IMPRENTA "LATINA"

JOSÉ M. BLANCO

CIRCULARES, NOTAS, MEMORANDUMS, DIPLOMAS, CHEQUES
RECIBOS, CATALOGOS. REVISTAS. DIARIOS, PERIODICOS
CARTELES EN COLORES

PROGRAMAS Y TODO TRABAJO TIPOGRAFICO
ESPECIALIALIDAD EN TARJETAS COMERCIALES EN COLORES

TALLER DE ESTERIOTIPIA - RAYADOS EN GENERAL
ESTABLECIMIENTO TIPOGRAFICO A ELECTRICIDAD

UCAR BLANCO HNOS.

ESCRITORIO: FLORIDA, 1528
TALLERES: PAYSANDÚ, 832
Teléf.: Las dos Compañias
MONTEVIDEO



TESEO

DISCUSION ESTETICA Y EJEMPLOS

CLASICISMO — IMPRESIONISMO
CUBISMO — FUTURISMO
ARTE NACIONAL

POR EDUARDO DIESTE
GRABADOS DE A. PASTOR Y POGGI

AGENCIA GENERAL DE LIBRERIA Y PUBLICACIONES
MONTEVIDEO M C M X X V

EDITORIAL DE TESEO

DIRECCION LITERARIA Y ARTISTICA

EDUARDO DIESTE, JUSTINO ZAVALA MUNIZ, ADOLFO PASTOR

SECRETARIA Y ADMINISTRACION

JUAN F. MONTEDONICO

ARENAL GRANDE, 2129 — MONTEVIDEO

PRÓXIMAS PUBLICACIONES

CRONICA DE UN CRIMEN (NOVELA VERÍDICA) POR JUSTINO ZAVALA MUNIZ
INTRODUCCION A LA HISTORIA DE AMERICA POR ALBERTO ZUM FELDE
ANTOLOGÍA SELECTA DE POETAS URUGUAYOS (VARIOS TOMOS)

OBRAS LITERARIAS DE AUTORES URUGUAYOS ADMINISTRADAS POR LA

AGENCIA G. DE LIBRERÍA Y PUBLICACIONES

MONTEVIDEO — 25 DE MAYO, 577 — (1295) — BUENOS AIRES — RIVADAVIA, 1571

Acosta y Lara Manuel
La dicha inculta 1.00

Aguiar Justo Manuel
José E. Rodó y Rufino Blanco Fombona 0.50

Bellán José Pedro
Primavera 0.60

Caillava D. A.
Agreste 0.60
La Literatura gauchesca en el Uruguay 0.50
Sierras y Llanuras 0.50

Carbonell Debali Dr. Arturo
Literatura Griega y Latina 1.60

D'Auria Lorenzo F.
Sol María 0.25

Dieste Eduardo
El Viejo 0.60
Teseo. . . . . .

Dualde Eduardo
Ocio 0.70

Espínola Francisco
Raza Ciega . . . . . .

Fernández Riera Rosa M. de
Cuentas de mi rosario 0.70

Filartigas J. M.
Artistas del Uruguay 0.60

Fusco Sansone N.
La trompeta de las voces alegres . . . 0.60

Guillot Muñoz G. y A.
Lautréamont y Laforgue 1.00

Hernández Ricardo
Leyendas del Uruguey 0.80

Ibarbourou Juana de
El Cántaro fresco 1.00

Ipuche P. L.
Alas nuevas 0.80

Lasplaces A.
La buena cosecha 1.00

Lauxar
Lecturas Literarias. Tomo 1.o . . . 2.00
Lecturas Literarias. Tomo 2.o . . . 2.00
José E. Rodó y Ruben Darío 1.20

Lorenzi J. A. Ilaria H.
Materialismo histórico. 1.50

Mendibehere A.
Impresiones fugaces 0.50

Mendilaharsu J. R.
La Cisterna 0.70
Voz de Vida 0.80

Montiel Ballesteros
Alma nuestra 0.80
Cuentos Uruguayos 0.80
Fábulas. 0.40
Los Rostros Pálidos 0.80
Savia. 0.50

Morador Federico
Conversaciones Literarias 2.00
El libro de Ella 0.50

Muñoz María C. Izcúa de
Frutal 0.90

Nebel Fernando
El color de las horas . . . . . .

Oribe Dr. Emilio
La colina del Pájaro rojo 1.00
El Halconero Astral y otros cantos . . 1.00

Parra del Riego Juan
Blanca Luz 0.70

Peluffo Darwin
La fragua divina 0.60

Pereda Valdés I.
El Arquero 0.60

Roxlo Carlos
Jorge Sand y la novela de costumbres . 1.00

Reyles Carlos
Beba 1.00

Silva Uranga Héctor
Lo que dicen mis años 0.50

Silva Valdés Fernán
Agua del Tiempo. (Tercera edición) . . 0.80
Poemas Nativos 1.00

Sabat Ercasty
El vuelo de la noche 0.60

Sabat Pebet Juan C.
El verso castellano 0.80

Saurí Manuel J.
Teoría de las dos sustancias 1.50

Zorrilla de San Martín Juan
El Sermón de la Paz 1.00

Zorrilla de San Martín A.
La Escondida Senda 0.80

A Art. Ballar

Debe aceptarse este libro como un proyecto de ideas, sobre

TESEO

su asunto, de conclusiones — por tanto — postergable — con muchas no faltas el autor sigue de acuerdo por lo mismo —

Con gran afecto

Teseo

Montevideo 1 Dbre 1919

TESEO

DISCUSION ESTETICA Y EJEMPLOS

CLASICISMO — IMPRESIONISMO

CUBISMO — FUTURISMO

ARTE NACIONAL

POR EDUARDO DIESTE

GRABADOS DE A. PASTOR Y POGGI



EDITORIAL DE TESEO

MONTEVIDEO

1925

INDICE

PRIMERA PARTE

Elementos para una lección del color:

Pintura antigua y pintura moderna . . Cap. I y II . Pág. 11 y 26

Elementos para una lección de la forma:

Clasicismo y Academismo . . . . . Cap. III. . . Pág. 49
Cubismo y Futurismo . . . . . Cap. IV. . . » 67

SEGUNDA PARTE

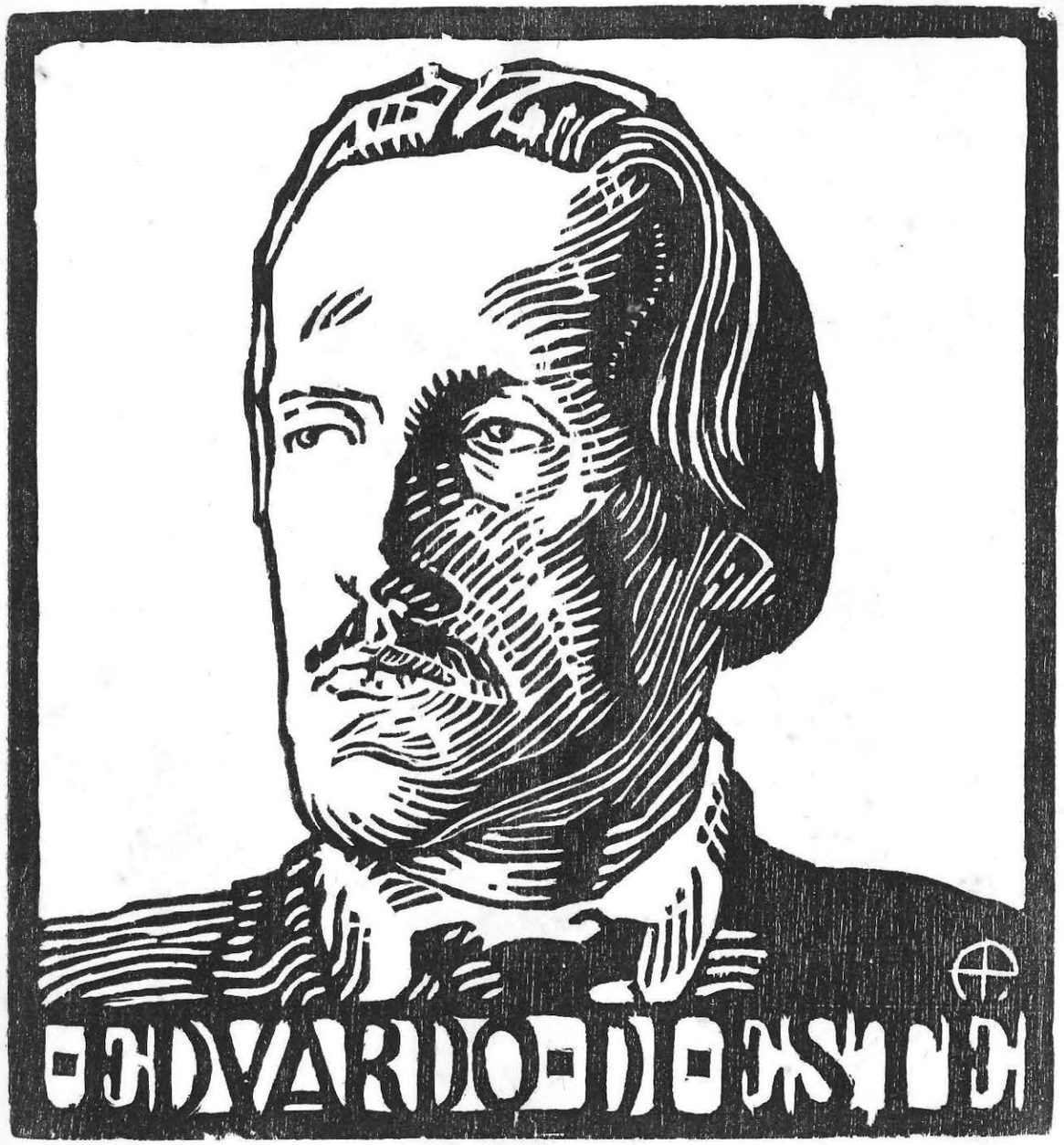
Arte Nacional . . . . . Pág. 89
Bernabé Michelena . . . . . Cap. V . . . » 92 y 159
José Cúneo . . . . . Cap. VI. . . » 101 y 154
Carmelo de Arzadum . . . . . Cap. VII . . » 115 y 156
Andrés Etchebarne Bidart . . . . Cap. VIII . . » 126
Pedro Figari . . . . . Cap. IX. . . » 138
Humberto Causa . . . . . Cap. X . . . » 143
Adolfo Pastor. . . . . Cap. XI. . . » 147

Segundo Salón Nacional de Primavera . . Cap. XII . . » 152

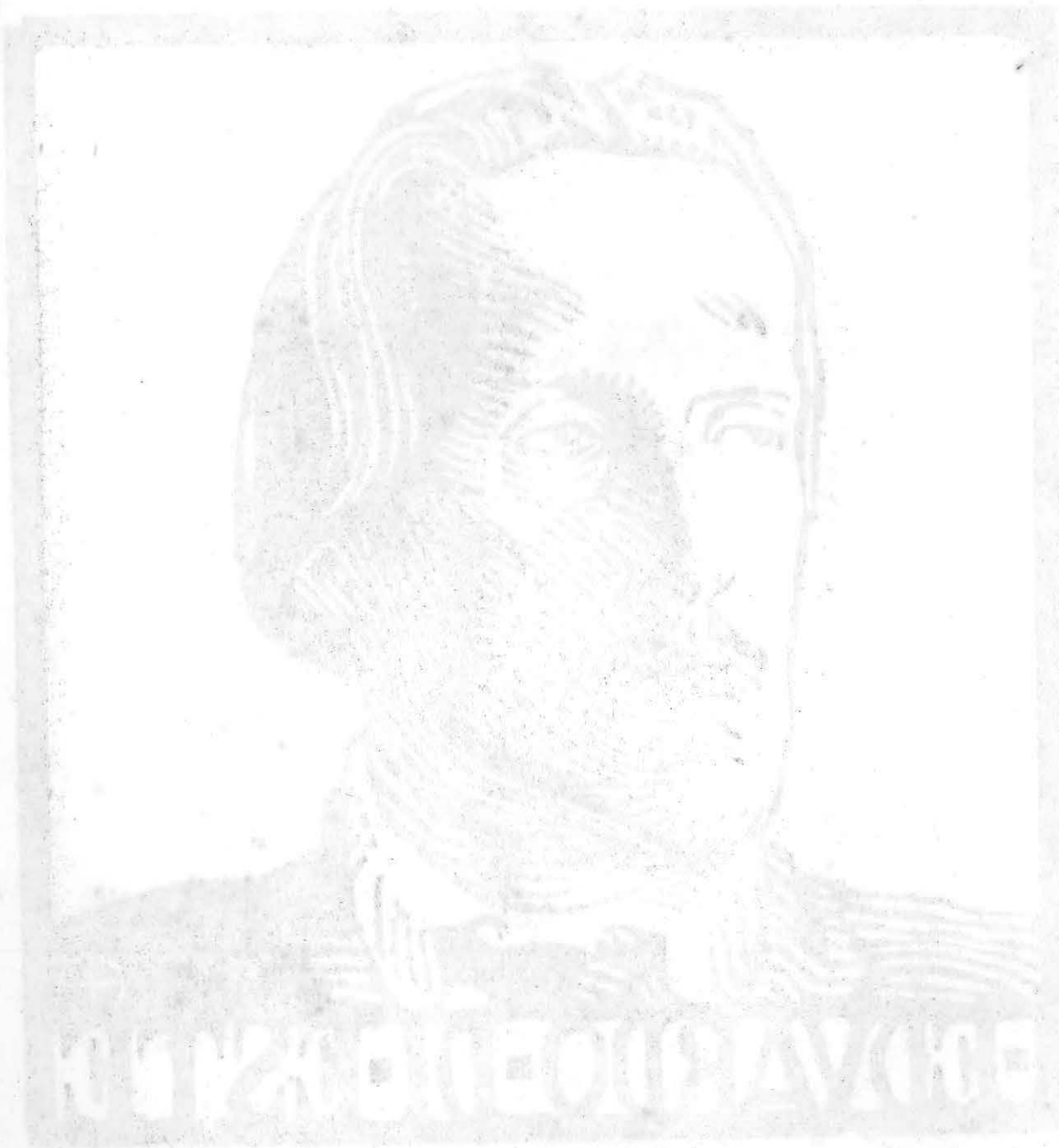
Pedro Blanes Viale . . . . . » 157
César Pesce Castro . . . . . » 158
Domingo Bazurro . . . . . » 158
Guillermo Rodríguez. . . . . » 153
Milo Berreta . . . . . » 157
Rafael Barradas. . . . . » 152
Ana Obiol. . . . . » 153
Petrona Viera . . . . . » 153
Otros artistas . . . . . » —
Erratas . . . . . » 162

VIÑETAS DE ADOLFO PASTOR

TIPOGRAFÍA DE O. M. BERTANI

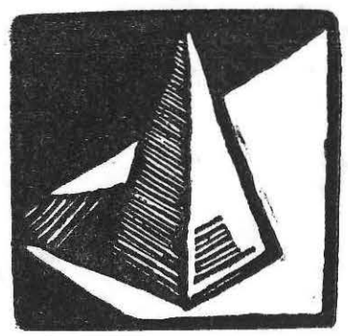


Madera de A. PASTOR



PRIMERA PARTE

FORMA Y COLOR



ELEMENTOS PARA UNA LECCION DEL COLOR

I EL DRAMA DE LA PINTURA

II EL MILAGRO DEL PRISMA

CAPITULO I

EL DRAMA DE LA PINTURA

Personajes: la Luz, el Color y la Forma. Acción: del primero contra el segundo, y de ambos contra el tercero.

Límites de la escala luminosa del pintor, comparada con la de la Naturaleza, según la hipótesis de Ruskin. Efectos en la pintura de paisaje. La veguedad del impresionismo. Oposición del color y de la forma. La solución clásica, según los preceptos de Leonardo de Vinci. El claroscuro. La solución moderna, según los principios de Cezanne y de Gauguin. El cromatismo formal del primero. El sintetismo del segundo. El simbolismo de 1890. Consecuencia última: los límites del Arte, entendidos como leyes naturales, aseguran providencialmente su libertad.

