, 332, 339, 417  
*La Opinión*, 41, 45  
*La Prensa*, 24, 136, 156, 220, 222, 396, 416  
*La Protesta*, 15, 17, 19, 20, 23, 24, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 43, 45, 50, 162, 163, 179, 72, 74, 77, 79, 82, 84, 86, 88, 92, 94, 97, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 111, 113, 115, 117, 120, 121, 123, 123, 127, 138, 178, 194, 217, 220, 224,

282, 297, 354, 381, 389, 402, 406, 407, 408, 415, 416, 417, 418  
*La Razón*, 25, 156, 296  
*La Rebelión*, 238, 413  
 Laermans, Eugène, 116  
 Lamanna, Nicolás, 16, 25, 30, 44, 178, 179, 180, 405, 407, 414, 415, 416, 418  
 Lamb, Hazlitt, 209  
 Larreta, Enrique, 407, 417  
 Latouche, Gaston, 115, 116  
*Le Arti Plástica*, 94, 95, 416  
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), 91  
 Le Sidaner, Henri-Eugène, 121, 122  
 Lefebvre, Jules-Joseph, 112  
 Lega, Silvestre, 125  
 Leguía, Augusto Bernardino, 23, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 227, 228  
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm, 63, 212  
 Leiva, María, 199  
 Lenbach, Franz von, 63  
 Lenin (Vladimir Ilich Uliánov), 221  
 Leopardi, Giacomo, 311  
 Lewis, Wyndham, 209  
 Lhote, André, 133, 159, 285  
 Lippi, Filippo, 386  
 Litvak, Lily, 24, 35  
 López Arango, Emilio, 406  
 López Mezquita, José María, 93  
 López Naguil, Gregorio, 35  
 Lorraine, Claude (Claude Gellée), 148  
 Louis, Annick, 18  
 Loyola, Isaías, 205, 206, 207  
 Lozowick, Louis, 79, 80, 81, 82, 86  
 Lugones, Leopoldo, 65, 407

**M**

Maeztu, Ramiro de, 74, 114  
 Maillol, Aristide, 146  
 Málaga Grenet, Julio, 65  
 Malharro, Martín A., 24, 29, 30, 55, 56, 57, 99, 104, 141, 150, 168, 169, 176, 280, 336, 362, 393, 396, 406, 415, 416, 417, 418  
 Mancini, Antonio, 95  
 Manet, Edouard, 88, 96, 149, 295  
 María, 351  
 Mariani, Roberto, 19, 36  
 Mariátegui, Javier, 11, 23, 405, 417  
 Marinetti, Filippo T., 26, 220, 281, 282, 283, 284, 391  
 Marozziuk, Lidia Isabel, 45  
 Marquet, Pierre-Albert, 134  
 Marquez, Alejandro, 384, 385  
 Marteau, Augusto, 30, 406, 415  
*Martín Fierro*, 33, 35, 36, 37, 290, 417  
 Marx, Roger, 76, 298  
 Masaccio (Tommaso Di Ser Giova Mone Casai), 182  
 Masioti, 204  
 Maclair, Camille, 111, 123, 124, 364, 402, 403, 417  
 Maupassant, Guy de, 60, 272, 417  
 Meredith, George, 75, 129  
 Merowkovski, 53  
 Mestrovich, Iván, 102, 145, 146  
 Metzinger, Jean, 148, 391  
 Meunier, Constant, 295, 389  
 Milton, John, 331  
 Miranda Klix, José, 19  
 Mirbeau, Octave, 31, 123, 302, 334

