

MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA

REVISTA NACIONAL

LITERATURA - ARTE - CIENCIA

DIRECTOR HONORARIO:

RAUL MONTERO BUSTAMANTE

TOMO XVI

OCTUBRE A DICIEMBRE DE 1941

MONTEVIDEO — URUGUAY

1941



PEDRO BLANES VIALE
Retrato por César Scarabello. 1919

	Págs.
JUANA DE IBARBOUROU. — Abuela Santa Ana	3
MANUEL DE CASTRO. — Poemas	8
VICTOR PEREZ PETIT. — La Revista «Nosotros» y sus colaboradores ..	11
JULIO J. CASAL. — Francisco Acuña de Figueroa — Del acróstico a la poesía	34
BUENAVENTURA CAVIGLIA (hijo). — La cultura del Uruguay en el Perú	41
CARLOS FRIES. — El V Salón Nacional	48
ANTERO URIOSTE. — La Imprenta y la prensa de Rocha	55
JUAN SILVA VILA. — Apuntes para una valoración poética de Acuña de Figueroa	65
CARLOS M. PRINCIVALLE. — Purpúreo está el río como mar	78
JOSE LUIS ZORRILLA DE SAN MARTIN. — El Artista anónimo en las catedrales góticas	88
PLACIDO ABAD. — El Jefe de Artigas — Fundador de los Blandengues	102
RAUL MONTERO BUSTAMANTE. — Pedro Blanes Viale	115

PAGINAS OLVIDADAS

DOMINGO ARAMBURU. — La Universidad libre y la Facultad de De- recho del Ateneo	127
---	-----

SECCIONES PERMANENTES

REVISTA SOCIAL Y POLITICA. — El Museo Zorrilla de San Martín. — El Monumento al General San Martín	135
REVISTA ARTISTICA. — Concurso para la ejecución de un cuadro que represente el acto de la Declaratoria de la Independencia	133
REVISTA LITERARIA. — Los premios anuales de Literatura y Música. — Homenaje a Francisco Acuña de Figueroa en el 150.º aniversario de su natalicio	146
REVISTA HISTORICA. — Más papeles del año 16	155
BIBLIOGRAFIA. — «Un antecedente constitucional desconocido», por Ho- mero Martínez Montero	159

	Págs.
JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN. — Wilson	161
ESTRELLA GENTA. — La Máscara	180
CYRO GIAMBRUNO	182
RAUL MONTERO BUSTAMANTE	{ Acuña de Figueras y El Himno Na- cional
JOSE G. ANTUÑA	
CARLOS RODRIGUEZ PINTOS	{ Evocación de Char- les Peguy
SIMONE DU HAUTBURG DE RODRIGUEZ PINTOS	
ROBERTO VELASCO LOMBARDINI. — Cartera de un médico	217
MANUEL MEDINA BENTANCORT. — Acentaciones a la «Física» de Aristóteles	223
CARLOS CARBAJAL. — Eduardo D. Carbajal (con grabados)	231
CARLOS MARTINEZ VIGIL. — Qué embromar con la Literatura!	258
JOSE PEDRO SEGUNDO. — El V Salón Nacional	265

PAGINAS DESCONOCIDAS

PEDRO BUSTAMANTE. — Política, Filosofía e Historia	269
--	-----

SECCIONES PERMANENTES

REVISTA SOCIAL Y POLITICA. — La Posición Internacional del Uruguay. — Memorandum del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República O. del Uruguay, transmitido a los Gobiernos de las Repúblicas Americanas, el 21 de Junio de 1941	280
REVISTA LITERARIA. — Concurso anual del Teatro Nacional, los premios de 1941. — El Concurso Literario oficial anual. Nueva Reglamentación. — La Epopeya de América	284
REVISTA ARTISTICA. — Juan Manuel Blanes en Buenos Aires	306
REVISTA HISTORICA. — Concurso de Historia Nacional. — «Revista Histórica»	312
REVISTA ANECDOTICA. — Juan Carlos Gómez, frente a la muerte. — Una tertulia histórica	314
BIBLIOGRAFIA. — Historia de Roma, por Oscar Socco Ellauri y Pedro Daniel Baridón. — El Amor en la Literatura, por Juan Pablo Echague. — Aguafuertes de La Restauración, por Luis Bonavita, M. Ferdinand Pontec. — Discursos Universitarios y Escritos Culturales, por el Dr. J. Pon Orfía. — Espejo Sin Muerte, por Esther de Cáceres	316