La fórmula de Cúneo para evitar la disolución de los sólidos en la plena luz del impresionismo, fruto de su experiencia y que consiste en bajar el color, conservándolo brillante, y en simplificar la forma por medio de superficies rectilíneas, refleja un conflicto fundamental de la pintura que Ruskin, teórico de las Ates y algo pintor él mismo, desarrolla, quizá el primero, así con el rigor de una ley o sistema, en su libro sobre «Los Pintores Modernos», al tratar de la luz turneriana; conflicto por que atraviesa también la obra de nuestros pintores más coloristas: Etchebarne, Causa, Arzadum y Milo Beretta.

El blanco del papel más blanco, marca el ápice de luminosidad accesible al artista, y llevado cara al cielo y fuera de la acción de una luz directa, de acuerdo con la situación conveniente a los cuadros en los interiores más iluminados, decae, se obscurece de tal modo, que hace repetir por varias veces la prueba con la esperanza

de haberse uno equivocado o de hallar, al menos, laguna causa, fácil de remover, que nos consuele. Y dice Ruskin:

"La claridad de un cielo despejado no puede reproducirse por ningún procedimiento artístico. El cielo no es solamente de color azul, es de fuego azul, y no puede pintarse. Este fuego azul contiene también fuego blanco; contiene nubes que le exceden en claridad, tanto como él mismo puede exceder a la del papel blanco. Más allá de esta luz azul encontramos, pues, otro grado todavía más inaccesible de luz blanca. Si suponemos que la claridad del papel blanco pueda representarse por 10, la del cielo azul valdrá aproximadamente 20 y la de las nubes blancas 30. Si reparáis atentamente en estas nubes veréis que no son del mismo color. Ciertas partes parecen grises comparándolas con otras, y hay tantos matices en ellas como si estubieran hechas de rocas sólidas. Y, sin embargo, estas partes más oscuras son las mismas que nos parecen algunas veces más claras que el cielo, y evaluamos su intensidad luminosa en 30 .Las partes más resplandecientes deben, pues, fijarse lo menos en 40, y su blancura será a la blancura del papel como 40 es a 10. Llevad enseguida los ojos desde el cielo azul y nubes blancas al sol, y veréis que la blancura de estas nubes, cuatro veces más luminosa que la del papel, es oscura y opaca en comparación con esas nubes de plata que arden cerca del sol, de ese sol cuyo resplandor infinito no podéis soportar. ¿Cómo valorar esta luz? ¡Para reproducir todas estas cosas no tenemos después de todo más que nuestro pobre papel blanco!

¿Podrá por lo menos el artista afirmar, con sus medios, el contraste evidente que hay entre la luz del cielo y la oscuridad de la tierra? La desilución crece al observar también que nuestro blanco pierde su fuerza ya no frente al blanco de las nubes y frente al azul del cielo, sino frente a la grieta más oscura de la montaña y la sombra de los arbolados. ¡Toda la tierra se viste de sedas preciosas, fulgura como los tesoros ocultos de pedrería y de oro en los cuentos orientales, y el espejo de la pintura no podrá tampoco reflejar ni el más humilde polvo de los caminos! No sólo el cielo es más claro que la tierra, sino también la tierra es más clara que la paleta. Expresa y responde Ruskin:

"No hay, en efecto, medio más sencillo y más seguro, para hacer un cuadro interesante, que el de oponer la luz del cielo a la oscuridad de la tierra. Que vuestro cielo sea sereno y purísimo y que árboles, montañas, torres sombrías o cualquier otro objeto terrestre se destaque violentamente sobre ese fondo, y el espectador aceptará reconocido tan sublime y solemne verdad". "Pero los verdaderos contrastes no podrán jamás reproducirse. Toda la cuestión está en saber si seréis inexactos en un extremo de la escala o en el otro, si os perderéis en la luz o en la oscuridad. Me haré comprender mejor por medio de algunas cifras. Suponed que la luz más intensa que queréis imitar sea la de las nubes débilmente luminosas en un cielo sereno. (Dejo aparte el cielo y las estrellas por imposibles de imitar, aun aproximadamente, en pintura, con cualquier artificio que pudiésemos emplear). Suponed en seguida que la escala de gradación entre estas nubes y las sombras más oscuras suministradas por la naturaleza, puede medirse y ser dividida en cien partes iguales, representándose a la oscuridad por cero. Midamos inmediatamente nuestra propia escala, colocando nuestro negro más intenso en 0. Podremos seguir con exactitud a la Naturaleza todo lo más hasta su grado 40; siendo el resto más blanco que nuestro papel blanco. Debemos, pues, con nuestra escala, de 0 a 40 reproducir los contrastes que ofrece una escala que va del 0 al 100. Si queremos reproducir fielmente estos contrastes, podemos primero hacer coincidir a nuestro grado 40 con su 100º, al 20º con su 80º y al 0 con su 60º, perdiéndose todo grado inferior en el negro. Tal es, con algunas modificaciones, el método adoptado por Rembrandt. O bien podemos hacer coincidir nuestro cero con el cero de la Naturaleza, nuestro 20 con su 20 y nuestro 40 con su 40, perdiéndose todo grado superior en el blanco. Tal es, con algunas modificaciones, el método adoptado por el Veronés. O bien, por último, podemos hacer coincidir al cero con el cero, al 40 con el 100, al 20 con el 50, al 30 con el 75 y al 10 con el 25, manteniendo las mismas proporciones en los espacios intermedios. Tal es con algunas modificaciones el método adoptado por Turner. Las modificaciones, en cada caso, provienen de la tendencia de cada uno de estos maestros en adoptar en cierta medida uno de los otros sistemas. Así es que Turner, como Pablo Veronés, prefiere conservar sus matices perfectamente exactos hasta cierto punto, es decir, el hacer coincidir su 0 con el 0 de la Naturaleza, su 20 con el suyo y avanzar enseguida hacia la luz con pasos prudentes y rápidos, empleando el 27 para el 50, el 30 para el 70, y reservando todavía alguna fuerza para ir del 90 al 100. Rembrandt modifica su sistema en sentido inverso, empleando el 40 para el 100, el 30 para el 90, el 20 para el 80, y descendiendo enseguida con sutileza, 10 para el 50, 5 para el 30; casi todo el resto, entre el 30 y el 0 se pierde en la oscuridad, reservando un matiz más recargado para que su cero coincida con el otro cero".

Bueno será en llegando aquí, releer los pasajes transcriptos de Ruskin, sin prevención a su aspecto matemáticc por las cifras mezcladas en ellos, que no pasan de ser las cuentas de la vieja. Es un capítulo de crítica tan importante y nada divulgado, que se hace casi un deber de conciencia reproducir por lo menos y con sus mismas palabras—salvo errores probables, de versión ajena—las partes del mismo necesarias a la exposición de su principal contenido. Quien las lea atentamente obtendrá un firme y saludable criterio

para sus juicios en la materia, y un alivio, sino una total exención de fatigas, en las ineludibles jornades de la observación y de la reflexión propias.

Continúa diciendo que mientras Turner y Veronés permanecen fieles a la Naturaleza hasta cierto punto, Rembrandt sólo respeta los contrastes más altos y falsea todos los colores de un extremo al otro de la escala; viéndose obligado, para justificar su método, a escoger asuntos, fuera del paisaje, que le permitan expresar aproximadamente los colores; cabezas sobre un fondo sombrío, por ejemplo, en que la intensidad luminosa de la Naturaleza rebasaba poco de la suya. Y aunque Turner y Veronés se acercan más a lo verdadero cuando se trata de reproducir toda la escala real, como el público se impresiona fácilmente por la intensidad de la luz, los colores auténticos le paracen extraños, una vez privados del contraste luminoso con que los ofrece la Naturaleza; de modo que si le presentan este contraste, no le sorprenderá la falsedad de los colores. Por eso los cuadros de Gaspar Poussin y otos pintores que obtienen sus efectos oponiendo a su luz máxima un primer término mucho más oscuro, encantan de inmediato la mirada y parecen ser fieles a la Naturaleza, mientras que la veracidad de Turner se desdeña por inverosímil. Finalmente, como Turner empieza por pintar con la mayor exactitud posible la tierra ,y después el cielo por medio de los tonos comprendidos entre sus grados 30 y 40, las dos zonas se unen en el horizonte, y el espectador se queja de no poder distinguirlas bien o de que la tierra no parece bastante sólida.

A esta altura de la discusión de Ruskin, ya resumida en sus puntos capitales, conviene repetir que no por tratar de ser el método turneriano de sus preferencias el más moderado en cuanto a expresión y eficacia colorista combinadas, es menos indirecto que los otros. Tómese también nota, que si no puede dudarse de la alta luminosidad del cielo y de la tierra, no así de su colorido en ciertas partes y ocasiones. Los cielos plomizos, las tierras eriales, de secano y agostadas; las carreteras, color de cansancio y desesperanza; los puertos, telarañas de ilusiones viajeras, que se encienden y se apagan, ilusiones, entre su niebla perenne, con los matices impalpables del nácar; los vellones y pelambres de las nubes: el ambiente pétreo de las urbes; las arenas y las aguas; en suma, la mitad de la tierra obtiene apenas un asomo de tintas sutiles por influencia de las condensaciones verdes, rojas, azules de su otra mitad, que forman árboles, prados, sombras, arcillas, las floraciones

y el azul. No valiendo querer escaparse gracias a la elección de los temas, por que todas las cosas de color se hallan cruzadas por venitas y entre canales que lagos ensanchan y al fin van a dar en redondo al océano gris, envoltura o somnolencia del mundo. El mal pintor y las personas desatentas o, más bien, que andan a lo suyo, solamente ven aisladas las zonas del paisaje y con breve o ningún horizonte; de modo que la animación de los grises causada por los reflejos, por los complementarios de los colores constantes, por las mezclas ópticas, puntos de enlace para tejer una total entonación, sensible y armoniosa, pásales desapercibida; el verdadero artista, en cambio, y la persona contemplativa tienden a un lado y otro la vista en busca de centros visuales con el intento de armonizar las líneas y la emoción; y sin darse cuenta de momento ni proponérselo, nada más por efecto de posar los ojos aún teñidos de un tono, en las partes que tienen muy atenuado el suyo propio y hasta ninguno, luego siente una palpitación coloreada por todo, los rubores y las dulces ondulaciones azuladas, los más ricos matices cunden llevando la expresión de la vida y hasta el encanto al páramo triste y a los velos invernales. Acaba por verse un color de relación que de primeras, en la visión segmentada, no se veía. Hay, pues, una acción subjetiva, fisiológica y emocional que coadyuva con la exterior, al efecto de las coloraciones; y una necesidad de armonía que contribuye al descenso de la escala pictórica, por mucho predominio que se dé al blanco en estos grises coloreados, con el doble efecto de bajar la luz, porque un color cualquiera por ténue que sea, oscurece el blanco, y de ir perdiendo grados de contraste para el cielo, ya de fondo azul, y cuyas nubes claran piden asimismo el ser más o menos coloreadas. Viene ahora trasladar al lienzo estos valores generales, desde un principio fatalmente más densos en cuanto al color y rebajados en cuanto a la luz, con los medios que Ruskin tiene por limitados y nosotros por providenciales. Después de equilibrar las manchas obtenidas en la visión pausada y simpática, no bien se advierta confusión de intensidades, el artista debe reflexiva pero decididamente ceder a las exigencias emocionales del espíritu y lógicas en la composición de la obra, acentuando los contrastes en la medida de su fuerza; con la sola reserva de mantenerse fiel a la unidad de la obra y al carácter del tema, no sea que una sequía ofrezca el aspecto primaveral, o la miseria de un antro quede trasmutada en el ambiente de una tapicería. Porque en bajar y subir los tonos para marcar diferencias expresivas, haciendo uso de una escala que ni tiene la mitad de los grados de

la natural, se corre el riesgo de traer la noche al medio del día, de petrificar las nubes y de cambiar unas en otras las estaciones; en una palabra, de perder en valor de luz lo que se gana en valor de color, y viceversa. Cierto, ésta es la gran dificultad que debe resolver la inspiración y el arte del pintor. ¿Andamos cerca del artificio impío condenado por Ruskin? Es que no hay método alguno para evitarlo, como se ha visto. No se olvide. Por tanto, aún cabe ir más lejos en la teoría de los valores de lo que ha excogitado el esteta inglés, y se presiente ya una evolución de la misma que se ve llegar hasta el transporte musical de las escalas. Progreso racional del Arte que no podría suceder si la escala del pintor y de la Naturaleza fuesen iguales; tampoco la matematica, si el hombre hubiera sido un espíritu puro, y aun universal, dotado de ubicuidad, que pudiese percibir todas las magnitudes fuera de las divisiones, comparaciones y equivalencias del cálculo; aspiración necesaria, motriz, que, precisamente, sólo podrá ejercitar el hombre por medio de las cifras y símbolos de la inteligencia. ¿Por qué siendo forzoso el cálculo a la acción representativa propia del Arte, ha de ser más restringido que el de las matemáticas? Ya con el método de los valores, de igual modo que una ecuación subsiste a través de todas sus transformaciones cuando se opera idénticamente en sus dos miembros, y un sistema de varias se reduce a otro más simple, por medio de eliminaciones que no afectan a los valores del primitivo, la obra de arte puede resumir sin duda, un sistema de equivalencias naturales con que poner en comunicación los ojos del hombre, por su parte espiritual, con el variado espectáculo del mundo y la infinita esfera de luz que maravillosamente lo contiene. Un día podrá darse también con las claves y numerosas escalas mayores y menores de la pintura, que le permitirán representar todos los aspectos del mundo y de los seres con una gran fidelidad subjetiva, en una relación íntima y, por tanto, cierta, de los valores pictóricos y reales, sobre la misma base que Ruskin estima impotente de las siete notas ofrecidas por la escala natural del color. Quizá el moderno simbolismo francés, pueda entenderse como un presentimiento, un primer paso en esta revolución liberadora del Arte, más lógica y audaz que la emprendida por tendencias posteriores basadas en el desarrollo del principio de la forma integral o en el espacio. No será llegado con ello el reino de la mentira y del orgullo, sino el de la verdad de las capacidades humanas; pareciendo también más cristiano que la postración y la quejumbre,

recibir con el gozo del salmista los dones, que no deben ser mezquinos, venidos de la mano de Dios.

Queda trazado el conflicto en cuanto a los límites de la pintura para expresar directamente la escala de la luz, más o menos coloreada, de la naturaleza. Como una consecuencia, otro punto culminante del drama se aparece al considerar el problema del volumen y el color claro, escollo del impresionismo, causa de las torturas de Cezanne y de la extremada reacción cubista. Prosiguiendo la discusión, dice Ruskin:

Los grandes artistas se dividen en dos grupos: los que pintan sobre todo para el color, como Pablo Veronés, Ticiano y Turner, y los que pintan sobre todo para los efectos de sombra y de luz, sin cuidarse del color, como Leonardo de Vinci, Rembrandt y Rafael. Los grandes maestros pertenecientes a cada una de estas categorías, conceden en su obra un lugar subordinado ya a la luz, ya al color. Pablo Veronés introduce cierto claro oscuro, y Leonardo cierto sentido del color. Pero Leonardo, Rembrandt y Rafael, no dejan menos una gran parte de los cuadros en una sombra, gris, oscura o terrosa, relativamente incolora, porque empiezan por poner sus centros luminosos y descienden en la escala de tonos hasta el negro; mientras que Veronés, Ticiano y Turner, componen sus lienzos como una rosa, bañando sus sombras de un color cálido y se elevan en una escala de tonos cada vez más pálidos y delicados en la luz, empiezan por poner sus sombras y llegan al blanco. El método de los coloristas presenta, desde este punto de vista, un sólo inconveniente y ventajas varias. El inconveniente deriva de que no disponiendo de un tono tan marcadamente opuesto, les es imposible dar a las formas el relieve que los partidarios del claroscuro pueden darles, exagerando los contrastes. Por esto es que las obras de los grandes coloristas, comparadas con las obras de Rafael o de Rembrandt, siempre aparecen de poco relieve."