- Mitre, Bartolomé, 82, 336  
 Modigliani, Amedeo, 132, 133, 156, 163, 280, 418  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 95, 129  
*Momento Plástico*, 42  
 Monet, Claude, 82, 88, 89, 122, 149, 295  
 Mongrell, José, 92  
 Montaldo, Graciela, 19  
 Monticelli, Adolphe, 123  
 Moore, Albert Joseph, 191, 192  
 Morales, Delio, 36, 352, 369, 370  
 Morcillo, Ariel, 115  
 Moreas, Jean (Jean Papadimantopoulos), 98  
 Morera, Alberto, 39  
 Morice, Charles, 298  
 Morris, William, 188  
 Moscariello, Teobaldo, 388  
 Mott, Jordan Lawrence, 19  
 Muñoz, Miguel Ángel, 16, 30  
 Museo Nacional de Bellas Arte, 43, 45, 262  
 Museo Provincial de Bellas Artes, 41  
 Muzzio Sáenz Peña, Carlos, 406
- N**  
 Navazio, Rafael de, 376  
 Navazio, Walter de, 17, 25, 30, 38, 152, 384, 405, 414, 417, 418  
 Nebbia, Hugo, 117, 118, 119  
 Netlau, Max, 376  
 Nieto, Anselmo Miguel, 93  
 Nietzsche, Friedrich, 335  
 Noel, Martín, 100  
*Número*, 17, 162
- O**  
 Ojetti, Hugo, 124  
 Oliver, María Rosa, 27  
 Oppi, Ubaldo, 124, 127, 415  
 Ortega y Gasset, José, 97, 149
- P**  
 Pacheco, Carlos M., 302  
 Pacheco, Marcelo Eduardo, 11, 16, 45  
 Pacheco y Anchorena, José, 388  
 Pagano, José León, 120, 124, 364  
 Palazzo, Santiago, 395, 418  
 Panzini, F., 66  
 Papini, Giovanni, 276, 282, 283, 289  
 Patiño, Roxana, 33, 45  
 Paz, Juan Carlos, 19, 29, 30, 32, 34, 35, 348, 406, 408, 415, 416, 419  
 Pedone, Antonio, 407  
 Pepys, Samuel, 209  
 Pereda, José María de, 196  
 Pettoruti, Emilio, 11, 16, 17, 21, 22, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 48, 82, 120, 147, 175, 176, 181, 182, 183, 294, 362, 374, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 412, 416, 418, 419  
 Picasso, Pablo, 34, 35, 39, 74, 75, 76, 89, 113, 114, 115, 134  
 Pichon, León, 74  
 Pissarro, Camille, 88, 122, 149, 295  
 Pissarro, Víctor, 38, 152, 153, 154, 378, 394, 408, 417, 418  
 Pistoia, Gino, 70
- Platón, 76, 114, 115, 315, 387  
 Poe, Edgar Allan, 71, 79, 80, 105, 113, 174, 212, 214, 215, 344  
*Polémica*, 17, 23, 36, 38, 43, 291, 417  
 Poussin, Nicolas, 119, 121, 125  
 Pradilla, Francisco, 93  
 Presbich, Alberto, 147, 149, 162  
 Prevost, Marcel, 332  
*Proa*, 35, 417  
 Putz, Leo, 63  
 Puvis de Chavannes, Pierre, 53, 55
- Q**  
 Quincey, Thomas de, 209  
 Quinquela Martín, Benito, 123  
 Quiroga, Horacio, 169, 346, 347
- R**  
 Racine, Jean, 149  
 Raffaëlli, Jean François, 80  
 Ragel, José, 336, 413  
 Raleigh, Walter, 209  
 Ratcliff, 357  
 Redon, Odilon, 123, 124  
 Regoyos, Darío de, 24, 132, 386  
 Rémisoff, Nicolás, 101  
 Renoir, Pierre-Auguste, 66, 73, 78, 94, 95, 116, 122, 149, 159, 391  
*Revista de El Círculo*, 27  
*Revista del Pueblo*, 35  
 Riccio, Gustavo, 33, 34, 36, 407, 416  
 Riganelli, Agustín, 30, 35, 77, 107, 407, 412, 417