	Págs.
GUILLERMO ROTHE	
MARTIN NOEL	
ANTONIO SANTA MARINA	
RAUL MONTERO BUSTAMANTE	
RAFAEL ALBERTO PALOMEQUE	
Blancos en Buenos Aires	321
JUANA DE IBARBOUROU. — Evocación de Lima	339
OCTAVIO MORATO. — El Estado Industrial	342
ROGER DE BASSAGODA. — La Obra de Acuña de Figueroa	369
LUIS ENRIQUE AZAROLA GIL. — El Doctor Antonio Luis Pereyra	377
VICTOR PEREZ PETIT. — Ruben Darío	381
ARMANDO D. PIROTTO. — Consideraciones sobre Las Leyes de Inmigración	417

PAGINAS OLVIDADAS

MANUEL HERRERO Y ESPINOSA. — Plácido Ellauri	433
--	-----

SECCIONES PERMANENTES

REVISTA SOCIAL Y POLITICA. — La Palabra del Gobernante. — Los Problemas Internos y los Problemas Internacionales. — La agresión a América. — Los Presidentes del Uruguay y de los Estados Unidos de Norte América. — El Uruguay frente a la Guerra. — Actitud de la Cancillería	442
REVISTA LITERARIA. — Sobre la muerte de Amado Nervo. — Bianchi. — Bibliografía de Edmundo Bianchi	453
BIBLIOGRAFIA. — «Diccionario de Seudónimos del Uruguay», por Arturo Scarone. — «Canto a Montevideo», por Sara de Ibáñez. — «Evolución del Pueblo Uruguayo», por José Salgado	476

En los últimos meses del año 1899 llegó a Montevideo un muchacho entusiasmado, triste y silencioso que tenía apenas veinte años, y que traía en el equipaje, junto con su caja de colores, una gran cantidad de estudios dibujados al carbon con ejemplar probidad, y una colección de letras pintadas con vivo sentimiento del color y con personalidad suelta. Era Pedro Blanes Viale que regresaba a su país, al que no veía desde la adolescencia, época en que su familia se trasladó a España.



PEDRO BLANES VIALE

Retrato por César Fernández 1913

que no veía desde la adolescencia, época en que su familia se trasladó a España.

Hubo nacido el 29 de mayo de 1879 en Mercedes, capital del Departamento de Soriano, bella ciudad que se hallaba personalmente rodeada a orillas del río Negro, próxima a la confluencia de éste con el río Uruguay. Allí se inclina el viajero la casa donde nació el artista en la calle Asamblea, hoy llamada Artigas, y la excelente colección de sus obras que se custodian en el hermoso Museo local.

La ciudad natal está rodeada de serenos paisajes que se reflejan en las espejadas aguas del río. El clima es caliente en los meses estivales, pero templado en el resto del año. Todo es allí amable y cordial e invita a la contemplación de la naturaleza, a la inmersión del alma en la inefable paz del

cielo partiendo, en la transparencia de la atmósfera, en la alegría de la luz que suele volverse con condones de herma, en la calma de las aguas serenas, en la fronda que se inclina sobre las barrancas y extiende sus ramajes hasta la linfa. No es raro que sea aquel país de paz, y que dos ilustres y excepcionales maestros, Pedro Blanes Viale y Carlos Frederici Scaz, hayan tenido allí su cuna.

El doctor don Pedro Blanes, médico mallorquín, alzó en aquella ciudad, donde dejó el recuerdo de sus virtudes y de su caridad sin cesar. Con él con doña Rosa Viale, joven perteneciente a una fami-

lia del país, de la que tuvo, además de varias hijas mujeres, dos hijos varones: Tomás, fallecido en plena juventud en España, cuando, prosiguiendo la tradición paterna, cursaba Medicina, y Pedro, el pintor, cuya adolescencia y juventud se vieron entristecidas por la muerte de este hermano quien, además de hermano, fué amigo y confidente, y la del padre, desaparecido cuando su apoyo y consejos le eran más necesarios.

La afición del niño a las artes del dibujo y el color despertó en temprana edad y sus padres no dejaron de estimularla. En Mercedes le procuraron quien dirigiera sus primeros pasos, y luego, en Montevideo, mientras completaba su educación, le pusieron bajo la dirección del Profesor español don Miguel Jaume y Bosch, quien le dió lecciones de dibujo, pintura e historia del arte, y le infundió, sobre todo, amor al trabajo y respeto por los maestros clásicos. Era este profesor, hombre de formación humanística y dado a la crítica de arte, género que manejaba con soltura y en el que dió pruebas de sus conocimientos técnicos, de su preparación general, de su excelente criterio y de su dominio del arte de escribir. Digamos, de paso, que las páginas que este viejo maestro escribió sobre las telas de don Juan Manuel Blanes forman acaso la mejor información crítica sobre la obra del ilustre pintor correspondiente a la época de sus grandes cuadros.