Leonardo: La intención primaria del pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado, y como fuera de ella. Aquél que exceda a los demás en este arte, será más digno de alabanza; y este primor, corona de la ciencia pictórica, se consigue con las sombras y las luces, esto es, por el claro y oscuro. Las figuras parecerán mucho más relevadas y resaltadas de su respectivo campo, siempre que éste tenga también un determinado claroscuro, con la mayor variedad que se pueda hacia los contornos de la figura; observando siempre la degradación de la luz en el claro y la de las sombras en lo oscuro. El que huye de la sombra, huye igualmente de la gloria del Arte, según los ingenios de primer orden, por ganarla

en el concepto del vulgo ignorante, el cual sólo se paga de la hermosura de los colores, sin conocer la fuerza y relieve." (Tratado de la Pintura.)

Ruskin: "Excluyendo la idea de color en sus dibujos — que sólo es un buen método para hacer estudios previos — y no cuidándose más que de su sombra abstracta, los que se valen del cloroscuro exageran forzosamente las sombras, no solo en relación con las otras partes del objeto representado, sino también al medio que los rodea; exageran igualmente las luces representando blanco lo que debiera ser rosa o gris, o de cualquier otro color claro. Pero como este método caracteriza esencialmente la escuela romana y florentina...

Miguel Angel:- "(ya viejo sin poder dejar de admirar la magnificencia del color veneciano.) ¡Ah! Si esta gente hubiese tenido como nosotros, cada día a la vista los mármoles antiguos!. . ."

Ruskin: ..."y se asocia a sus más célebres representantes a un conocimiento muy profundizado de la forma y de la expresión, un gran número de artistas inspirados también más tarde por la metafísica alemana han acabado por considerarlo superior a cualquier otro Y esto explica la decadencia del arte de mi tiempo. Haciendo abstracción del color, como si fuese una cosa vulgar, han terminado por no ver nada absolutamente. En los coloristas las luces podrán ser falsas, pero las sombras son verdaderas; mientras que en los que emplean el claro oscuro son falseadas tanto las unas como las otras. Otra ventaja de los coloristas consiste en el placer que producen sus cuadros, su majestad ,su nobleza, el cual crece por la proporción de luz y de colores que consiguen hacer pasar a sus sombras, en vez de los negros y grises de los que emplean el claro oscuro. El uso del color que hacen los poetas, confirma esta verdad. lA todos los hombres sanos y bien equilibrados les gusta el color: nos fué dado para reconfortarnos y alegrarnos. Está abundantemente extendido en las obras más sublimes de la Creación, sobre las cuales deja la prueba de su hermosura; a la vida en el cuerpo humano, a la luz en el cielo, a la pureza y a la solidez en la tierra; la muerte, la noche y la concepción quedan incoloras.."

Leonardo: "No siempre es bueno lo que es bello; y esto lo digo por aquellos pintores que se enamoran tanto de la belleza de los colores, que apenas ponen sombra en sus pinturas, pues son tan endebles e insensibles, que dejan la figura sin relieve alguno. Este mismo error cometen los que hablan con elegancia y sin conceptos ni sentencias." (Ob. cit.)

Ruskin: "..Sin duda, cuando se intente explicar la esencia de las cosas, la forma nos parece esencial, y el color más o menos accidental... Puestos en la alternativa de escoger entre una obra de arte todo forma y sin color, como un grabado de Alberto Durero, y otro todo color sin forma, como una imitación de nacar, desde luego que la primera nos parecerá infinitamente más preciosa..., Pero desde el momento que interviene el color, importa que, cualesquiera que sean los errores cometidos, además sea exacto. Podrá ocurrir que la música de una canción no sea tan indispensable para

su influencia como las palabras, pero sin embargo, desde el momento que se canta es necesario que la música sea justa, so pena de quitar interés a las mismas palabras; mejor será, seguramente, que las palabras sean ininteligibles que no las notas falsas. La misión del pintor es la de pintar. Si sabe dar colorido a su lienzo, es pintor, aunque no pueda hacer nada más; si no sabe, no es pintor, aunque pueda hacerlo todo menos eso. Una gran potencia colorista revela siempre una gran inteligencia de artista; y su aplicación reclama serios y profundos estudios. Pero es imposible—nótese bien— que si es buen colorista no pueda hacer algo más; porque un fiel estudio permitirá siempre distinguir la forma, mientras que el estudio de forma más detallado no permitirá saber el color. El que pueda percibir todos los grises, rojos y violetas de un pez, pintará al pez redondo y completo; pero el que no haya estudiado más que su figura esférica, puede no percibir sus grises y violetas, y si no los ve, no llegará nunca a dar a su estudio el aspecto de un pez..."

Cezanne: "... El dibujo y el color ya no son cosas distintas. A medida que se pinta se dibuja. Cuanto más el color se armoniza, tanto más el dibujo se hace preciso; esto es lo que yo sé por experiencia. Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud." (Famoso diálogo de la obra del poeta Gasquet.)

Optimismo de Cezanne, presentido por Ruskin, que su obra no alcanzó a coronar plenamente. Véase un resumen de su proceso técnico, hecho por Maurice Denis en su reciente obra titulada «Nuevas Teorías»:

"Cezanne barroco, hijo pródigo de Delacroix y nieto del Greco, no es más que un aspecto del verdadero Cezanne. Es también el camarada de los impresionistas, el amigo de Zola, el adepto del realismo. Es de una época en que la palabra de orden era, para Gerome como para Courbet: la Naturaleza, nada más que la Naturaleza! En el fondo de todas sus especulaciones pictóricas se halla la preocupación de lo verdadero. Primero sólo ve la naturaleza a través de los viejos maestros del claroscuro. Después, poco a poco la naturaleza se despoja para él de todos los velos del pasado, y se le aparece en toda su pureza. Ella le propone cada mañana el problema de un aspecto nuevo, de una belleza cada vez más rara que no acierta con el modo de expresarla. En su primera manera se contenta con un régimen de valores que va del negro al blanco, con un pequeño número de colores sin degradación ni perspectiva aérea, ordenados por simples relaciones. Vienen los tiempos impresionistas. Entonces sustituye los contrastes de tintas por los contrastes de tonos; transmuta los valores de negro y blanco en valores de colores. Con un sentido extraordinariamente fino de la tonalidad, se complace a través de un entrecruzamiento de gamas cromáticas en que los colores como puntos de tapicería, de mosaico enteramente fundido, compenetran los volúmenes, manifiestan su espesor, definen

los objetos, cromatismo que resumía en esta frase: modular, más bien que modelar. Lo que toscamente solía explicar, siguiendo sobre su puño cerrado el pasaje de las luces a las sombras: "Yo quiero hacer con el color lo que se hace en blanco y negro con el estumino".

La exposición de Maurice Denis, es bastante precisa, pero conviene señalar bien la importancia casi original, bajo el punto de vista moderno, de Cezanne en el conflicto que estudiamos de la forma y la luz coloreada. Esperaba este profundo artista encontrar en el análisis del color tonos equivalentes en valor de intensidad luminosa a los valores de blanco y negro, de manera que sustituyendo aquellos a éstos, conseguiría, según expresiones suyas «*dotar al impresionismo—disuelto en la luz—del carácter sólido y esencial del Arte clásico*»; «*rehacer a Poussin delante de la naturaleza*», la plenitud de la forma por medio de la riqueza del color y no con el instrumento del claroscuro, o sea el blanco y el negro en oposición y degradados y más o menos recubiertos de colorido. Pero unas veces, la prometida riqueza de color quedó en riqueza de valor de contados tonos, y otras, los límites de la paleta le obligaban a un continuo movimiento de valores, a no concluir sus obras, para sufrir sin tregua en sus sienes las mil agujas y fiebres de una sensibilidad irritada. Si un matiz del objeto pide el más claro de los verdes, otro contiguo, sea también verde o rojo o azul, más agudo y de más elevada posición formal pide la caída del primero; y ambos matices complicados con otros de la mancha en que están, y ésta con otras y con la mayor que las abarca en una contínua sintaxis, irán perdiendo su brillo parcial hasta desaparecer en los grises o en los colores más densos y aún convencionales determinando en el cuadro una total modificación, hacia arriba o hacia abajo, de los valores formales y luminosos del modelo. Con desesperación veía que la dorada manzana, túrgida y fresca en la luz del aire, quedaba en el lienzo cubierta de ceniza o con los tonos incitantes de la compota. «*No está suficientemente viva, envuelta... Dibujar, sí, dibujar... Pero es el reflejo el que envuelve, la luz, por el reflejo general, es la envoltura.*» Este análisis porfiado semillero más que frutal, hacen de Cezanne la figura más dolorosa y atrayente del arte contemporáneo.

Aprovechando la experiencia del martirio cezaniano, la suya propia y, en general, las desintegraciones del impresionismo para encontrar el tono constructivo y luminoso, unos de los más grandes artistas modernos. Paul Gauguin, logra huir de yermas antinomias y llevar a un medio de transacción los poderes del Arte y de la Naturaleza, resolviendo la forma y el color en planos y tonos llenos, sintéticos, al

contrario de las divisiones o análisis de su primera etapa impresionista, bajo la influencia de Pisarro, de lo cual ya no hay rastros en su obra principal realizada en las Antillas; técnica juzgada con acritud por Cezanne, lógico en esto con su propio sistema: «*Gauguin no es pintor,* exclama; *no hace otra cosa que figuras chinescas. No aceptaré jamás la falta de gradaciones y de modelado. Es una falta de sentido*». (Gauguin y el grupo de Pont-Aven. pág. 74. Charles Chassé) Alguien atribuye la reacción contra el cromatismo plástico a Puvis. Forma y entonación simple que parte de la realidad y encuentra su armonía en el cuadro; éste ya no será más la «*ventana abierta*» de la escuela realista sino «*ante todo, una tela coloreada*», o, como propone Maurice Denis: «*una superficie plana cubierta de colores ajustados a un cierto orden.*» La obra de Cúneo, de Arzadum y de Causa, tiene bastante del sintetismo de Gauguin. Estilo y trasposición de tonos, como quiera la más libre emoción lírica, pero tocando las cosas tan de cerca y con tanto amor como la luz y el rocío mágico de la aurora; de modo a evitar la falsa y trivial entonación decorativa. Conviene, pues, rectificar la fórmula anterior, diciendo: «*superficie plana cubierta de colores deducidos de los reales*»; y repetir cuantas veces haga falta, que la música y el cálculo matemático no tienen una base más positiva.

Esta liberación, fundada precisamente en los límites del Arte, debe extenderse también a los artistas que, movidos por un sentimiento dramático de la vida, necesitan expresar la presencia imperiosa de los seres y de sus contrastes, de su acción mutua, confundida en los fondos e individualizada en las luces, Leonardo, Rembrandt; o reducen su color a una gama sobria, del blanco al negro verdoso, de oceres ardientes que valoran el conjunto, encendido secundariamente por los celestes y carmines de las draperías, Tintoreto, Greco; o lo difunden por la sombra iluminada de Velázquez; o lo envuelven por la bruma de Carriere o de Bonnard; o le oponen los negros puros de Picasso. El propio Ruskin, cuyo apasionamiento místico por el color le hace desdeñar y tener por impía esta pintura, sin reparo de los grandes maestros citados, nada, en buena lógica puede oponer, después de haber escrito este pasaje de sabia doctrina:

"Es una verdad importante que todas las formas de Arte dignas de este nombre resultan de cierta elección entre diversas categorías de hechos, de los que algunos solamente pueden ser representados y los otros necesariamente excluídos; y que la perfección de cada estilo depende, ante todo, de su armonía, de la fidelidad con que obe-

dece, tanto como sea posible, a las verdades elegidas; y después de sus altas miras, del número de verdades que haya de conciliar y de lo conscientemente que reconozca las que debe excluir, pueda o no representarlas."

Por otra parte, lo mismo que de la relativa extensión del color en la naturaleza, puede pensarse del volumen o de su visibilidad, que tiene su complemento, su base, como aseguran no sin razón los cubistas de la extrema izquierda, en las nociones de la experiencia y del recuerdo. El impresionismo tendría razón. Su veracidad es indudable. Tanto no se percibe solamente por la vista el cuerpo de las cosas que si podemos por abstracción despojarnos de toda idea previa de orden objetivo, la serie de los diedros entrantes y salientes formada por los edificios nos parecerá compuesta por ligeros biombos, detrás de los cuales podrán disfrazarse para salir a la calle los actores de la vida; las sierras de una enorme base, parecerán de cartón recortado; los árboles, cercanos, muestran su espesor, debido a los huecos de sombra en su follaje, mas en alejándose los penetra el aire de su azul y acaban por ser fajas verdes en el horizonte; los cilindros y esferas ventrudas, a los pocos pasos no son más que listones o discos en pie, cuando no de superficies evidentemente cóncavas; de cerca y en luz igual, los frutos hacen pasar su claro volumen por todos los sentidos al alma, o en ella se retratan sin mediador alguno, como en el agua; casi no llegan por el órgano y para el medio específico de la pintura, los ojos y el único plano del lienzo; de allí la obsesión de Cezanne queriendo agarrar estos volúmenes lúcidos, casi vivientes ya en el aire abstracto de la conciencia integral, sin echar mano del juego de oposiciones convencionales necesarias para la expresión plástica: «*Los objetos vistos entre la luz y la sombra, parecerán de mucho más relieve que en la luz o en la sombra.*» (Leonardo. Ob cit.)

Avisado por su empirismo y por su discurso incansables, ya Leonardo había sentido la necesidad de aumentar los recursos del dibujo y de la perspectiva:

"Cuando en el aire no se advierta variedad de luz y oscuridad, no hay que imitar la perspectiva de las sombras, y sólo se ha de practicar la perspectiva de la disminución de los cuerpos, de la disminución de los colores, y de la evidencia o percepción de los objetos contrapuestos a la vista. Esto es lo que hace parecer más remoto a un mismo objeto de la menos exacta percepción de su figura. La vista no podrá jamás, sin movimiento suyo, conocer por la perspectiva lineal la distancia que hay entre uno y otro objeto, sino con el auxilio de los colores" (Ob. cit.)

Sin embargo, muchos efectos de masa y de espacio que, bajo el aspecto de profundidad, son lo mismo, están sugeridos por el dibujo y la perspectiva lineal, por la disminución de los cuerpos, porque se distingan más o menos a las distancias y por su contraposición, más que por una fiel diferenciación de los tonos en cada color, según los planos; por lo difícil o imposible que sería su discernimiento y reproducción en alta luz, más aún si es corto el radio visual, o trátase de cosas a la mano, cuando en vez de muchas brazas y agrupaciones de volúmenes, trátase de construir por los tonos o intervalos de cada color, de modular cromáticamente, según el empeño de Cezanne, el espacio y volúmenes cercanos, igualmente iluminados. De ahí la práctica de arreglar las luces, y el dualismo clásico del dibujo y el color, cuya divergencia sería notoria, mismo en las obras maestras antiguas, si no la encubriese el claroscuro.

Por las mismas razones, tampoco es fácil distinguir en un cuadro, si el error no salta a la vista en las grandes manchas, cuando los tonos se ajustan punto a punto a las líneas y planos, siendo una misma cosa color y dibujo, y cuando se desvían y, no obstante, producen la ilusión de la forma o el espacio profundos.

Contribuyen, pues, tanto o más que la visión al sentimiento de una realidad substancial, envuelta en las vibraciones luminosas que inspiraron, también muy veraz y estéticamente al primer impresionismo, las demás sensaciones y fuerzas subjetivas del artista, que impulsado a concretarlo en volúmenes puede, legítimamente, por lo mismo, hacer uso de medios subjetivos, congruentes, en una conciliación máxima de los valores naturales de color y de luz con las no menos naturales y estéticas percepciones de la imaginación y del espíritu.