- Rimbaud, Arthur, 176, 318, 320
- Rimsky-Korsakov, Nicolai, 101
- Rinaldini, Julio, 11, 16
- Rivadavia, Bernardino, 289
- Rivière, Henry, 300, 301
- Roch Grey (Hélène Baronne D'hoetingen), 108, 109
- Rodin, René-François-Auguste, 55, 63, 66, 145, 146, 276, 295, 335, 392
- Rodríguez Lozano, Manuel, 97
- Rodríguez, Abel, 406, 415
- Roger-Marx, Claude, 76, 298
- Rojas Paz, Pablo, 406, 415
- Rolland, Romain, 31, 298
- Romero de Torres, Julio, 93
- Rossetti, Dante Gabriel, 192
- Rossi, Vicente, 388
- Rosso, Medardo, 145, 146
- Rousseau, Henri (Le Douanier), 34, 40, 108, 109, 110, 111, 151, 159, 167, 417
- Rousseau, Jean Jacques, 209, 340
- Rovatti, Luis C., 77
- Rubinstein, Ida, 77
- Ruggeroni, 365
- Rusiñol, Santiago, 51, 300
- Ruskin, John, 28, 29, 78, 85, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 198, 215, 346, 318
- Ryner, Hans, 407
- S**
- Saber Vivir*, 27
- Sacco, Nicola, 417
- Saint Croix, Camille, 298
- Salas Subirat, José, 36, 371
- Salguero Dela Hanty, Dardo, 106
- Salietti, Alberto, 117, 118, 119, 415
- Salmon, André, 108, 114, 115
- Salón Chandler, 99
- Salón Costa, 59, 66
- Salón Müller, 60
- Salón Nacional de Bellas Artes, 23, 24, 30, 280, 381, 413, 416
- Salón Witcomb, 59
- Sánchez, Florencio, 302, 417
- Santiago, 335
- Sanzio, Raffaello, 55, 70, 114, 115, 159, 178
- Sarmiento, Domingo Faustino, 290, 295
- Sascone, Manuel, 370
- Scatola, Ferruccio, 56, 118
- Scheimberg, Simón, 407
- Schöenleber, Gustav, 63
- Schwartz, Jorge, 33, 45
- Segantini, Giovanni, 66, 276, 286, 392
- Serventi, 377
- Sforza, César, 77
- Shakespeare, William, 65, 72, 79, 109, 222
- Shaw, Bernard, 79, 209, 293, 294
- Sibellino, Antonio, 16, 17, 29, 30, 40, 41, 42, 164, 165, 166, 347, 348, 358, 360, 361, 362, 371, 378, 394, 398, 400, 406, 408, 415, 418
- Siccardi, Francisco, 332
- Siciliano, Bernardo, 278
- Sidney, Phillip, 209
- Signorini, Telémaco, 125
- Silva, Ramón, 16, 25, 38, 152, 176, 177, 178, 180, 362, 378, 393, 395, 396, 405, 408, 414, 416, 417, 418, 419
- Simon, Lucien, 157
- Siqueiros, David Alfaro, 42
- Sisley, Alfred, 149, 295
- Sócrates, 129, 332, 386, 387
- Sócrates, Carlos, 54
- Soffici, Ardengo, 108, 125, 130, 162, 281, 282, 283, 417
- Solero, Pio, 386
- Sorolla y Bastida, Joaquín, 51, 52, 54, 80, 93
- Soto, Luis Emilio, 34, 36, 407, 408, 417, 418
- Soussens, Charles de, 64
- Spadini, Armando, 34, 94, 95, 96, 97, 104, 171, 415
- Spencer, Herbert, 221
- Stagnaro, Santiago, 388
- Steele, 209
- Stendhal (Henri Beyle), 89, 113
- Sudermann, Hermann, 309
- Sur*, 26
- Swinburne, Algernon Charles, 184
- T**
- Tagore, Rabindranath, 77
- Tapia, Juan B., 36, 394, 408, 417, 418
- Tavastsjerna, Karl A., 19
- Telesca, Ana María, 16
- The Adelphi*, 208, 209, 211
- The Manchester Guardian*, 401
- The Nation and The Athenaeum*, 186, 209
- The Studio*, 27, 74, 364, 374, 414
- Thibon de Libian, Valentín, 15, 25, 30