Aquejado el padre del estudiante de grave mal, creyó que el clima de su país natal sería favorable para su salud y decidió partir con la familia para Mallorca. Esta determinación le permitía, a la vez, dar a la educación de sus hijos, llegados ya a la adolescencia, más vastos horizontes. El doctor Blanes se trasladó a su patria, y, en tanto atendía a su quebrantada salud, envió sus hijos a los grandes centros de cultura de España para que iniciaran sus estudios académicos.

El pintor ingresó en la Real Academia de San Fernando de Madrid, donde hizo rápidos progresos en los cursos de dibujo, pintura y composición. Le hicieron, además, frecuentar el taller de Sorolla, y, luego, le enviaron a París, a la academia de Benjamín Constant; allí trabajó y soñó algunos meses; le enviaron después a Italia, y le llamaron, por fin, a Mallorca, donde encontró a Santiago Rusiñol, quien, junto al caballete, mientras ambos se embriagaban de luz frente a los maravillosos paisajes de la isla, le dió muchos sabios consejos que él nunca olvidó. Tampoco olvidó jamás a los grandes maestros, a quienes había aprendido a admirar con su viejo profesor, Jaume y Bosch, y que acababa de ver en los museos. Los volvió a mirar luego en sucesivos viajes, con igual devoción, aun en las épocas en que la pintura revolucionaria le poseía y dominaba.

En el Salón de Barcelona de 1898 le admitieron un cuadro de género pintado en Cap de Pero, titulado «Una fiesta de familia», del cual conservo yo el boceto del sitio en que se desarrolla la escena. Es un cuadro típico de costumbres, fruto característico de la época de iniciación del pintor. Corresponde ésta a la tregua que en los últimos años

del siglo pasado y primeros de éste se produjo en el movimiento de renovación artística iniciado por la escuela impresionista francesa, que debió tener con el malogrado Fortuny su apóstol en España. Luego de las grandes luchas, el academismo tradicional, después de haber vencido en apariencia con el cincel de Falguière las atormentadas concepciones de Rodin, se imponía con Bonnat, Carolus Durán, Jean Paul Laurens y Benjamin Constant, maestro este último del joven pintor. Estos maestros tenían en España sus émulos, entre otros Pradilla, Sala, Villegas, Beullière y Moreno Carbonero. Solamente en provincias ardía la insurrección con Zuloaga, con Mir y con el propio Rusiñol que comenzaba a exteriorizar en sus encantados jardines que tanto influyeron sobre el pintor adolescente y en su apasionada admiración por Velázquez y el Greco de la que participaban Zuloaga y Sorolla que empezaba a pintar el aire libre y la plena luz.

Das inquietudes trajo, pues, el joven pintor de su permanencia en Europa: la que procedía de los maestros clásicos, de Velázquez, sobre todo, al que había mirado con arrobamiento, y la que procedía del impulso de emancipación que le transmitieron Sorolla, el precursor del aire libre, en España, y Rusiñol con su pintura literaria, con sus paisajes revolucionarios y con sus charlas sobre el individualismo pictórico de que eran arquetipos el pintor de Felipe IV, el Greco y los maestros impresionistas franceses.

Con este bagaje, y lleno de ilusiones, aunque entristecido por la muerte del padre y del hermano, regresó al país, donde, luego de mostrar sus academias, sus tanteos de estudiante y sus primeros ensayos de composición, comenzó a pintar retratos, dentro de un austero sentimiento velasquino que el tiempo no ha marchitado. Pintó entonces los retratos del doctor Lorenzo A. Pons, del Coronel Muelas, del doctor Font y Uodrá, del señor Llambias de Olivar, de su íntimo amigo, don Juan Ramón Menchaca, y muchos otros, y entre diversas cosas intencionadas, pintó al claroscuro un precioso cartón en el que aparece el Padre Rota, miembro de la Sociedad Salesiana, dirigiendo el trágico corte del penal.



¡Feliz época aquella del novecientos! Trabajaba el artista ahincadamente, y, el tiempo sobrante lo consagraba a mirar la ciudad y buscar temas que, sin cesar, le salían al paso. Lo recuerdo en su improvisado taller, una simple habitación de casa de huéspedes en las casas de Elzauri de la calle Mercedes, cuya puerta abierta al nordeste daba a una alta galería volada sobre un patio lleno de luz. Se movía con lentitud y mostraba sin prisa sus cartones y sus telas, colocándolos pacientemente sobre el caballete o en el muro. Al mostrarlos los miraba él con intensidad, con la cabeza inclinada hacia uno u otro lado. Solía así sumirse en silenciosa contemplación. Otras veces pronunciaba

breves palabras para comentar o situar una tela, o canturreaba distraídamente. Permanecía habitualmente silencioso y recogido; pero a veces se desataba su verba en la que se mezclaba el sabroso acento castizo con maneras de decir criollas de carácter personalísimo.