Por todo lo expuesto, de la disputa entre el color y la forma, como quien dice entre el alma y el cuerpo—¡eterna Edad Media del pensamiento!—se deduce la misma consecuencia sorprendente que de la disputa entre la luz y el color, el ideal y la voluptuosidad: los límites del Arte son el fundamento de su libertad. La paradoja se desvanece pensando que dichos límites se referían a una potencia de alcance desconocido que al precisarse, a través de una enorme revolución crítica y de técnica en nuestro tiempo, aparecerán como leyes naturales capaces de regir las más diversas posibilidades creadoras. ¿Qué hubiera sido del arte si los medios de expresión de que dispone, fuesen ilimitados en el sentido que se deseaba ingenuamente antes de conocerse bien su centro, su radio y el amplio y noble círculo de sus fines? Un servil e inútil duplicado de las visiones de

los ojos carnales. Nada tendría la obra plástica de aquel elemento puramente espiritual, humano, debido al cual parecen superiores las artes menos imitativas, la Arquitectura y la Música. Mas no pudiendo nunca lograrse del todo la imagen idéntica de las cosas, fué obligado el artista, mal de su grado, a poner de su alma la mitad, y ésto hace no sólo el encanto de los Primitivos, sino también la fuerza de los grandes maestros. Verdaderamente, cabe pensar que Dios mismo, obrando en el orden de las causas segundas, dispuso estos límites del Arte, que son leyes, para dar vida y lugar a criaturas distintas de las comprendidas en su primera creación imponente.

La escuela simbolista en pintura, 1890, Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Toulousse-Lautrec, Vuillard, Serusier, hermana de la poética del mismo nombre inspirada por Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y otros, tenía ya entre sus primeros principios, uno atribuído a Cezanne: «*Representar por medio de equivalentes plásticos y coloreados la Naturaleza, más bien que traducirla*»; y se ha dicho también que a todos los grandes artistas puede considerárseles, bien examinadas las cosas, más o menos guiados por igual instinto estético. Excusa decirse que simbolismo no significa representación de ideas abstractas por alegorías, como se entendió y se hizo en algún momento, resucitando las aficiones prerrafaelistas, sino mejor cierta ideación de las cosas reales vistas y armonizadas también a la luz interior del espíritu y de las emociones.

Finalmente, sólo al artista creador que aunque pudiese no haría de su obra una copia sino un juicio de la Naturaleza, una especie inteligible, un resumen vivo, un centro inextenso de fervor y de armonía espiritual, de cualquier modo que sea, en la luz o en la sombra, puede aplicársele aquel bello pasaje del mismo Ruskin en otra parte de su libro:

"Al pintor mezquino, pretencioso y afectado que no sueña más que en ostentar su ciencia estrecha y las artimañas miserables de su destreza, podemos en verdad decir: Retírate del medio, entre la Naturaleza y yo. Pero al gran pintor de imaginación, un millón de veces más grande que nosotros por todas las facultades de su alma, debemos decir, por el contrario: Ven al medio, entre la Naturaleza y yo, esta Naturaleza que es demasiado grande, demasiado maravillosa para mí; modérala para mí, interprétala para mí; déjame ver por tus ojos, entender por tus oídos y ayudarme del auxilio y de la fuerza de tu alma."

Esto es, precisamente, lo que se quería demostrar. Se ha visto

cómo de la sagaz discusión del esteta inglés, por en medio de sus contradicciones y a pesar de sus honrados temores, se desprenden ya maduros los frutos del espíritu y de la libertad en el Arte.

Queda expuesto en grandes líneas el drama de la pintura, cuyos personajes y acciones principales serían: la luz, el color y la forma; el primero contra el segundo; los dos contra el tercero. Drama del Norte, sutil, pertinaz, atormentado, en una palabra, drama de conciencia, que también es para el Arte, como para la moral, una discusión de la luz y el color, del alma y de los deseos, impulso de la vida; de la luz y de la forma, del espíritu y de la materia, polos quiciales de la existencia.

CAPITULO II

EL MILAGRO DEL PRISMA

Pintura antigua y pintura moderna. La paleta negra y la paleta solar. Claro oscuro y color. Preceptiva clásica: Leonardo, Alberti, Vassari. Su culminación académica en el siglo XIX. Teoría científica de los colores y su aplicación a las artes. Chevreul, Rood. De Delacroix al impresionismo. Crisis. Los valores cromáticos. Divisionismo y matización. Tonos enteros, fraccionarios y mixtos. Las tintas planas aseguran la luz del color. Sintetismo y deformación. Realismo directo y simbolismo estético. Primero que disgustarse de una obra de arte, será tratar de hacerse con su lenguaje. Excelente dirección colorista de nuestros pintores.

Siempre fué tenido el arco Iris como la gran paleta de donde tomaría Dios los colores para pintar los cuadros del mundo; pero la paleta del pintor vino a ser la misma de la naturaleza solamente después de haberse extendido la noción de que los colores no eran sino el adentro de la luz. Cuando menos, cierto es que puede hacerse una división general de la pintura en dos partes: la de una paleta negra, antigua y constante hasta hoy, y la de una paleta clara, modernísima y todavía de suerte insegura en el gusto del público. La obra de Giotto, de Benozzo Gozzoli, de Boticelli, en la sencillez de su entonación contínua; la de Memling, Van Eyck Ghirlandajo, de una más sabia y potente armonía de coloración diversificada, y la de otros muchos Primitivos florentinos y flamencos que pudieran citarse, constituyen una intuición o anticipo del valor estético del color, luego debilitada por las complicaciones del saber y de la experiencia hasta quedar oculto, aún para el refinado espíritu de un Goethe, bajo la reputación de arte bárbaro, este mismo con que la encendida palabra de Ruskin había de abrir la era del arte moderno. A partir del Renacimiento, el color veneciano y flamenco, sobre todo en la obra de

Veronese y de Rubens, resulta, en efecto, deslumbrador frente al de las otras escuelas de la época; pero no menos las sombras aceitunadas, brunas, y las luces veladas de ceniza, el empleo de colores terrosos y de mezclas refractarias, unido al efecto por transparencia —mayor a medida que pasan los años—de las imprimaciones y del esbozo en blanco y negro, invención veneciana, contribuyen al aspecto ambarino y opaco, sino requemado, que tanto distingue la pintura guardada en los Museos—y con ésto se alude a la universal antigua—, de la verdaderamente brillante de ahora que, para bien de ambas, suele necesitar alojamiento adecuado y distinto. La sensación experimentada en una vista de conjunto, de ayer a hoy, es la de pasar de la noche al día, con todas las gradaciones, de oscuro y claro, que siguen a la puesta y preceden a la salida del sol. Esto se comprueba no sólo por la tonalidad de los museos y el análisis material de las telas o de las técnicas, sino también por la teórica del tiempo. En su «Tratado de la Pintura», dice Leonardo, superior discípulo de su época y maestro de las siguientes:

"Entre los colores simples, el primero es el blanco, aunque los filósofos no admiten al negro y al blanco en la clase de colores; porque el uno es causa de colores, y el otro privación de ellos. Pero como el pintor necesitaba "absolutamente" de ambos, les pondremos en el número de los colores, y según esto diremos que el blanco es el primero de los colores simples, el amarillo el segundo, el verde el tercero, el azul el cuarto, el rojo el quinto, y el negro el sexto. El blanco lo ponemos en vez de luz, sin la cual no puede verse ningún color; el amarillo para la tierra; el verde para el agua; el azul para el aire; el rojo para el fuego; y el negro para las tinieblas, que están sobre el elemento del fuego, porque en él no hay materia ni crasicie en donde puedan herir los rayos solares, y por consiguiente iluminar. El azul y el verde no son en rigor colores simples; porque el primero se compone de luz y de tinieblas, como el azul del aire que se compone de un negro perfectísimo, y de un blanco clarísimo; y el segundo se compone de un simple y un compuesto, el azul y el amarillo. No siendo colores el blanco y el negro, precisa contar con ellos, porque "son los principales" para la pintura, la cual se compone de sombras y luces, que es lo que se llama claro y oscuro..."

León Bautista Alberti, pìntor, humanista, arquitecto, un hermoso espíritu del Renacimiento, dice también:

"Dejemos aparte las disputas filosóficas sobre cuál es el nacimiento y origen de los colores, pues nada le importa al pintor saber de qué modo se engendra el color, de la mixtión del raro y del denso, o del cálido y seco, o del frío y húmedo.. Si el blanco y el negro

fuesen los dos colores verdaderos que se encuentran en la naturaleza de las cosas, y que todos los demás nacen de la unión de estos, para los pintores son cuatro los colores primitivos, así como son cuatro los elementos: rojo, del fuego; azul, del aire; verde, del agua; y amarillo de la tierra, que mezclados hacen los demás colores. Con el blanco y el negro engendran estos cuatro colores innumerables especies; pues la mezcla del blanco no muda el género del color, y la misma virtud tiene el negro, los cuales, sino son colores verdaderos, son los transformadores suyos, digámoslo así; ni en parte alguna se hallará blanco o negro que no caiga bajo algún género de color; siendo también verdad que en la pintura no se ha encontrado más que el blanco para expresar el mayor grado de luz, y el negro para representar la oscuridad y la tiniebla". (T. de la pint.)

A su vez el Vasari, en la introducción a «Las vidas de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos», del Renacimiento y de sus orígenes, da esta definición de la Pintura, de acuerdo con la paleta clásica y en vigor hasta nuestros días:

"Es una superficie plana cubierta de colores, sea una tabla, una tela o un muro, y siguiendo los contornos que gracias a un buen dibujo de líneas trazadas circunscriben las figuras. Una tal superficie plana, ejecutada por el pintor con juicio recto, aparecerá clara en su mitad, oscura en las extremidades y en el fondo, y cubierta en las partes intermediarias de un color medio entre el claro y el oscuro. Estos tres campos, siendo fundidos conjuntamente, harán que todo lo que se halle encerrado entre un trozo y otro, cobre relieve y aparezca modelado y destacado del cuadro. Como estos tres campos no bastan para detallar cada cosa, es necesario dividir cada uno por lo menos en dos especies, haciendo dos gradaciones de color aclarado, y en el oscuro dos más claras, y dividiendo en seguida estas gradaciones todavía en otras dos, que tienden la una sobre lo más claro y la otra sobre lo más oscuro. Cuando las tintas de un solo color, cualesquiera que sean, hayan sido degradadas, se verá poco a poco aparecer lo claro, lo menos claro, después un poco más oscuro y poco a poco se dará en el negro completo. Mezclados estos colores, ya se quiera pintar al óleo, al temple o al fresco, se cubre lo dibujado poniendo en sus lugares los claros los oscuros y los colores intermediarios y los reflejos que resultan de su mezcla con las luces..."

El negro, pues, a pesar de considerarse ya inferior al blanco para recibir los colores, «*vaso roto que no puede contener en sí licor alguno*», según la expresión feliz del mismo Leonardo, se declara por la mejor teórica del tiempo, en vigencia hasta el nuestro, «absolutamente» necesario en la paleta, y figura como sustentáculo, en los aprestos y esbozos, y como graduador de las mezclas para ob-

tener los tonos bajos, de sombra y de modelado, y en la iluminación por contraste, aun en las telas del Veronese y Rubens, reputados por la brillantez de su colorido; hace la noche alumbrada de Rembrandt, reparte la luz difusa de Velázquez, dramatiza el oro frío del Greco, exalta los clarores de Claudio de Lorena, construye el equilibrio de Poussin y la robustez de Chardin; apasiona la beatitud sentimental de Wateau; aumenta el fuego sanguíneo de Goya; y es, finalmente, betún, zumo de ciruela y nicotina en las telas de David, de Ingres, de Proudhon y los demás académicos del siglo XIX. Cierto que la cocina del académico ya está casi recetada en este otro pasaje de Leonardo sobre la manera de dar colorido a un lienzo, tan lejos de la pulcritud y reflexión del pincel moderno, que no lleva más colores y efectos a un cuadro de los que ha resuelto previamente:

"Póngase el lienzo en el bastidor; désele una mano ligera de cola, y déjese secar; dibújese la figura, y píntense luego las carnes con pinceles de seda, y estando fresco el color, se irán esfumando o deshaciendo las sombras según el estilo de cada uno. La encarnación se hará con albayalde, laca, y ocre; las sombras con negro y mayórica, y un poco de laca o lápiz rojo. Deshechas las sombras se dejarán secar, y luego se retocarán en seco con laca y goma que hayan estado mucho tiempo en infusión con agua engomada, de modo que esté líquida, lo que es mucho mejor, porque hace el mismo oficio, y no da lustre. Para apretar más las sombras, tómese de dicha laca y tinta de la China, y con esta sombra se pueden sombrear muchos colores; porque es transparente, como son el azul, la laca y otras varias sombras; y diversos claros pueden sombrearse con laca simple engomada sobre la laca destemplada, o sobre el bermellón templado y seco". (Ob. cit.)

Tan larga noche de la pintura fué aclarando a través de la niebla del Norte, de donde antes había saltado también la luz, doctrinaria y de hecho, que hizo cundir la revolución política por todo el mundo. Es decir, que ya va teniendo el Norte, por lo menos en lo moderno y contemporáneo, el valor asignado al Este en la ley que hace seguir a la civilización la marcha del Sol; si en el caso estricto del Arte no se quisiera ver de nuevo afirmada esta ley histórica gracias a la vencindad colonial de las gentes del Norte con los pueblos coloristas de Oriente. Estudiado en Europa, el hecho es que si a Newton fué debida la síntesis blanca de los colores, ingleses fueron también los primeros artistas que trataron de hacer la luz en sus cuadros descomponiéndola en los colores del prisma, que son los del día, dando origen al impresionismo francés con Delacroix, último romántico, el holandés Jongkind y el tan conocido trío de Monet-Sisley-Pissarro.

todos ellos influenciados directamente en sus viajes a Londres por Constable y Turner y la estética de Ruskin. El desarrollo de la Escuela, como en tantas cosas, fué llevado a tal culminación por Francia, que vino a ser considerada la primera fuente, y en verdad lo fué para toda Europa y América en lo sucesivo.

Esta vez coincidían el principio estético y el científico, sin destruírse, antes bien, creando las corrientes de Arte más vivas que jamás hubo en el mundo, inspiradas en el sentimiento fresco e idealizador de la naturaleza y del hombre; corazón del primitivo júbilo de la fe, que igualmente la protesta del Norte había querido librar del pavor del dogma y de la maraña escolástica; sombra también de la pintura que velaban el claro día de la simpatía y de la dignidad cristianas.

Puesto que los sabios habían demostrado que la luz contenía en sí todos los colores, de cada uno de los cuales se tiñen los objetos según la propiedad que tengan de reflejar unos rayos luminosos, los de su color, y de absorber los demás, era evidente para el artista que podría intensificar la luz en sus cuadros, solicitada por los temas nuevos del pleno aire, entrecruzando en las manchas diversos colores, cuya visión simultánea produciría un brillo emparentado con la síntesis de los mismos que es la luz. Para esto no hacía falta reproducir la suma de los colores de la luz refractada por un prisma, los primarios, rojo, amarillo, azul, y los binarios, verde, violeta e índigo, y anaranjado, compuestos de los primeros; sino que bastaba yuxtaponer, con la variedad permitida por los motivos y el equilibrio de las entonaciones, los tres fundamentales o un primario y el binario que no lo contiene, rojo y verde, amarillo y violeta o índigo, azul y anaranjado, que se llaman complementarios, porque fundidos los de cada par, siendo luces coloreadas, pueden recomponer por sí solos la luz blanca. Además de la mezcla óptica, única posible con estos colores más alejados unos de otros en el espectro solar, se trató que la mezcla de afines en la paleta, rojo y azul, rojo y amarillo, amarillo y azul, y sus tonos y matices generados por la mediación del blanco, fuesen las únicas, dejando afuera el negro y los colores terrosos o distintos de los colores puros del prisma, que son los del día. La estrella mística de los vidrieros góticos venía a posarse desde el fondo de la Edad Media sobre la cuna del Arte Moderno.