- Tiempo, César (Israel Zeitlin), 19, 34, 36
- Tindaro, Celso (Pedro B. Franco), 406
- Tito, Ettore, 118
- Todo es Historia*, 30
- Tolstoi, Lev Nicoláievich, 31, 414
- Torrente, Mariano, 33
- Toselli, Enrico, 198
- Toulouse-Lautrec, Henri de (Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa), 60, 75
- Travascio, Adolfo, 354
- Trentacoste, Domenico, 118
- Trombadori, Francesco, 416
- Turner, Joseph Mallord William, 192, 209, 216
- U**
- Ucello, Paolo, 161
- Uhde, Fritz Karl Hermann von, 108
- Última Hora*, 220
- Unamuno, Miguel de, 216, 334, 335
- Utrillo, Maurice, 104, 132, 300
- V**
- Valdizán, Hermilio, 22, 23, 350, 415
- Valloton, Felix, 111, 112, 113, 169
- Valori Plastici*, 125
- Van Gogh, Vincent, 102, 123, 148, 153
- Van Riel, 83, 104, 416
- Vanzetti, Bartolomeo, 416
- Vautel, Clement, 111
- Vauvenargues, Marquis de (Luc de Clapiers), 213, 332
- Vecellio, Tiziano, 136
- Vedia, Joaquín de, 332
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, 60, 92
- Verlaine, Paul, 57, 74, 89, 112, 369
- Verne, Jules Gabriel, 309
- Viau, Domingo, 406, 415
- Victorica, Miguel Carlos, 39, 77, 78, 161
- Vigil, Constancio, 57, 58
- Vignale, Pedro J., 19, 36
- Vigo, Abraham, 30, 407
- Vila y Prades, Julio, 51, 52
- Villaespesa, Francisco, 212, 213, 215, 216, 340
- Villar, Francisco (Franc Villar), 336
- Vinci, Leonardo da, 31, 32, 55, 72, 76, 107, 120, 156, 182
- Virgilio, 88
- Vitali, Arquímedes, 105, 106
- Vlaminck, Maurice de, 280
- Voltaire, Francois-Marie Arouet, 209, 304
- Vozza, Jaime, 11, 44
- W**
- Waldemar, George, 123
- Walzer, Michael, 32
- Warroquier, Henry de, 133
- Whistler, James Abbot Mac Neill, 28, 29, 78, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 198, 215, 416
- Whitman, Walt, 25, 80, 81, 214, 290
- Wilde, Oscar, 25, 74, 190
- Wills, W. E., 192
- Wodkine, Petrov, 89, 101
- Wright, Wilbur, 109
- X**
- Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari), 11, 35, 39, 120, 121, 394, 408, 418
- Y**
- Yeats, William Butler, 211
- Yrurtia, Rogelio, 382
- Yunque, Álvaro (Aristides Gandolfi Herrero), 16, 19, 30, 32, 33, 34, 36, 262, 372, 402, 406, 408, 415, 416, 417, 418, 419
- Z**
- Zavattaro, Mario, 65
- Zeno, Lelio O., 405, 414
- Zía, Lizardo, 36, 408
- Ziem, Felix, 123
- Zola, Emile, 24, 88, 89, 103, 195, 196, 272, 310, 386
- Zonza Briano, Pedro, 382, 386, 387
- Zorrilla De San Martín, José, 215
- Zuloaga, Ignacio, 128, 132, 157, 280

© 2004, Fundación Espigas  
Todos los derechos reservados.  
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Artundo, Patricia María  
Atalaya, actuar desde el arte / Patricia María Artundo;  
Atalaya. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:  
Fundación Espigas, **2020**.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN **978-987-1398-29-4**

**1.** Ciencias Sociales y Humanidades. **2.** Historia.  
I. Atalaya. II. Título.  
CDD **306.47**

A los fines de lograr una publicación fiel respecto a la edición impresa, en este pdf se repusieron líneas y páginas faltantes en el pdf original

## **Fundación Espigas**

### **Serie Documental**

#### **Margarita Paksa**

*Proyectos – sobre el discurso de mí*  
2003

*El arte francés en la Argentina*  
1890 – 1950

Organizado por Patricia M. Artundo  
Ensayo de María Isabel Baldassarre  
2004

#### **Atalaya**

*Actuar desde el arte.*

*El archivo Atalaya*

Organizado por Patricia M. Artundo  
2004

### **De próxima aparición**

*El arte español en la Argentina.*  
1890-1960

Organizado por Patricia M. Artundo  
Ensayo de Roberto P. Amigo

### **Serie facsimilar**

#### **Julio Rinaldini**

*Críticas extemporáneas - 1921*

Obra de tapa:  
**Ramón Gómez Cornet**  
*Acción de arte*, 1921  
óleo sobre madera  
64 x 54 cm  
Colección privada

*Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya* recoge una parte significativa de la producción de uno de los críticos de arte más relevantes en la historia del arte argentino del siglo XX: Atalaya (Alfredo Chiabra, El Callao, Perú 1889 – Buenos Aires, 1932), periodista, escritor y crítico de arte de nacionalidad peruana que desarrolló su actividad en nuestro país entre los años 1911 y 1932.

Ligado a los grupos anarquistas desde su juventud y en particular a los del diario *La Protesta*, sin embargo, mantuvo una actitud crítica en relación con el movimiento. Durante la década del veinte, sus notas y artículos sobre arte fueron conocidos en revistas como *Acción de Arte* y *La Campana de Palo* en sus dos épocas y en el *Suplemento semanal* de *La Protesta* y ya en los últimos años en revistas como *Camuatí*, *Crónica de Arte*, *Polémica*, *Alfar* de Montevideo y en el diario *El Argentino* de La Plata.

Este libro reúne además un conjunto de textos prácticamente desconocidos que comprende su obra literaria (cuentos y obra dramática temprana), su labor como periodista, su correspondencia y diarios personales.