Se asomaba a menudo a la redacción de la «Revista Literaria», instalada en un viejo inmueble ya demolido de la calle Rincón, donde un grupo de adolescentes novelaban la bohemia artística de Murger y, como lo había hecho Carlos Saez, herido ya en aquellos días de muerte, él, que era un temperamento hecho a la realidad y a la claridad, se saturaba, en nuestra pintoresca sala, de literatura, de romanticismo y de poesía nebulosa. Ocurrió allí un episodio que es digno del recuerdo. Cierta día resolvimos hacer un friso en los muros de la sala de redacción con las academias del artista. La dueña de casa, que era una excelente señora, penetró al siguiente día en la habitación, y, al ver aquella teoría de figuras desnudas, experimentó tan terrible conmoción que sólo atinó a echar llave a la puerta y pedir, con desolado acento, que fueran retiradas las academias. Naturalmente, los dibujos desaparecieron; más tarde, el destino se cebó en ellos, pues fueron arrojados al fuego por manos, más que ignorantes, demasiado escrupulosas.

Acaso, desde entonces, tomó gusto a la anécdota, la cual suele asomar en sus cuadros, aun en los de mayor transcendencia. Su lápiz y su pincel sorprendieron así, cosas en que hoy sentimos como si volviésemos a vivir. Hay un pequeño apunte nocturno de color tomado en la terraza del hotel Pocitos en el que quedó aprisionado el sentimiento del 1900 romántico con sus noches del antiguo balneario, cuando la luz de los mecheros de gas iluminaba el muelle de madera colmado de figuras femeninas de breve cintura, tocadas con emplumados sombreros y vestidas con largas y amplias polleras y basquiñas de abullonadas mangas. Otro cuadro que se halla en el Museo Nacional de Bellas Artes, titulado «*El atelier*» y fechado en París en 1903, es una página de diario de la vida artística de Montmartre o Montparnasse que recuerda las agrupaciones de figuras «fin de siglo» que se complacían en pintar Degas y Fantin Latour. De la misma época es otra tela que posee el mismo Museo en la que el pintor reprodujo con honda poesía la calle de San Vicente de Montmartre en la que se advierten fugitivas figuras, cada una de las cuales tiene su expresión y su fábula. «*L'apéritif. Val au Moulin Rouge*» es otra pequeña anécdota pictórica, a la manera de Renoir. También en sus grandes telas aparece la anécdota. Se le advierte en «El Congreso del año XIII» y en «1815»; «La jura de la Constitución de 1830», es un conjunto de ellas, y los estudios de detalle con que compuso el cuadro nos vuelven otra vez a las pequeñas escenas de Renoir de 1880.

Como Blanes tenía un vago parentesco con mi padre y había traído para él cartas de recomendación, frecuentaba mi casa. Entre otras cosas que pintó allí, se empeñó en hacer el retrato de mi her-

mana María Angélica que entonces estaba en la plenitud de su juvenil belleza. En los días en que meditaba la composición del cuadro, — era el verano de 1900, — la vió pasar con un grupo de amigas en el «dandau» de don Clodomiro de Arteaga, en una batalla de flores que se realizó en el Prado. Tuvo en el acto la revelación del retrato: un aire libre al pastel en tonos grises azulados, colocada la figura en la misma actitud en que la vió reclinada en el carruaje. Hizo un pequeño y encantador boceto y comenzó el cuadro, frente al modelo, en la azotea de la casa de mis padres, en la calle Buenos Aires, casi a pleno sol. Cuando el retrato estuvo terminado, fuimos al Prado para tomar el croquis del paisaje y a las cocheras de Arteaga a dibujar el detalle del «dandau». Así pintó su primer aire libre, por inspiración directa y sin preocupación de escuela.

En aquella época mi hermano José Pedro, pintoresca figura que habrá que recordar algún día, improvisó su taller en una vasta sala de la calle Convención que le facilitó, graciosamente, el padre de su amigo, Rodolfo Mezzera. Allí pintó muchas de sus inconmensurables telas que luego seccionaba en cuadros que ahora se comienzan a buscar a pesar de la prodigalidad con que fueron ejecutados. El pintor catalán Vicente Puig, apenas adolescente, acababa de llegar en aquellos días a Montevideo, procedente de Barcelona, donde había visto pintar a Ramón Casas, cuya técnica y cuyo espíritu había cogido con raro talento. Se incorporó al taller que ya se había transformado en tertulia de escritores y artistas y allí, su ágil lápiz, trazó centenares de esas deliciosas siluetas femeninas que hoy se buscan también con empeño.