El resultado obtenido por los impresionistas de la primera y segunda etapa, diferentes pero unidos en lo fundamental, la paleta y su objetivo, el color luminoso del pleno aire, con ser grande, fué

menor que el escándalo causado por sus innovaciones. Lo que juzgaba el artista un débil reflejo del Sol, cual si lo mirasen de frente, lastimaba los ojos del público. Esta limitación del Arte para iluminar los colores proviene de que usa materias o pastas coloreadas, en vez de las luces de colores o colores de luz que usan la naturaleza y los vidrieros. Para comprender cuál pueda ser la diferencia de efectos en uno y otro caso, basta recordar que los colores de un prisma, sintetizados a través de otro prisma invertido devuelven el haz de luz primitivo; o bien dos complementarios cualesquiera, proyectados en luz sobre un mismo punto de una pantalla reproducen igualmente la unidad misteriosa, casi metafísica de la luz solar; mientras que su mezcla en la paleta, con los colores materiales del pintor, sólo da un gris sucio, inservible, que la técnica moderna proscribe en absoluto. Puestos unos al lado de los otros para que se mezclen ópticamente, por su impresión simultánea en la retina, como son de polvo al polvo se vuelven, con ser grande su encendimiento, más bien que iluminación. Puede también cada uno repetir el sencillo experimento, que no deja lugar a dudas, del físico americano O. N. Rood, expuesto en su libro sobre la «Teoría científica de los colores», de donde concluye: «*Toda mezcla de colores sobre la paleta del pintor es un paso hacia el negro*»:

"Comparación de las mezclas de luces y de materias coloreadas. Sean dos círculos concéntricos. Tíñase de vermellón una mitad del anillo, y de azul ultramar la otra mitad; y con la mezcla en la paleta de estos dos colores, púrpura violada, el círculo interior. Haciendo girar rápidamente el disco, resulta que la mezcla óptica de los colores del anillo da una tinta de púrpura roja, mientras que la mezcla en la paleta del centro da una púrpura violada opaca, más oscura y menos saturada que la primera, de luces coloreadas.

Para igualar el color del anillo y el del círculo, es preciso teñir de negro la mitad del primero, y de la otra mitad, dos partes de azul, dos de vermellón y una de blanco; más de un cincuenta por ciento de oscuridad sería la diferencia entre las dos clases de mezclas."

Ni la memoria de Chevreul, resultado de su experiencia como director de la famosa fábrica de Gobelinos, acerca «De la ley del contraste simultáneo de los colores y de la correspondencia de los objetos coloreados, considerada sagún esta ley en sus relaciones con la Pintura», publicada en 1839, ni la «Gramática de las Artes del Dibujo», de Charles Blanc, en 1867, donde se ilustra y encomia la importancia de los mismos principios, parecen haber guiado al primer Impresionismo, 1874, que se mueve dentro de su órbita con los

aciertos y desaciertos de la inspiración o del instinto. Delacroix, que regulaba sistemáticamente su obra por dichas leyes, lo hacía a impulso de sus observaciones en la naturaleza, en las obras de los grandes maestros, sobre todo Rubens, y en los tapices y ambientes orientales que el autor de «Los Cruzados en Constantinopla» y de «Mujeres de Argel» había conocido en sus viajes, a partir de 1832; y cuéntese que sólo su paleta, de más colores que los puros del prisma, lo deja en el umbral de la Pintura contemporánea. El neoimpresionismo fué que primero aplicó de un modo reflexivo la técnica divisionista de la tapicería, lógicamente derivada de las leyes científicas del color enunciadas por Chevreul, Blanc, Helmholtz, Rood y otros sabios, desde Seurat, cuyo cuadro «Domingo en la gran Jatte», expuesto en el Salón de los Independientes de 1884, inaugura la Escuela.

Según la ley del contraste simultáneo, dos colores vistos conjuntamente se diferencian más uno del otro que vistos por separado; ya sea por efecto de una modificación recíproca o por saturación egoísta, y esto último sucede en el caso típico de los complementarios. Pero sobre esta diferencia la sensibilidad percibe múltiples armonías que se han dividido en dos grandes géneros y en varios grupos:

"Armonías de análogos: 1º De gama o escala, por la percepción simultánea de tonos más o menos próximos, correspondientes a una misma tinta. 2º De matices o tonos de la misma altura y de tintas afines. 3º De predominio de una tinta en varias asociadas por contraste.

Armonías de contrastes: 1º De gama o escala, por la percepción simultánea de dos tonos de una misma tinta, muy distantes uno de otro. 2º De matices o tonos de altura diferente, y de tintas afines. 3º De tintas alejadas en el espectro, complementarias o no, y cuyo contraste puede aumentarse todavía por la diferente intensidad de los tonos yuxtapuestos."

Una buena sensibilidad y su ejercicio contínuo en el discernimiento de las entonaciones naturales, que las más de las veces apenas insinúan el punto de partida con una pulsación letárgica, es aún, con todo, el mejor medio para evitar la monotonía de la imaginación y su contagio por la influencia de las escuelas; y el dominio adquirido hará brotar casi inconscientemente de manos del artista las más variadas armonías de contrarios, poderosas y expresivas, de emoción tan auténtica y ágil que vano será el esfuerzo por descubrir su secreto, la fórmula gramatical a que pueden reducirse pero que no las ha creado. Ya empalaga esa cadencia vulgar

del complementario, armonía de acordeón, sabida mucho antes de salir del fuelle, de rojos con verdes y amarillos con azules o violetas fatales.

Viene ahora preguntar si abundan en la naturaleza. La entonación general del ámbito es, a lo sumo, verde y azul, prados, árboles y arco celeste. Nada de complementarios. Tal se oye decir alguna vez, con absoluta incomprensión del asunto, aunque no lo parezca. Sería lo de menos que abundasen ni existiesen. Pero existen. Ya Buffon había demostrado en forma parecida que mucho después lo hicieron Chevreul, Rood y otros que cuando se mira detenidamente un objeto, su «*color constante*», acaba por verse rodeado de un «*color accidental*» opuesto; y en este mismo color, que no es otro que nuestro complementario, se vería la huella del objeto en cualquier parte de un fondo neutro a que se desviasen los ojos. Los colores recíprocos de luces y sombras, colores positivos, conforme ascendiesen del verde al rojo, a la luz, y negativos, conforme descendiesen del verde al azul y al negro, eran llamados «*colores exigidos*» por Goethe, que siempre vienen o se dan próximos, por simple determinación fisiológica y casi emisionista; sabido es que trata en su «Teoría de los Colores« de refutar, juzgándola contradictoria, la teoría de Newton, plenamente confirmada por el milagro del prisma. Los cambios de los colores por su visión simultánea, cosa también de complementarios, fueron ya estudiados por Rumford, si bien Chevreul precisó e ilustró esta ley del contraste por medio de numerosas experiencias que facilitaron su aplicación al arte y a la industria de nuestros días. Pero se podría conceder que toda la variedad de los colores y su armonía, regulada por las leyes del contraste, no siendo la vestidura usual del mundo, parco en su coloración, dos o tres tintas próximas, verde, azul, blanco, y el resto, casi todo, luz, una gran esfera de luz, corresponderá más bien a una realidad de laboratorio y a las exigencias de un arte decorativo, de los tapices y estampados, de las vidrieras, de la jardinería y de las modas femeninas. Concedido. Se trata de otra cosa, en cuya distinción estriba la esencial que hay entre la pintura antigua y la moderna. Supongamos que el plan del sumo artista fuese tan sólo dar de verde a una parte de la tierra para que, dulcemente, pasten los animales, cultiven los labradores y tenga sombra y alfombra el idilio; librar al tráfico y a las comodidades urbanas, por donde se agitan, van y vienen, ruedan, navegan y gimen los hombres, otra parte de gris, envuelta cuando más en los delicados matices de una pompa de agua, incolora, sin duda reservada al arte dramático, igual que

para la música los mares y la estrellada noche; y dejar abierta en torno del mundo cuanta luz azul y blanca llena la altura, viste de gloria a las criaturas más terrestres, gira y canta, manifestando claramente al hombre cuáles deben ser los fines de su pensamiento, de su arte y, por tanto, de su vida. Pues bien: esta luz contínua es el ideal del pintor moderno. Pero con sus mezclas de polvo y aceite apenas logra imitar una lucería de gnomos y de luciérnagas en el fondo de la noche, que la primera mirada todavía perezosa de la aurora luego desvanece. Había que conquistar la luz del día. La primera medida fué desterrar el negro de la paleta, no porque deje de prestar muy buenos oficios en la obtención de la forma y de los tonos bajos que ocupan una gran parte de la tierra, sino porque siendo la negación de la luz, nada era más urgente suprimir bajo el nuevo punto de vista natural del Arte. Fué un sacrificio heroico. Se abandonaba un poderoso medio de construcción, el clásico claroscuro, abriendo la crisis actual de la forma y el color que ha culminado en el cubismo, y se reducía considerablemente la extensión de la paleta; baste recordar que de unos tres mil colores determinados en el disco de Chevreul, cuya doctrina, dicho sea de paso, no es totalmente canónica, la mitad se generan con el auxilo del negro. En el afán de la luz parecía lógico también no usar más colores que los de la luz solar analizada por el prisma y tal se hizo con alguna recaída en la paleta compuesta, de colores puros y terrosos, de Delacroix, por tan destacados adeptos como Claude Monet en algunos de sus «Catedrales», Pissarro en sus «Boulevards» y el mismo Seurat en su «Baño», obras maestras, no obstante. Toda esta renovación o eliminación de elementos bastaría por sí sola para justificar el desconcierto del público, parecido al que tendría si amaneciese un día el cielo y los árboles velados de humo, y un tinte de hogaza recocida en todo, cuyo era el aspecto de la pintura de su habitual conocimiento; creeríase enfermo de los ojos o víctima de una alucinación o de una burla del demonio. Añádase la estratagema que consistía en salpicar de vírgulas o manchas rojas, amarillas, azules, todas las cosas, fuesen verdes y sólo verdes, doradas o del más puro candor, y se comprenderá de sobra el disgusto causado por los innovadores. Bueno es repetir, antes de aclarar otra vez la clave, que no se debe hacer cuenta del amaneramiento de los malos pintores para juzgar del valor de una técnica, sino de su eficacia siempre nueva en manos de artistas de talento e inspirados, un Pissarro, un Monet, un Toulhouse-Lautrec, un Van Gohg, un Seurat, un Cezanne, un Gauguin, ya procedan por vírgulas, o por manchas o por tintas planas, que no hace mucho el caso de principios comunes que ahora se discute. El ardid de multiplicar por análisis los tonos de cada objeto, sean o no perceptibles a primera vista, sirve a la aspiración de una mayor luz, emanada vivamente por los grupos de aquellos colores fundamentales que, de no estar aprisionados en la materia oleosa volarían a desaparecer en la unidad de la vibración original; y esta es la virtud de la materia, haciendo que las pastas del pintor, lo mismo que los objetos naturales, mantengan las diferencias de los colores, cuya ardiente armonía es el triunfo del Arte. Con colores de pura luz en movimiento sucedería el desorden final del cuadro apocalíptico, inmensas moles de tiniebla cayendo por todas partes, resplandores de sangre y lívidas nubes de muerte en todo el espacio, con más las olas de luz blanca tan potente que nos quemaría los globos de la vista. La materia contiene y distribuye las luces del natural espectáculo muy cerca de la unidad en su esplendor, que el artista busca de imitar por medio del contraste de los colores en que aquélla se descompone, subordinándolos al carácter del color de cada uno de los objetos y de su conjunto, y así da nacimiento a maravillas que no estando por completo fuera de sí, a la vista de todos, son los poemas de la pintura. Por tal medio de los rojos, azules y amarillos en matices simultáneos, las palomas tendrán más dulce su blancura, los árboles más vivo su verdor, las nubes todo el júbilo de su pureza, que de sólos color blanco, verde o azul no tendrían. Este análisis del color, cuya síntesis harán los ojos con efecto de luminosidad mayor que la del simple color local trasladado al lienzo, no es más que un medio de expresión, un lenguaje parecido al poético, inventado para repartir los sentidos esenciales de las cosas en contrastes de imágines que la fuerza del alma resolverá de igual modo en la síntesis luminosa de la emoción. Análisis no quiere decir profusión de menudencias, sino orden de elementos esenciales e irreductibles, armonía de análogos y de contrarios, conforme al entendimiento humano y con calor, y sabor, y sutileza, y acento, virtudes ausentes de tantos poemas y pinturas quitesenciados.

He aquí un resumen práctico de las reacciones luminosas producidas por el contraste simultáneo de los colores, conforme a esta ley general: cada uno de dos colores yuxtapuestos queda modificado por el color complementario del otro.

1.er Grupo

Dos colores compuestos que tienen un color simple como elemento común. Pierden más o menos del color común.

Anaranjado y verde: El anaranjado parece más rojo, y el verde más azul.

Anaranjado e indigo: El anaranjado parece más amarillo, y el índigo más azul.

Anaranjado y violado: Como los anteriores.

Verde e índigo: El verde parece más amarillo, y el índigo más rojo.

Verde y violado: Como los anteriores.

2º Grupo

Un color compuesto y un color simple que se encuentra en el color compuesto.

Anaranjado y rojo: El anaranjado aparece más amarillo, y el rojo toma azul.

Violado y rojo: El violado parece más azul, y el rojo toma amarillo.

Indigo y rojo: Como los anteriores.

Anaranjado y amarillo. El anaranjado parece más rojo, y el amarillo toma azul.

Verde y amarillo: El verde parece más azul, y el amarillo toma rojo.

Verde y azul: El verde parece más amarillo, y el azul toma rojo.

Violado y azul: El violado parece más rojo, y el azul toma amarillo.

Indigo y azul: Como los anteriores.

3.er Grupo

Dos colores simples.

Rojo y amarillo: El rojo tira a púrpura y el amarillo a verdoso.

Rojo y azul: El rojo tira a anaranjado, y el azul a verde.

Amarillo y azul: El amarillo tira a anaranjado., y el azul a verde.

4.o Grupo

Dos colores compuestos cuyos colores simples son los mismos.

Indigo y violado. El índigo tiende al azul verdoso y el violado al púrpura.

5.o Grupo

Un color compuesto y un color simple que no se halla en el color compuesto. Es el caso de los complementarios que se concentran más en el propio color."

La explicación que se da para todos los casos, la más seguida, es que reflejando cada cuerpo algunos rayos más que los del color propio, en presencia de otro se cambiarán los residuos complementarios de la luz, y a su favor se modifican o saturan recíprocamente, y quedan más distintos de sí mismos, pero reforzados en la vibración amorosa de su esperanza.

Estas reacciones de los colores yuxtapuestos sólo son perceptibles cuando se retiene bien la impresión que produce cada uno aisladamente. Asociados por la naturaleza o el hombre, se podrán apreciar por medio de una visión sucesiva de los elementos, o por comparación de impresiones pasadas, o por juicio de la sensibilidad educada para discernir de inmediato el grado, la razón y la calidad de las entonaciones. Que existen, las mujeres lo saben muy bien al sobreponer, guiadas por su instinto, los adornos o aplicaciones en una tela de tamaño adecuado a la prenda proyectada. Aparte de la finura de retina creada por el ejercicio, los pintores notan principalmente las modificaciones recíprocas de los colores, al aproximarlos para su mezcla en la paleta y sobre todo al ponerlos en la tela. Conocido es también el arbitrio de Chevreul en el pleito de unos clientes, que no reconocían los colores de su encargo en el tapiz concluído, haciendo cubrir alternamente las grandes zonas de los principales; y luego se vió que no eran otros que los pedidos, echados a perder por una entonación contraria a sus leyes. No sólo por su constante aplicación en las artes, sino como base del gusto general para las entonaciones, tantas veces solicitado por el arreglo de la vivienda, la más humilde. y de los vestidos, debían darse estas nociones, como se dan de higiene, en una forma elemental y práctica, en las escuelas y en los liceos.

Los artistas vendrían a ser también beneficiados, por la mayor extensión de su lenguaje y asimismo la evolución del arte, por las exigencias de un público enterado. Claro es que la enseñanza de la gramática del color no tendría mayor efecto que la usual de la gramática de la lengua, y no sería poco, si no se olvida que la última enseña cuando menos a leer y a escribir. El refinamiento de las burdas entonaciones gramaticales se produciría mejor que ahora por la influencia posible de los buenos artistas y decoradores, cuya clave sería de uso y conocimiento popular, de igual modo que se multiplican y mejoran los medios comunes de expresión hablada por influjo de los buenos escritores.