Blanes fué contertulio del improvisado taller y amenudo cogió el lápiz, el carbón, la paleta y los pinceles para trazar croquis, dibujos, retratos, bosquejos y cuadros que son verdaderos documentos. Allí pintó al óleo dos grandes retratos de José Pedro y dibujó la carátula del poema de Lasso de la Vega, «Canto boer», composición para la cual sirvió también José Pedro de modelo. Comenzó, además, allí una galería de pequeños retratos, dentro de una técnica de carbón y pastel sobre fondos vagamente lavados con color. A esa serie pertenece el mío que fué pintado en el invierno de 1902, en su también improvisado taller, instalado en una pieza baja de un caserón colonial cuya honda ventana enrejada daba sobre la calle Reconquista. Con estos retratos se proponía documentar, según él lo decía, la sensibilidad y el carácter de la época.

En éstas y otras andanzas, y tal cual viaje a su ciudad natal y al interior del país, creció su talento pictórico. Poco después conquistó, mediante concurso de oposición, una beca oficial y se fué a Europa, donde su pintura adquirió definitivo relieve, sin perder el primitivo carácter que él dejó impreso en las obras de sus primeros años. El maestro surgió naturalmente, en la plenitud de su genio, de su obra y de su influencia.



Poseo una carta del artista que es un documento humano. Es de Octubre de 1902; acababa de instalar su taller en París y en esa carta se entrega a la espontánea confianza.

París de Chavannes le había conquistado. Es el pintor que me ha entusiasmado más y que considero más completo de los modernos. Se ve que ha estudiado mucho a los maestros del siglo XV y XVI; es sincero como el beato Angélico; amante de la simplicidad, de la buena fe, y su visión es delicada, armónicas. De todo lo que había vuelto a ver y de lo nuevo que había visto, entre los pintores modernos, además del maestro del Panteón, le interesaban Lucien Simón, de la Gándara, cuyo taller frecuentó, Whistler y Henri Martin. Su evolución estaba en marcha; pero aún así confesaba que Velázquez es el que permanece y soñaba con ir a ver al Greco y a los primitivos renacentistas italianos.

Siempre permaneció fiel a este concepto. Experimentó el hecho de las escuelas que procuran sorprender los misterios de la luz y crear una alquimia pictórica; aplicó a veces a la ejecución de sus obras una técnica desconcertante; pero jamás olvidó el eterno módulo. El 1902 había escrito: «Velázquez es el que queda siempre el papá de la pintura; a él es a quien estudian todos». En sus últimos días, ya tocado por la muerte y en víspera de asilarse en un sanatorio para sufrir la última operación, recorría los museos, y en medio de la desolación de su enfermedad, se abismaba frente a las obras de la antigüedad clásica: «¡Qué conocimientos profundos de la forma y de la expresión tenían esas gentes!», escribía a su amigo Rodolfo Mezzera. «¡Ah! cómo deseo para todos estos goces!», agregaba refiriéndose a la exaltación que lo poseía. Y luego indicaba a sus compatriotas artistas el verdadero camino con estas palabras: «Divulgar el dibujo del natural es como puede conseguirse que el ciudadano tenga una visión exacta del mundo exterior».

He ahí a este pintor moderno, inquieto ante las nuevas tendencias pictóricas, que se entregaba a ellas con sincero ardor, pero que jamás olvidó lo aprendido en las academias, en los museos y en los talleres de los maestros. Su personalidad creció; se nutrió con nuevos elementos vitales, pero, él jamás echó en olvido el dístico latino que puso como lema al «*affiche*» con que obtuvo su primer premio en Montevideo, allá por el año 1900: «Verted el vino nuevo en odres viejos». Toda su vida de pintor, de artista y de maestro está resumida en estas palabras.



¿Qué era este vino nuevo y qué eran estos viejos odres?
 El vino nuevo era el sentimiento moderno del arte, que, desde la misma sensibilidad y la diligente curiosidad espiritual puestas al servicio de ese sentimiento, para crear una cultura pictórica que respondiera a los nuevos modos de la vida contemporánea. Los odres viejos eran el concepto universal del arte, el culto por los grandes maestros de todos los tiempos, el conocimiento profundo de las antiguas escuelas, el baño lustral académico, el dominio magistral de la técnica pictórica que fué su verdadero caudal jamás agotado.

Cinco años de vida europea, durante los cuales concurrió a los salones de París, frecuentó la amistad de los más ilustres artistas y realizó una vastísima obra, hicieron de él un gran maestro. Cuando regresó a Montevideo, en Diciembre de 1907, expuso cincuenta telas, que, si bien constituyeron la consagración del artista, dieron lugar a la más grande controversia crítica producida en el país. Esa controversia se reanudó en 1909 al ser expuesto el retrato ecuestre del General Galarza, audaz composición a contra luz, y fué, por fin, sustanciada en Buenos Aires, cuando, algunos años después, el maestro hizo una exposición de sus cuadros en aquella ciudad, y en nuestro país, donde su obra constituye hoy un valor histórico, una verdadera escuela de la que ya se habla, como hablábamos hace treinta años de la escuela de Blanes el viejo, para no buscar ejemplos fuera del medio ambiente.

La exposición póstuma de sus obras realizadas en enero de 1938 en el Salón Nacional por la Comisión Nacional de Bellas Artes, bajo el patrocinio del gobierno de la República, en cumplimiento del decreto del mismo de fecha 5 de noviembre de 1937, fué la consagración oficial y definitiva del maestro. Ciento setenta y cinco piezas fueron expuestas al público y cuidadosamente incorporadas al catálogo literario y gráfico compuesto por el doctor Rodolfo Mezzera, amigo íntimo del pintor y Comisario General de la exposición.



Si el maestro comenzó por ser un admirable retratista y pintor de figuras, llegó luego a ser el primer paisajista de su país. Volvió nuevamente, en sus últimos tiempos, a pintar cuadros de composición, especialmente de carácter histórico, ejecutados dentro de un concepto muy personal de modernidad y de una rigurosa técnica, en algunos de los cuales exhumó valores autóctonos generalmente desdeñados, pero a los cuales él acordaba superior jerarquía estética. Esta obra comprende veinte y cinco años de labor y está naturalmente influenciada por las violentas reacciones que, en las postrimerías del siglo XIX y en el primer cuarto del siglo XX, conmovieron al arte pictórico.

El paisaje fué, sobre todo, su manera personal de expresión. Creó un género que llegó a formar escuela y cuya influencia aun persiste. El aire libre y la luz solar no tuvieron para él secretos, como no los tuvieron tampoco el ambiente y la luz del taller. La gama de su paleta fué inagotable y en ella convivieron los colores primarios violentos y a veces detonantes, las medias tintas y los más tenues y sabios matices. Los paisajes de Blanes padecen todos del profundo sentimiento de la soledad. No es la sombría soledad de Courbet, ni la trágica de Daubigny o Van Gog. Se aproxima más a la serena soledad de los paisajes de Menard. Es la soledad de los lagos espejados, de los ríos, de las bahías, de las rocas, de los acantilados, de los peñascos, de los jardines, así sean estos los de Saint Cloud o los de las quintas de Montevideo, de los bosques, de las aguas profundas, de los cerros de piedra, de las grutas misteriosas, de las cascadas, de las casas abandonadas, de los techos abocardados de las ciudades dormidas. Terrible y hermosa soledad en que arde el color y el aire transparente se llena de silencio y de perfume.

Esta penetración de la naturaleza llegaba a profundos arcanos solo revelados al pintor. El paisaje se humanizaba en su espíritu, y así como Corot y Rousseau concluían por crear en medio del bosque y en la trémula transparencia del aire, tenues y frágiles figuras, alados seres que solamente es dado ver a los artistas, también él llegó a sorprender en las ondas de las verdes aguas de las grutas oceánicas misteriosos cuerpos de mujer, ondulantes sirenas hechas de ensueño, agua y espuma.

Los que creyeron y creen que los paisajes de Blanes Viale son simple sinfonía de color, se equivocaron y se equivocan. Son, sí maravillosas sinfonías de color, pero sabiamente compuestas, aunque muchos creen que el paisaje no exige esfuerzos de composición. El, que poseía el sentido imperioso de la composición, esa sutil ciencia de la geometría pictórica, construía los suyos con inaudita paciencia. Eran sus elementos de composición el ambiente, la hora, la luz, el color, las cosas. Estas cosas, generalmente eran árboles, plantas, flores, campiñas, bosques, cerros, ríos, cascadas, la naturaleza en sus maravillosos aspectos. Pero cada una de estas cosas tenía para él un alma, un significado, un sentido, un movimiento, una actitud, y era preciso descubrir y sorprender todos esos arcanos. El pintor empleaba sus horas, sus días, y a veces sus años en ello.

La acción real de pintar que solía ser en él impetuosa y avasalladora, al extremo de dar la impresión de la inspiración y realización geniales, era sin embargo, como se ve, producto de una larga y penosa labor de construcción interior, de creación subjetiva, de preparación espiritual, todo lo cual solía producirse lejos del lugar y del objeto; mas luego, en el momento propicio, cuando la impresión de la realidad correspondía al estado subjetivo, la obra adquiría forma, muy a menudo con inaudita rapidez. No era éste don de im-

provisación o facilidad de aptitud, nó; la obra había sido soñada, acariciada y construída subjetivamente durante largo tiempo. Así ocurrió en el retrato a que me referí al principio; así ocurrió con sus paisajes de Mallorca, del Iguazú, del este, de las quintas montevideanas; así ocurrió con sus cuadros de historia. Aunque la realización fué muy a menudo rápida, la obra fué siempre precedida de un largo período de preparación interior en el que el artista soñó con lo que había de realizar y vivió obsesionado por ello. Cuando esto sucedía, a su habitual triste y taciturno se agregaba un estado de concentración interior que a veces tenía algo de sonambúlico.