Antes de proseguir debe dejarse paso a la observación de los que han visto a esta ley del contraste determinando los más bellos efectos en las obras maestras de todas las épocas, en algunas tan señaladamente como en la «Visitación» y en la «Coronación» de Ghirlandajo, en la «Kermesse» o en el «Sileno» de Rubens; y con el mismo alcance se citan pasajes tan significativos como este de Leonardo:

"Si quieres que un color contraste agradablemente con el que tiene al lado, es preciso que uses lamisma regla que observan los rayos del

sol cuando componen en el aire el Arco Iris, cuyos colores se engendran en el movimiento de la lluvia, pues cada gota al tiempo de caer aparece de su respectivo color. Ésto supuesto, para representar una gran oscuridad, la pondrás al lado de otra igual claridad, y saldrá tan tenebrosa la una como luminosa la otra. Y así lo pálido y amarillo hará que el encarnado parezca mucho más encendido que si estuviera junto al morado. Y hay también otra regla cuyo objeto no es para que resalten los colores contrastados, sino que hagan mútuamente más agradable efecto, como hace el verde con el color rosado, y al contrario con el azul; y de esto se deduce otra regla para que los colores se aféen unos a otros, como el azul con el amarillo blanquecino o con el bianco.

"Las vestiduras negras hacen parecer las carnes de las imágenes humanas, aún más blancas de lo que son; y las blancas, por el contrario, las oscurecen. Las vestiduras amarillas hacen resaltar el color de las carnes, y las encarnadas las ponen pálidas."

No debe haber interés en negar a los precursores. Tampoco la precedencia teórica del principio, dado que pueda llamarse así a reglas meramente empíricas, incidentales y limitadas a los contrastes generales de tinta, al color local, al color de las sombras y de los reflejos; siendo lo demás del Tratado, su esencia, claroscuro, anatomía y perspectiva. Los que son preceptos parciales y aislados en el sistema de la pintura antigua, son preceptos fundamentales en el sistema de de la pintura moderna. El claroscuro, la paleta de colores rebajados con negro y toda clase de mezclas, hacen la forma, la luz y el color del cuadro antiguo, y el contraste de tintas en las grandes manchas contribuye a la composición escénica; mientras que en el cuadro moderno, luz, forma y color, dependen fundamentalmente de sólo el color y de sus leyes. El color antiguo es ornamental. El color moderno es constructivo. Finalmente, la diferencia entre las dos paletas respecto al uso del negro, está no sólo en haberle quitado la moderna su preeminencia de verbo sustantivo de la pintura, sino restringido a lo sumo su derecho de color local aproximado y de contraste, porque su intensidad o peso hace descender, por ley de armonía, la luz de las entonaciones en que interviene. La única ley observada por los antiguos que pudo haberlos acercado a los modernos, fué la perspectiva del color, claramente preceptuada por Leonardo, para establecer la profundidad de los grandes planos, y que hoy ha sido como concentrada y rige los menores planos del espacio, no ya en el ambiente y cerrado por el horizonte, sino en el que hace también la forma de los cuerpos, cuyo primer horizonte es el contorno, y cualquiera que sea el término en que se hallen colocados.

Ejemplo de incomprensión técnica del color, de sus leyes, en la preceptiva clásica, se da en este otro pasaje de Leonardo al manifestar, con dadivoso criterio aritmético, la fecundidad de la paleta. Porque la mezcla indistinta de los colores, cuando fuesen contrarios, daría luces blanquecinas, y en el caso de las pastas, unos grises incoloros e inservibles:

"Aunque la mezcla de los colores se extiende hasta el infinito, diré algo sobre el asunto. Poniendo primero en la paleta algunos colores simples, se mezclarán uno con otro; luego, dos a dos; tres a tres, y así, hasta concluír el número de ellos. Después se volverán a mezclar los colores, dos con dos, tres con tres, cuatro con cuatro, hasta acabar; y últimamente a cada dos colores simples se les mezclarán tres, y luego otros tres, luego seis, siguiendo la mezcla en todas las proporciones.

"Llamo colores simples a aquellos que no son compuestos, ni se pueden componer con la mixtión del negro y blanco, bien que éstos no se cuentan en el número de los colores, porque el uno es oscuridad, el otro luz, esto es el uno privación de luz y el otro generativo de ella; pero no obstante, yo siempre cuento con ellos porque "son los principales" para la pintura, la cual se compone de sombras y luces, que es lo que se llama claro y oscuro..." (Ob. cit.)

La ley del contraste simultáneo es el principio del neo Impresionismo, escuela que si no ha producido obras superiores a las del Impresionismo ni a las del Sintetismo, su opuesto, no en principio, sino en procedimiento, ofrece un punto de vista inmejorable para el estudio de los problemas pictóricos. Adoptó una técnica propia, con cuyo nombre se designa también, el *Divisionismo*, a su juicio la más de acuerdo con la ley enunciada, que Paul Signac, pintor, en su libro *De Delacroix al neo Impresionismo*, define así:

"Dividir" es buscar el poder y la armonía del color, representando la luz coloreada por sus elementos puros y empleando la mezcla óptica de estos elementos puros separados y medidos según las leyes del contraste y de la degradación. Los neo impresionistas como los impresionistas no tienen sobre la paleta más que colores puros. Pero repudian absolutamente las mezclas en la paleta, salvo, entiéndase bien, la mezcla de colores contiguos en el círculo cromático, que degradados entre sí y aclarados con blanco tenderán a restituir la variedad de las tintas del espectro solar y todos sus tonos. Un anaranjado mezclándose con un amarillo y un rojo, un violeta degradándose hacia el rojo y hacia el azul, un verde pasando del azul al amarillo, son con el blanco, los solos elementos de que dispone; mas, por la mezcla óptica de algunos colores puros variando su proporción, obtienen una cantidad infinita de tintas, de las más intensas a las más grises.

"No se debe creer que el pintor que divide se entrega a la insípida tarea de acribillar su tela, de arriba a abajo y de derecha a izquierda, con pequeñas pinceladas multicolores ni puntos. No se trata de "punti-

llismo", que sólo sería soportable en telas chicas; de lo contrario, dará los mismos resultados grises de las mezclas refractarias en la paleta. Partiendo del contraste de las tintas, sin preocuparse de la superficie a cubrir, el neo impresionista opondrá, degradará y proporcionará sus diversos elementos a cada lado de la línea de demarcación, hasta que encuentre un nuevo contraste, motivo de nueva degradación, y de contraste en contraste la tela irá quedando cubierta.

"Los neo impresionistas no dan importancia alguna a la forma de la pincelada, porque no la encargan de modelar, de expresar un sentimiento, de imitar la forma de un objeto. Para ellos una pincelada no es más que uno de los infinitos elementos coloreados cuyo conjunto es el cuadro, elemento que tiene justamente la importancia de una nota en una sinfonía. Las sensaciones tristes o alegres, los efectos tranquilos o agitados, serán expresados, no por la virtuosidad de los golpes de pincel, sino por la combinación de las líneas, de las tintas y de los tonos."

Por lo que hace al conjunto de principios de la Escuela, sigue siendo el mejor resumen la nota biográfica de Cristophe tantas veces citada:

"El arte es la armonía, la armonía es la analogía de los contrarios (contrastes), la analogía de los semejantes (degradados), de tono, de tinta, de línea; el tono, es decir el claro y el oscuro; la tinta, es decir el rojo y su complementario el verde, el anaranjado y el azul, el amarillo y el violeta; la línea, es decir, las direcciones sobre la horizontal. Las diversas armonías pueden ser tranquilas, alegres y tristes; la alegría de tono es la dominante luminosa, de tinta, la dominante cálida; de línea, las direcciones ascendentes: la calma de tono, es la igualdad del claro y del oscuro, del frío y del cálido para la tinta, de la horizontal para la línea: la tristeza del tono, es la dominante oscura; de tinta la dominante fría; y de línea, las direcciones abatidas. El medio de expresión es la mezcla óptica de los tonos, de las tintas y de sus reacciones conforme a leyes fijas".

Uno de los grandes problemas de la Escuela, el cromatismo de los valores o sea el traspaso de la función constructiva del claroscuro al color, escollo de la pintura moderna, se define ya en los prolijos estudios de su primer representante:

"La tradición oriental los escritos de Chevreul, de Charles Blanc de Humbert de Superville, d'O. N. Rood, de H. Helmholtz, habían guiado a Seurat. Analiza largamente a Delacroix, y encuentra sin esfuerzo la aplicación de leyes tradicionales en el color y en la línea, viendo con toda claridad lo que todavía quedaba por hacer para llevar adelante los progresos entrevistos por el maestro romántico. El resultado de sus estudios fué su juiciosa y fértil teoría del contraste, a la cual sometió desde entonces todas sus obras. Enseguida trata de aplicarla al claro-

oscuro; con estos simples recursos, el blanco de una hoja de papel Ingres y el negro de un lápiz Conté, sabiamente degradado o contrastado, ejecuta unos cuatrocientos dibujos, los más bellos "dibujos de pintor" que puedan existir. Gracias a la ciencia perfecta de los valores, puede decirse que tales "blanco y negro" son más luminosos y más coloreados que muchas pinturas. Después, ya hecho un maestro en el contraste de tnoo, trata la tinta con el mismo espíritu; y desde 1882, aplica al color las leyes del contraste y pinta con los elementos separados — si bien es cierto que aún usa una paleta compuesta—sin haber sido influenciado por los impresionistas, de los cuales en esta época, ignoraba hasta su existencia." (P. Signac, Ob. cit.)

Aparece aquí la base del cálculo musical, de la modulación cromática de Cezanne: el contraste de tonos. ¿Por qué Signac lo nombra apenas, de pasada, en su libro? ¿Porqué no es divisionista de la pincelada, o por qué lo fué tan hondamente de la pintura? Con Cezanne hace crisis el régimen del Impresionismo en general, fué su aguafiestas. Representa la duda metódica, que no es el escepticismo sino todo lo contrario, el discurso pertinaz, aritmético, de Aristóteles, de Descartes... de Kant — última gran batalla no perdida — para afirmar la realidad personal de Dios, de las conciencias y de las cosas. Hijo de la Provenza, vale decir, nutrido por los soles y las savias del mediodía y de una provincia romana por antonomasia, espiritualista encendido, pero católico, Cezanne, reclama con fuerza los derechos individuales de los objetos y de las sensaciones frente a la disolución mística del impresionismo, con tanta o más preocupación objetiva que Leonardo.

Su técnica y aspiraciones se percibirán lo bastante a nuestros fines en este resumen de un estudio de Emilio Bernard:

"En la segunda parte de su vida, el espíritu de Cezanne oscila entre la lógica de Ingres, a quién llamaba "clásico dañino" y la riqueza romántica de Delacroix; extremos que al parecer, trató de conciliar por medio de un dibujo ceñido, sólido y frío; base de un color llevado a su mayor matización. El rojo sigue su pendiente cromática hacia el anaranjado, el amarillo y el violeta; el azul no se afirma sino por medio de un pasaje del amarillo al verde; o del rojo al violeta; en una palabra, entre los colores más ardientes se halla siempre el camino de los pasajes prismáticos de que son el término, unidos a la más artística observación de los tonos tiernos, sordos o rebajados. A las violencias de temperamento, sucede la sabiduría de Ingres y el prisma versicolor de Delacroix. Ningún verde, que no lleve aparejados otros muchos verdes, los cálidos y los fríos; ningún color, que no haya unido a sus dos contrarios como en una onda vibrante: *"Es el azul* — me escribía — *que hace vibrar a todos los colores y por lo tanto conviene distribuír en el cuadro*

una cierta cantidad de azules". En efecto, este azul es el aire, que en la naturaleza envuelve todos los objetos absorviéndolos a medida que se retiran hacia el horizonte. Pero la manera cómo usa Cezanne de estos azulamientos en nada se parece al abuso de los impresionistas, que acabaron por enfriar con exceso la paleta. Cezanne, no admite el azul sino como cantidad flotante, y de ningún modo como agente devorador: *"Toda la pintura* —me decía también— *es esto: ceder al aire o resistirle. Ceder al aire, es negar las localidades; resistirle, es dar a las localidades su fuerza, su variedad. Ticiano y todos los venecianos han procedido por las localidades; y esto es lo que hacen los verdaderos coloristas".*

Ahora bien; el sistema de la *modulación* o de la analogía de contrarios de Cezanne, como el de la degradación, único de los modernos especificado por Ruskin en sus «*Elementos de Dibujo*» y en sus otros escritos más conocidos, conspiran igualmente que el divisionismo, contra la luminosidad del color; y no compensa de esta pérdida la forma adquirida sin recurrir a la vieja y repudiada técnica del claro-oscuro. Las mismas razones, de color local y de forma que impulsaron a Cezanne hasta el uso del negro, podrían explicar también, quizá, que Delacroix no hubiese dejado de mano la paleta compuesta, y Seurat, Pisarro y Monet la tomasen para algunas de sus obras, a la vez que observaban, contradictoriamente, todas las leyes de excitación del color: buscarían por instinto, o a sabiendas, el equilibrio, la coexistencia del color y de la forma.

La solución de algunos simbolistas, Gauguin, Van Gohg y los más audaces que puedan citarse hasta las vísperas del cubismo y del futurismo que, si bien desprendidos de la misma crisis, son violentamente distintos y merecen capítulo aparte, implica normas de orden técnico y estético. Ante el hecho de la opacidad del color causada por su fraccionamiento en múltiples tonos y tramas, no procedía otro recurso que el contrario de la simplificación de todos los elementos por medio de tintas planas, deformaciones y estilizaciones que, mantenidas igualmente lejos de la abstracción geométrica y de la individuación profusa, reproduciendo la imagen real con la distancia adecuada, en el espacio y en la imaginación, pueden sin duda modelar la forma visible con esplendor y variedad de medias tintas, expresar el carácter con la fuerza de la percepción interior y alcanzar, lo mismo que en literatura cuando se acierta con la frase viva y sintética, sea o no de gramática o retórica legales, la gracia y la nobleza del estilo.

Se comprenderá como la valoración por tonos retiene en sus mallas menos luz que la valoración por tintas planas, teniendo presente el caso más sencillo de la degradación, que corresponde a la armonía de análogos: efecto que será tan sensible o más en el caso complejo

de la armonía de contrastes Considérese la degradación de Ruskin o la de Delacroix, recordadas por Signac:

"Ya Delacroix, juzgando nefasta cualquier tinta plana,se guarda bien de extender sobre su tela un color uniforme: hace vibrar una tinta superponiéndole toques de otra muy vecina; por ejemplo: un rojo será tachonado con toques del mismo rojo, pero en un tono más claro o más oscuro, o de otro rojo, un poco más cálido,más anaranjado, o un poco más frío, más violeta."

Y Ruskin, dice:

"Conviene considerar la naturaleza puramente como un mosaico de diferentes colores que se deben imitar uno por uno con toda sencillez. Ninguno de estos colores, en circunstancias ordinarias, existe sin degradación. Se puede comprobar en cualquier momento, y más con el ejercicio. Reproducid, pues, las tintas compuestas, por el entrecruzamiento de los colores puros de que están constituidas; y usad de este procedimiento si queréis conseguir efectos brillantes y de una gran dulzura." (Ob. cit.)

Pues bien; el brillo no es tal, sino su estremecimiento, y la dulzura podrá ser la de una felpa. Lo mismo sería decir que despide más luz la superficie del mar cuando está rizada por la brisa, que cuando está en calma. La mezcla óptica de la degradación o de una división cualquiera, aún sin llegar al puntillismo, no dará más que un ceniciento fulgor, polvillo irisado, pero no luz corrida en el color de las cosas por debajo de la fina envoltura de los reflejos, como se obtiene por las tintas planas deducidas con sutileza.