Cuando en 1916 fué a pintar al Iguazú había atravesado uno de esos períodos. Su amigo íntimo, Julio Micoud lo acompañó en este viaje; muchos años después me decía en una carta que es hoy un documento precioso para el conocimiento de la intimidad del artista: «Recordando su entusiasmo, su alegría ante la perspectiva de poder pintar el Iguazú, sueño que acariciaba desde mucho tiempo atrás». Cuando se halló frente al paisaje se desató la fuerza creadora del pintor. «El mismo día que llegamos a las cascadas, agrega, nos dirigimos por una picada hasta un abra del bosque desde donde se podía contemplar el «Salto San Martín». La emoción ante aquel espectáculo fué grande y la decisión por hacer un cuadro, rápida. Pintó toda esa tarde a pesar del frío y la llovizna. Estuve a su lado un buen rato, hasta que, corrido por el frío, resolví dirigirme hacia la población, buscando un poco de calor, que encontré después en la cocina, atendida por una india correntina que también fumaba, como casi todas las mujeres que encontramos, un enorme cigarro de hoja. Entre tanto, el pobre Blanes habíase quedado solo, pintando y algo ceñudo, porque lo abandonaba, pues era para él un verdadero placer, tener a su lado un amigo, cuando trabajaba. Ya casi entrada la noche, llegó aterido, empapado de pies a cabeza, pero contento por haber pintado. El cuadro que empezara ese mismo día de nuestra llegada al Iguazú, lo terminó en dos o tres sesiones. Hoy está en poder de la familia de Noetinger, en Buenos Aires y es, a mi juicio, una de las mejores obras salidas de su pincel. Entretanto, el mal tiempo continuaba. A ratos llovía torrencialmente, a pesar de lo cual, nos íbamos en busca de los sitios más estratégicos, para contemplar los diversos saltos y cascadas, bajo aquel espectáculo grandioso, que es la lluvia en plena selva, allí en el Iguazú. Y el sol no quería aparecer. Y los días se sucedían grises, hasta obsesionarnos, como si una fatalidad pesara sobre nosotros. ¡Queríamos ver el sol! Recordando que Blanes exclamaba, como hablando consigo mismo: «en los trópicos es así»; y me miraba resignado, con aquellos ojos bonachones y soñadores. Hasta que por fin, una tarde que andábamos vagando por las picadas que conducen a los saltos, observamos allá por el lado del sur, grandes lampos de cielo sin nubes, de transparente y profundo azul, como eran nuestras ansias y nuestras esperanzas por ver la luz del astro, que desde luego no se hizo esperar, apareciendo de

pronto, e iluminando de luz radiante, todas las cosas del lugar. La alegría fué delirante y con el mejor entusiasmo Blanes pintó una hermosa nota del salto: «La garganta del diablo», que más tarde me regaló, como recuerdo de aquel momento inolvidable. Desde aquel día, trabajó sin tregua, de mañana, de tarde y hasta de noche. De mañana realizó, durante muchas sesiones, el tríptico que posee el Jockey Club de Montevideo, aquella sinfonía incomparable de color y de misterio, posiblemente la más grande de todas sus obras. Después de comer, salíamos a caminar por los alrededores de las casas, generalmente hasta el salto: «Las Dos Hermanas», buscando con ansiedad el arco-iris que se formaba con la luz de la luna, y así fué que una noche pudimos descubrirlo, ténue y cauteloso, como un sueño de diosas. Blanes tomó un apunte, que colocó para siempre a la cabecera de su cama. Lo acompañé durante un mes y varios días y lo dejé allá, trabajando ansiosamente. Cuando después de cuatro meses volvió a Buenos Aires, fui a buscarlo a la dársena y pude notar en aquella recia figura, las huellas que había dejado la vida de la selva y el intenso trabajo. Ya en el Hotel, fué desempaquetando en silencio sus cuadros y realmente, había trabajado mucho... Micoud, que vivió en su intimidad, agrega esta observación que es interesante para el conocimiento del pintor: «Era un hombre cuya mayor alegría consistía en poder pintar, en crear y trabajar para su arte. Así era su modalidad: colores y pinceles a mano, iba derecho a la obra, construyendo siempre y contento de su vida. Algunas veces cantaba, si tenía a su lado alguna persona de confianza. Aún recuerdo algunas de sus canciones preferidas».



Su acción docente perdura aún. El fué el iniciador en nuestro incipiente mundo artístico de un movimiento de renovación pictórica, que estaba en consonancia con el que se venía operando desde las postrimerías del siglo pasado en la pintura universal, renovación que perseguía como objetivo principal el abandono de los valores tradicionales negativos y la exhaltación del factor personal. Antes que él, otros habían querido abrir nuevos horizontes, en el orden de la producción individual, pero fué él quien, con el prestigio de su obra y de su enseñanza, impuso la nueva estética pictórica. El fué quien apartó a nuestro arte del camino trillado de la enseñanza académica impersonal y lo lanzó por sendas y caminos desconocidos, que, por serlo así, no siempre resultaron los más accesibles. Sin embargo, en ellos encontraron nuestros pintores elementos de que hasta entonces habían carecido y que sirvieron para darles una más amplia visión del arte, un nuevo sentido de la función profesional y hacerles sentir profundamente lo que significa el conocimiento del propio temperamento y la aplicación del impulso personal.

Esa acción docente que se ejercitó primero en la zona del arte puro, se hizo luego más humana al aplicarse a la enseñanza de las artes útiles y buscar el terreno popular y democrático para suscitar en él vocaciones, o estimularlas y orientarlas, dentro de un sentimiento moderno al que no era ajena la inspiración autóctona. La obra que en ese sentido realizó el maestro en la dirección de la Escuela Industrial fué de verdadera transcendencia y dió vida a un período de singular actividad artística que aun se recuerda con vivo interés.



La enfermedad, una cruel y desoladora enfermedad, contra la cual luchó estoicamente, le abatió en la plenitud, después de dolorosas pruebas. El, que siempre fué un hombre triste, sublimó la tristeza de sus últimos meses de vida envolviéndose en una heroica y paciente serenidad. Su amigo íntimo, Rodolfo Mezzera, quien también fué un poco su Mecenaz, ha dado, en una inolvidable conferencia, los elementos necesarios para sentir con intensidad la grandeza de esta alma frente a la evidencia de la muerte.

Cuando una radiante tarde de primavera, ya herido por la primera operación, se embarcó para Europa con el objeto de internarse en un Sanatorio de París y sufrir la última y cruenta prueba, una piadosa mano femenina puso en el camarote del enfermo un libro consolador en cuya primera página había escrito: «Quien le envía este libro aspira a que en su lectura encuentre Vd. el bálsamo que halló el autor». Y más abajo este versículo del Evangelio de San Mateo: «Venid a mí todos los que andéis agobiados con trabajos y cargas, que yo os aliviaré». Alguien quiso tirar el libro al agua, pero el artista se opuso y él le acompañó en el viaje. Desde el mar, escribió a Mezzera: «La obra que nuestro amigo quiso tirar al agua: «Les foules de Lourdes», es de uno de los que fueron para mí, hace veinte años, autores favoritos. Por eso, por obediencia, y por la dedicatoria, la voy leyendo a la hora de mi tortura». ¡Desgarrador espectáculo el de este hombre encerrado en una cabina de barco, perdido en la soledad del mar, y en la más terrible soledad del dolor, que, al saberse condenado, halla en su alma potencias de obediencia y resignación con qué afrontar la irremediable catástrofe!

El pintor había prometido a Mezzera que algún día pintaría su propio retrato. La víspera de la operación fatal le escribió: «Mañana voy al sanatorio. Me acuerdo mucho de usted, y si, como espero, tengo fuerzas, voy a intentar el retrato que tantas veces me pidió». El trágico autorretrato surgió en las horas de soledad y agonía del sanatorio. Aparece en él, el artista, de pie frente al caballete, reflejada la imagen en el espejo. La figura se proyecta sobre el muro de la habitación, desnudo y blanco como el de una tumba. La cabecera de la ca-

ma de hospital se asoma sobre la caja de un trágico reloj, cuyo cuadrante refleja el espejo en primer término. La máscara del pintor emerge de las vendas blancas que le envuelven la cabeza y el cuello. Hay en esta máscara una indefinible expresión de tristeza y de refrenado dolor. La figura y los objetos se ven dentro del marco con terrible precisión, pero, al mismo tiempo, con esa hondura misteriosa y como fluída con que el azogue de los espejos devuelve las imágenes. Cuando se mira este retrato, ya no se le olvida más.

Terminado el retrato, la Noche Buena de 1925, el pintor escribió a su amigo estas palabras lapidarias tocadas de fúnebre humorismo: «He cumplido. Mi retrato de aviador está pronto. Lástima que el reloj está señalando la caída». La caída no se hizo esperar; el enfermo regresó a la patria para morir. Cuando llegó el invierno y los árboles del jardín del taller del Prado perdieron totalmente las hojas, Blanes Viale se extinguió silenciosamente. Era el 22 de julio de 1926.

RAUL MONTERO BUSTAMANTE