Aunque por los dedos pueda sacarse la unidad dividida en cuartos y ochavos o en decimales, no así con los pinceles. Por que los colores del pintor, de suyo una mitad menos luminosos que los naturales, impiden, más que todas las cantidades concretas o en especie, los granos, las telas, la divisibilidad del número abstracto, y pronto dan en el blanco y en el negro. La división y sus especies y sistemas análogos de matices, podrán servir de medios auxiliares o alternos, según las leyes del color que se necesite poner en juego; mas la paleta, si es pura, ya impone, por suerte, un punto de partida simple y claro, sino de solos tonos enteros, mixto, de enteros y quebrados, que harán el cuadro rápidamente legible por el medio natural y viviente de la luz. No de otra manera juzgan los filólogos que una parte de la potencia expresiva de los poemas sánscritos, griegos, hebreos, proviene ya de la síntesis de los idiomas propios, que serían como unos moldes del idioma de intuiciones conque el espíritu puede hacer simultáneo en el menor punto el sentimiento de mil esferas de ideas, de ritmos y de imágenes.

Todas las leyes del color son aplicables a este método, que no por ser más simple debe tenerse por más fácil; los tonos, las fracciones, se reducen a otras equivalentes de menores términos, y esta es la única diferencia. Ofrece sobre los demás la ventaja de asegurar para el color la mayor luz posible; luz, fundamento estético del alma moderna, cada vez más limpia de terror y de angustia, otra vez griega, en acción con el mundo, efusiva y heroica.

Nuestro gran Cúneo, cada vez con más libertad, es decir, dueño de sus raras dotes y de los medios de su arte, siguiendo el mandato de su sangre, de pintar la luz, reduce los tonos a tintas en las que se estremece implícitamente la modulación cromática más numerosa y viva; resuelve las incompatibilidades formales del sintetismo por medio de una deformación expresiva de las formas que un espíritu activo impone a las reales o exteriores, progreso que identifica el arte con la poesía, producido, entre otras causas, por los límites de su lenguaje. «Ranchería» y «Jardín mojado» son típicos en este sentido. Humberto Causa, artista de tanto equilibrio y dulzura, lleno de saber, en sus ranchos ingenuos, de Maldonado, en sus telas de Mallorca y Galicia, procede con este mismo sistema. La síntesis de los interesantes cuadros enviados por Barradas al Segundo Salón de Primavera, es de un origen distinto, que radica en el ideal estético de la expresión por la simplicidad de los elementos y las notas características; y lo mismo cabe decir, en este solo sentido, de las telas de Petrona Viera y Ana Obiol, dos iniciadas de un notable temperamento. Blanes Viale participa de la manera romántica y de la impresionista. En la misma línea divisoria pueden colocarse las telas, de un espontáneo encanto, de Pedro Figari. Etchebarne y Beretta son los que se mantienen más dentro del impresionismo; el primero, de una dulce sonoridad de color, pinta con amoroso detenimiento; el segundo, sutil, nervioso, anota la fuga de las impresiones en razón todavía del nombre de la Escuela, o así lo parece. Arzadum, de una rica inspiración sanguínea, ejecuta con gran fuerza de contrastes, de tonos y de tintas, sin hacer uso del procedimiento divisionista ni de un menudo cromatismo. Igual técnica mueve la mano de Bazurro, que un exceso de conciencia inhibe con perplejidades dañinas; el retrato del poeta Vicente Basso Maglio, algunos paisajes suyos nacionales y vascuenses son una firme base de la reputación del pintor. Pesce Castro, notablemente dotado, acomete una síntesis de color pura y audaz, en sus carteles y se muestra tímido en el cuadro, con el mérito, sin duda, de una gran probidad; cuando quiera puede ser uno de nuestros

más selectos artistas. Laborde tiene el sentimiento del color suntuoso, que si en los últimos retratos aparece apagado por los efectos de una reñida matización, surgirá en nuevas obras con las ganancias de la disciplina. Guillermo Rodríguez, Miguel Benzo, Manuel Rosé, Méndez Magariños, Dura, Urta, Verdía, Baletti, de Simone, y otros, marchan también con distintas facultades y valores, por la ruta luminosa del impresionismo, única escuela traída de Francia por los becados oficiales, que dió principio en el país a una pintura destacada y con todos los auspicios de una gloriosa continuidad local, que, pese a los incrédulos, tan prontos en admirar y adquirir los desechos del Arte ultramarino, hará época... fuera de su época.

Dos palabras más, de final, acerca del disgusto causado en personas cultas por la vivacidad del color moderno. Se debe principalmente al realismo directo de toda la pintura anterior, y a su influencia perturbadora en el criterio natural del gusto. Contra el negro, la luz antigua parece más luz, en el sentido vulgar de luz de alumbrado, que la obtenida hoy con el juego de los colores puros del prisma; y la unidad de su coloración, sobria y gris, parece también la más general de la naturaleza para el ojo táctil y primario. No se niega la fuerza expresiva de las obras maestras del pasado, sino que se afirma la superioridad del medio indirecto de expresión por el color, propio de la pintura moderna. Ciertamente, las cosas no tienen los colores que se les da en los cuadros; tienen más o menos y son otros que los locales o tomados aparte de su acción mútua, de una iluminación determinada y de reflejos y sombras, en una palabra, fuera de su verdadera realidad del momento; aún más, pueden ser distintos que los percibidos en esta realidad compleja y en acto; pero no se han de ver por separado, sino en fusión óptica y espiritual; y como el artista los haya pintado con aquel sagaz y libre ajuste debido al dominio de la sensación y de los medios para crearla, es seguro que toquen las almas de su lozanía, luz de las manzanas, de las mejillas puras, del verdor, amanecido; y del llanto de oro, cuando atardece; y del grito deslumbrante del mediodía; las notas más fugaces de una realidad viva para ojos humanos pueden ser dadas con elementos ajenos a las cosas, que tampoco tienen los sonidos musicales ni las figuras de la imaginación poética por cuyos medios nos llegan asimismo al fondo del ser.

Por tanto, primero que disgustarse de una obra de arte será tratar de hacerse con su lenguaje; y para esto no hay regla mejor sino la frecuencia en ver y oir y arriesgar juicios en la forma que acabamos de hacerlo.

ELEMENTOS PARA UNA LECCION DE LA FORMA

I CLASICISMO Y ACADEMISMO

II CUBISMO Y FUTURISMO

CAPITULO III

CLASICISMO Y ACADEMISMO

Frutos distintos de un mismo árbol. El academismo resulta del predominio de la especulación general o del sentido común sobre la concreta y la acción especializada propias de la ciencia y del arte. El Clasicismo, de todo lo contrario... Las sublimes ideas de Winckelmann y sus impuros ejemplos: el Laocoonte, el Apolo y el Gladiador Borghese. Las ideas prácticas de Rodín y sus eternos ejemplos: las obras de Fidias, de Miguel Angel y sus propias obras. El buen arte y la especulación filosófica tienen o han tenido métodos inversos. Elementos para una buena inteligencia de la forma plástica. Paralelo de la literatura y de las artes. El taller y la contemplación directa de las grandes obras es el medio adecuado a la cultura artística.

Pese a las divisiones de la historia, el mal del academismo no ha terminado. Cosa grave sería que su persistencia pueda tener raíces en el alma, y, por tanto, que su crecimiento no dependa completamente de condiciones externas de época y de tradición artística. Lo hace pensar su enlace con la perenne filosofía en que tuvo su desarrollo y también su decadencia el arte helénico, fuente del clasicismo italiano y éste de todos los demás. Las mismas ideas de Platón y de Aristóteles sobre la belleza sirven de base a la estética del clasicismo y del academismo. ¡Y, sin embargo, se distinguen por sus frutos!

Pero quizá no sea del todo así. La primera diferencia es que tanto la plenitud del arte griego como del arte posterior preceden a la plenitud de la filosofía, entendido que la cristiana por falta de un pensamiento original en la llamada escolástica, no adquiere significación propia sino a partir del gran Descartes. Añádase que la rama de la filosofía que nos conviene considerar, la Estética, si bien no más varia en nociones que los «Diálogos» y la «Poética» de los

nombrados creadores del pensamiento occidental, pero, independiente, fue recién fundada por Baumgarten a mediados del siglo XVIII. Sucedería, pues, que las tres etapas del arte perdurable, del siglo de Pericles, el gótico y del Renacimiento italiano, coinciden con las de una filosofía primitiva o no están, por lo menos, regidas por las máximas de una especulación especializada. El artista era el pensador de sus propias obras, que nacidas de un contacto directo de la realidad y del espíritu, manifiestan ese equilibrio de elementos reales e inteligibles, pensamiento con universales «in re», el único posible, a que deben su eterna vida, cosa distinta de una momificación o simbolización abstracta. Esto último empieza a ocurrir, psicológica y también históricamente, cuando la especulación se aisla de la experiencia y de la acción creadora, pensamiento con universales «ante rem» o «post rem», ya sea el que acompaña el proceso individual del artista, en su afán de ampliar cada vez más el significado de su obra y que suele marcar la crisis de la madurez; o el que influye desde el campo natural de la filosofía envejeciendo las escuelas, con el único buen efecto, inesperado, de provocar la vuelta, por la anarquía, al punto de partida, que es la inteligencia plástica, en donde comienzan las grandes épocas del Arte, feliz momento del moderno, propulsado por Rodín desde Francia.

A la superposición de las ideas y de los juicios en sus notas esenciales débese la semejanza de todas las doctrinas estéticas y su posible aplicación a las buenas obras de arte y a sus miserables remedos, a las obras clásicas y a las académicas. La divergencia está en los frutos, en los modelos que proponen y en las obras que inspiran. Sólo prevenidos por consideraciones análogas a éstas, puede hallarse pernicioso este discurso típico de Winkelmann («Historia del Arte en la antigüedad»):

"Los filósofos que han reflexionado sobre las causas de la belleza universal, al tratar de descubrirlas en las cosas creadas y hacerlas remontar hasta las fuentes de la belleza suprema, la han hecho consistir en un perfecto acuerdo de las criaturas con su fin, en una relación harmoniosa de las partes entre sí y del todo con sus partes. Mas como esta definición de la belleza lo es también de la perfección, cualidad de un orden demasiado elevado para que pueda convenir a la humanidad resulta que nuestra idea de la belleza universal es indeterminada, y que nace en nuestro espíritu de la reunión de un cierto número de conocimientos particulares. Cuando este conjunto de conocimientos es exacto, bien ligado y combinado, nos da la idea más alta de la belleza humana, idea que podemos todavía exaltar y hacer más pura en razón de nuestra capacidad para elevarnos por encima de la materia. Además, como el Creador ha dado esta perfección a todas sus criaturas en el

grado que a cada una conviene, y como cada idea tiene una causa que hay que buscar en otra parte que en la misma idea, se sigue que la causa de la belleza, estando en todas las cosas creadas no podrá ser buscada fuera de ella. En fin, lo que hace difícil dar una definición general y evidente de la belleza, es que nuestros conocimientos resultan de la comparación de las ideas, mientras que la belleza no puede ser comparada a otra idea que le sea superior". (Libro IV. Cap. II. 19 t. I.)

"La belleza suprema reside en Dios. La idea de la belleza humana se perfecciona en razón de su conformidad y de su harmonía con el Ser Supremo, con este ser que la idea de la unidad y de la indivisibilidad nos hace distinguir de la materia. Esta noción de la belleza es como una esencia extraída de la materia por la acción del fuego, es el producto del espíritu que trata de crearse un ser a la imagen de la primera criatura razonable existente por la volición de la inteligencia divina. Las formas de una tal figura deben ser simples y uniformes, y por lo mismo que son variadas sin menoscabo de esta simplicidad, deberán hallarse unidas por medio de relaciones harmoniosas. (Muy bien. Adviértase no obstante, que la idea de unidad irá progresivamente absorviendo la de variedad que implica la harmonía). Por esta causa un son dulce y agradable proviene de cuerpos cuyas partes son uniformes. (Las partes o instrumentos de una orquesta que no son de la misma substancia o uniformes). La unidad y la simplicidad son las dos verdaderas fuentes de la belleza, y las cualidades de lo sublime. Lo que ya en sí es grande se hace grandioso por la simplicidad de la ejecución. (Muy bien). Un objeto, lejos de empequeñecerse cuando nuestro espíritu puede abarcarlo de un simple golpe de vista, cuando puede encerrarlo en una sola idea, se nos presenta en toda su grandeza por la facilidad de concebirlo, y nuestra alma, encantada de esta concepción fácil, se agranda y se eleva con su asunto. (Esta unidad lógica o emocional, puede ser precedida de un estado de ánimo analítico, y hasta confuso, no sólo en el caso de las artes "sucesivas", donde es de rigor, sino también de las "estáticas". Las literarias y la música, de elementos unidos en el tiempo, o sucesivos, y la pintura, la escultura y la arquitectura, de elementos unidos en el espacio, o coexistentes, según la división de Lessing, otro académico). Todo aquello que estamos obligados a considerar parcialmente, o que no podemos recorrer de un golpe a causa de la multiplicidad de partes integrantes, pierde grandeza: (El cielo estrellado, un concierto de Bach, una sinfonía de Beethoven, el Quijote, un conjunto de danza, un partido de foot-ball, un panorama de ciudad o portuario, se hallan evidentemente fuera de esa hipótesis o momento de la hipótesis de Winkelmann, y también el ejemplo que ahora propone); una larga ruta nos parece corta, por la variedad de objetos que encantan nuestras miradas o por el número de parajes donde podemos detenernos. La harmonía que arrebata nuestro espíritu no consiste de ningún modo en una infinidad de modulaciones, de cadencias y de sones interrumpidos, sino de una sucesión de tonos simples, prolongados y sostenidos. (Volvemos a acordarnos de Bach y de la música sinfónica en general.) Por el mismo principio, un gran palacio nos parece pequeño cuando está recargado de ornamentos.

(La arquitectura gótica, según su confesión, le desgarraba el alma); y una casa nos parece grande, cuando es de una construcción bella y simple. (No es preciso aclarar la confusión de este pasaje.) De la unidad nace otra cualidad de la alta belleza, a saber, su indeterminación. (Raya en nihilismo, la absorción creciente de la idea lógica de unidad). Llamo indeterminada la belleza que no está compuesta de otras líneas y puntos que los constitutivos de la belleza; por consiguiente una figura que no caracterice tal o cual persona en particular, y que no exprese pasión alguna o movimiento de alma por los cuales las formas de la belleza sean interrumpidas y la unidad destruída. (Principio de la filosofía y hasta de la legislación griega). Según esta idea, la belleza debe ser como agua límpida, tanto más salubre cuanto menos gustosa y desprovista de partículas heterogéneas. (Abuso de ejemplo. Lo que del agua pide el gusto, no así de otros alimentos). Lo mismo que el estado de felicidad, esto es, la ausencia de dolor y de placer, puede obtenerse, en la naturaleza, por los medios más fáciles (Dificilísimo); del mismo modo, la idea de la belleza perfecta parece ser la cosa más simple y más fácil de alcanzar (Parece), pues no se necesita para ello ni de conocimientos filosóficos, ni de investigaciones sobre las pasiones del alma ni estudio de sus expresiones exteriores. Pero como, siguiendo a Epicuro, el hombre no dispone de un estado intermediario entre la pena y el placer, y como las pasiones sirven para moverlo, y para encender el verbo del poeta y dar vuelo al genio del artista, se sigue que la belleza no puede ser el único objeto de nuestra especulación, siendo necesario convertirla a un estado de acción y de pasión llamada, en términos de Arte, expresión (id. id. p. 20)". "La belleza en las obras del arte es o individual, modelada ante un solo individuo, o colectiva, por elección de bellas partes tomadas de muchos individuos, constituyendo esta última la llamada belleza ideal. (id. id. p. 21)". "Los artistas griegos trataban de reunir en sus obras las formas elegantes de los más bellos cuerpos (Arist. Polit.), como nos enseña la plática de Sócrates con el célebre pintor Parrhasius (Xenophon. Memorab.), despojando sus figuras de todas las afecciones personales que desvían nuestro espíritu de la verdadera belleza. (id. id. p. 24)". "En cuanto a la expresión, que imita el estado activo y pasivo de nuestra alma y de nuestro cuerpo y, por consecuencia, altera las formas que constituyen la belleza, será tanto más perjudicial para ésta cuanto más las altere". "Como el reposo del alma, considerado por Platón como un estado medio entre el placer y la pena y el más favorable a la belleza, no puede tener lugar cuando las figuras están en acción, la expresión fué empleada para suplir en cierto modo a la belleza. Pero la belleza, que era el principal objeto de los artistas antiguos, predominaba en sus composiciones; de igual manera que un clavicordio al dirigir todos los instrumentos que parecen cubrirlo, predomina en un concierto de música. La gran doctrina de Empedocles sobre la amistad y la enemistad de los elementos, cuya discordia y harmonía producen el estado actual de las cosas del mundo, parece relacionarse con esta máxima del Arte: "Sin la expresión la belleza sería insignificante, y sin la belleza la expresión sería desagradable". (Aristoteles y Platón).

La beleza, pues, era entre los antiguos la justa balanza de la expresión. De la acción y de la reacción de estas dos cualidades, de la amistad y de la unión de estas dos propiedades discordantes, nace la belleza que conmueve y que interesa (id. cap. III ps. 2, 3, 4, 5.)".

Con lo transcripto basta para tener una idea completa de la teoría estética del Academismo, cuyo fondo de sentido común, viejo órgano de la filosofía, con sus dos polos fatales, idealismo y realismo, dos vaciedades opuestas lógicamente, y la serie fatal de sus filósofos idealistas y positivistas, de autoridad aplastante, Platón, Aristóteles, Hegel, Spencer y los demás, tardará mucho en dejar de ser la atmósfera letal del Arte, que sólo podrá independizarse, hasta el límite necesario, cuando recabe, como la ciencia, la especialidad de su método y pensamiento propios, de un orden, asimismo, absolutamente práctico. Desarrollado el academismo en pleno florecimiento de la filosofía kantiana que se reduce a ser el análisis, la crítica del órgano del conocimiento, una lógica, y cuya estética trascendental se convierte, o algo parecido, a principios de razón pura que permitan resolver las antinomias de la sensibilidad y del entendimiento; reforzada la fórmula tan grata a los académicos de un feliz desposorio de lo ideal con lo real, a favor de la doctrina mística de lo absoluto en proceso, llena de sugestión poética, de Schelling; y más aún, de la identificación de lo absoluto con la idea, y de su proceso con el de la lógica, única realidad, subjetiva y objetiva a un tiempo, de la filosofía de Hegel; no obstante los esfuerzos de estos filósofos, incluso Kant, por mantener en toda su riqueza el realismo estético, las fuerzas motoras de la especulación dialéctica, el principio de identidad y el de indeterminación, habían de acabar por sumirlo en la pobreza del idealismo académico. Las teorías del positivismo sobre influencia del medio físico e histórico en los hechos morales, hace de la «Filosofía del Arte» de Taine una disertación muy poco positiva para conocer del valor y cualidades de una obra, sin que pueda aprovecharse mucho de lo que dice respecto a la vieja ley de la composición cuyo efecto hace depender de la gradación de los caracteres. Su complementaria, la estética evolucionista, con Spencer, y la sensualista de Guyau, se acercan a las fronteras del criterio moderno con admirables análisis de sensibilidad, pero les faltó romper la cáscara del huevo subjetivo para entrar de lleno en el mundo de los hechos del Arte, las obras, ideas y experiencias de los artistas, lo que hoy constituye el dominio de la crítica. La estética evolucionista y la metafísica anterior pueden, a lo sumo, dotar de principios y orientaciones a los géneros puramente líricos.

La diferencia entre el método del filósofo y el del artista, se relaciona con la diferencia de finalidades que forzosamente siguen: el uno trató hasta hoy de reducir a la unidad del pensamiento la variedad de las especies sensibles por abstracción o sea transmutándolas en especies inteligibles, nociones vacías de accidentes corpóreos, esencias, signos que permiten la respiración acelerada del pensamiento, su natural función generalizadora; y el otro de bajar esta misma escalera, deteniéndose antes de llegar a los últimos peldaños de la individuación para intencionar las formas, sujetarlas a la ley de armonía y, por lo tanto, de unidad que requieren las totales percepciones de la conciencia, para nada más. En una palabra, busca el filósofo desencarnar la unidad, y el artista encarnarla. El término común a las dos finalidades, la unidad, es la causa de que ambos confundan a veces sus direcciones y sigan caminos iguales que debieran ser opuestos. Los peligros del proceso especulativo están, quizá, previstos en aquella fórmula regresiva de Miguel Angel que al poeta recomendaba no echar en olvido la pintura, salvo la diferente imaginación, al pintor la solidez de la escultura, y a ésta el aplomo y la densidad de la arquitectura.

En éste, como en otros casos, el equívoco de las doctrinas se desvanece con los ejemplos. Cuando se quiera conocer a punto fijo la consistencia de los juicios, debe sacarse pronto a colación las obras y los autores de cada gusto, práctica llena de sorpresas regocijantes, en que más de uno, después de haber teorizado con tino sobre la tragedia luego corona con igual mano a Esquilo y a Séneca, o si de Arte, primero que referirse a las obras de Fidias exalta el Laocoonte: conocido es el libro con este título de Lessing, sobre «la obra de arte superior a todas las producciones de la pintura y de la estatuaria», según la expresión de Plinio. Dígase de paso, que este libro, uno de los más inútiles del ingenio, plantea en su transcurso, destinado a investigar si el artista se valió en la composición de aquel grupo de la descripción de Virgilio, o al contrario, el poeta del artista, cuestiones sobre límites de las artes que si hubiera podido llevarlas de un aspecto general, temático, al de una discusión práctica, de valores intrínsecos... no habría sido académico, ni malgastado su talento literario y sagacidad notables. La gran autoridad de la escuela comparte la veneración por dicha obra escultórica, que Elie Faure llama fastidiosa, en estos términos:

"Tras la pérdida de tan gran número de obras del arte de este siglo de perfección, el monumento más precioso que ha llegado entero hasta nosotros, es, sin disputa, el grupo de Lacoonte. Nosotros colocamos

sin pruebas los autores de este monumento en el siglo de Alejandro; la más fuerte conjetura en favor de esta opinión, es la misma perfección de la obra". (Con pruebas, Lessing demuestra que pertenece a la época romana del primer Imperio, hecha por artistas griegos del período en que Winkelman sitúa la completa decadencia del genio de la raza). "Entre la inmensa cantidad de estatuas que fueron arrancadas de las villas griegas y transportadas a Roma, ésta de Lacoonte merece el primer rango. Mirada como la producción más acabada del arte por la antigüedad misma, este famoso grupo merece tanto más la atención y la admiración de la posteridad, cuanto que no producirá jamás nada que pueda compararse a esta obra maestra. El filósofo allí encontrará siempre amplia materia de reflexiones, y el artista un asunto inagotable de estudio. Queden, no obstante, íntimamente persuadidos que esta figura encierra todavía más bellezas de las que descubre, y que el genio del artista era muy superior a su obra!" (Wink, ob. cit. cap. VI ps. 9 y 13 t. II.).

Como prueba de la divagación académica ya en los juicios prácticos, véase en qué cifra la bondad del modelado:

"A la vista de las estatuas enteramente terminadas, la más bella es sin contradicción el Lacoonte. Un ojo atento descubre con que destreza y seguridad el escultor ha paseado el instrumento por su obra para no alterar los sabios toques por un frotamiento reiterado. La epidermis de esta estatua parece un poco tosca, en comparación de la piel lisa de otras figuras, pero esta aspereza es como un dulce terciopelo comparado a un raso brillante. La epidermis del Laocoonte es, por así decirlo, como la piel de los primeros griegos, que no había hecha tersa el empleo frecuente de los baños calientes y masages de que los romanos, enervados por el lujo, hacían uso. De la piel de aquellos hombres se elevaba una transpiración saludable, semejante a la pelusa del mentón adolescente" (id. lib. IV, cap. VII, p. 14).

En la división que hace de las épocas del arte, da una prueba sintética del gusto académico:

"El arte griego comprende cuatro épocas, cada una con su estilo: el estilo duro y rígido, el estilo grande y anguloso, el estilo bello y fluido (el que más le gusta), y el estilo de imitación. El primero se extiende en gran parte hasta Fidias; el segundo hasta Praxiteles, Lysipo y Apeles; el tercero termina con la escuela de estos maestros; y el cuarto hasta la caída del arte. El estado floreciente del arte no empieza sino después de Pericles y se extiende hasta el reino de Alejandro. Después de la muerte de este conquistador, el arte, llevado a su más alto grado, comienza a decaer, después de haber brillado alrededor de ciento veinte años. La suerte del arte, en general, en los tiempos modernos, guarda bastante relación, en cuanto a los períodos,

con el de la antigüedad, habiendo experimentado también cuatro revoluciones capitales, con la diferencia de no haber descendido por grados como entre los griegos. Después que los dos más grandes genios de los modernos elevaron el arte a la mayor altura a que podía llegar, cae de golpe. Hasta Miguel Angel y Rafael el estilo fué seco y rígido: (Los Primitivos y Mantegna, Ghirlandajo, Masaccio, los della Robbia, Jacobo della Quercia, Donatello, Signorelli, anteriores y carcanos a Miguel Angel y Rafael, y Ticiano, Veronés, Tintoreto que les sobreviven, son cosa de poca monta para Winckelmann. De la comprensión de sus dos artistas modernos predilectos, puede dar idea el reparo que hace al primero de igualdad de carácter en sus figuras y ver resucitado el segundo en Rafael Mengs-soberano, con David, del arte académico, —cuyas obras, dice, "resumen todas las bellezas del arte antiguo y le hacen el primer artista de su tiempo y quizá de los futuros". (lib. IV cap. IV T. I). "Después de un intervalo de mal gusto, vino el estilo de imitación, de los Carracci y su escuela (de la cual procede Mengs), período que se extiende hasta Carlos Maratte. Pero la historia de la escuela es mucho más corta; este arte floreció en Miguel Angel y Sansovino y murió con ellos. (La dicha de Winkelmann hubiera sido completa si la muerte no le hubiese ocultado el próximo advenimiento de Cánova. N otendría porque consolarse con la cita borrosa de unos Algardi, Fiamingo y Rusconi en que termina el párrafo. (Ob. cit. lib. IV. cap. VI p. 65. t. II).

Con lo transcripto, basta asimismo para conocer los alcances prácticos de la doctrina académica. No podrá dar muestras más aceptables del poder de su fórmula favorita, la idealización de la realidad, por el método de su discurso y por la autoridad del arte antiguo, difícil, hoy mismo, de poner en sus justos límites. El tipo griego quedó constituído en arquetipo de la belleza artística. Solamente la robustez del genio pudo sortear los peligros del pensamiento filosófico, antiplástico, y hasta de las leyes dictadas por su influjo, que prohibieron algunas veces en Grecia la expresión de la fealdad y las representaciones personales. Las imposiciones de un espíritu elemental sobrexcitado por el continuo ejercicio de sí mismo, de su legislación uniforme, inepto para el goce de la pasividad, insensible a toda fuerte presión objetiva, tuvo siempre un feliz contraste en el poder plástico de los grandes artistas. Fidias no amenguó jamás los efectos de masa, bajo la estructura lógica y el modelado vivo de su forma profunda. No gusta a los académicos, aunque le otorgan el don de la gracia sublime. Tal ponderación se debilita en la escuela de Praxiteles, para dar paso al sentimiento voluptuoso de la carne. Gusta a los académicos su gracia amable y muelle, idealizada a lo sumo, relamida, en Canova, quien raya en la meta de su aspiración estética. Con Lisipo, esta expresión mórbida se

cambia en realismo anatómico, de forma reducida y gráfica. También gusta extraordinariamente a los académicos que han hecho del gladiador o guerrero del palacio Borghese una de las figuras centrales del Arte, una verdadera «*academia*». La escuela de Pérgamo recobró algo del sentido plástico en decadencia desde Fidias, incorporando a la forma en bloque el nuevo elemento de lo patético. El genio de Miguel Angel hizo suyo este peligroso estilo que de manera extraordinaria legitimaron sus obras. Pero los académicos fueron a dar con su gusto desdichado frente al grupo teatral del Laocoonte, obra sin las virtudes originales de su escuela y con todos sus defectos, abriendo entonces las cataratas del ditirambo hasta un punto que asombra a la crítica moderna, enterada y lúcida.

Se ha querido ver que la crítica moderna tuvo a su disposición muchas grandes obras de la antigüedad que el estado de los descubrimientos arqueológicos había negado a los propagadores del academismo. Esta observación pierde toda su fuerza si se piensa que los académicos de hoy ya no tendrían la misma disculpa, y que los primeros, conocedores de las obras de Danotello y de Miguel Angel, y los segundos de todo lo antigüo y lo moderno que aún culmina en Augusto Rodín, no tendrían por qué asombrarse antes ni ahora y sacar reglas del Apolo y del Laocoonte. Y es que no se trata de hundimientos de historia, sino de incompetencia del sentido común, mal remediado con apriorismo estético y el prestigio de adocenadas tradiciones. La salvación está en el taller, que debe matar al libro.

Un criterio de arte basado en los datos abstractos del juicio, cuadrado del sentido común, y a lo sumo en eruditas inducciones visuales, que siempre oscila entre los términos miserables del idealismo y del realismo, lejos de toda plenitud graciosa, turbado también por el encanto fácil, racial, de las imágenes griegas; por los dictados del gusto estético primario, sexual y directo, en una palabra, el criterio académico y el criterio vulgar, que son lo mismo, con la diferencia de más o menos prosopopeya, no podrá jamás comprender que la verdad plástica excede a los fines representativos inmediatos y a las más árduas intenciones simbólicas, o sentimentales, o eróticas, o literarias, y también de la belleza misma, que tanto llevan y traen por sus lucubraciones, siendo así que hay más de un Buda obeso y en cuclillas plásticamente más bello que el Apolo del Belvedere. De ahí que la vigorosa escultura gótica y del Renacimiento, así como la egipcia, no tiene la menor resonancia y ejemplaridad en el gusto vulgar y académico. Razones alambicadas, que parecerían científicas, de orden geográfico y aún teologal o filosó-

fico, unidas a la fundamental de un tipo de raza configurado fuera de los cánones clásicos o ideales, aduce Winkelmann para explicar por qué según su parecer la falta de bellos modelos habría rebajado la capacidad y las obras del arte egipcio que, según se desprende, habrá que relegar al plano de las curiosidades pintorescas y bárbaras, para solaz de viajeros e ilustración de antropólogos. La falta de músculos, de venas y nervios de sus estatuas, dice, se debe a la falta de conocimientos de anatomía, determinada por la prohibición religiosa de las disecciones en los muertos. Da pena ver a un hombre de tanta vocación, si ésta se puede medir por el esfuerzo, cometer errores tan lamentables. Como en el drama o en la narración no se hace cuenta de la belleza moral de los personajes, sino de que sea cumplida en el desarrollo la ley de la actividad, de igual modo la belleza física no es el fin único de las artes, sino que sus figuraciones cumplan ante todo con la ley de la plasticidad. La escultura egipcia se distingue, precisamente, por la fiel observancia de esta ley natural. Las cualidades espirituales emanan siempre de una forma bien comprendida, con la que se unen sustancialmente, y una buena expresión, plástica o literaria, traduce siempre un buen pensamiento.

Pero el gusto plástico, el literario, el musical y de las otras artes, no se puede encontrar a mano en los órganos respectivos, los ojos y los oídos, ni en el centro de la esfera lógica, el sentido común, conque se hallan comunicados. No es un privilegio ni una dificultad del arte. Pasa con todos los órdenes del pensamiento en su fase creadora, y aún con las actividades prácticas desarrolladas en ciertas proporciones. Un concepto del mundo, un sistema social, político, un organismo industrial nacen de múltiple trama de percepciones simultáneas y en proceso, semejante al tumulto de una gran ciudad antes del mediodía, en que el observador se palpa y no se siente, se ha perdido, y cuando recoge sus pedazos reconstruye una conciencia borrosa que no se conoce a sí misma, se dispersa de nuevo, se dirige sola, ciega en medio de la luz, sorda y penetrada de gritos, y, de repente, una conmoción de lágrimas: como a través de un polvo húmedo pásale todo el ser la tierna vara que aún esperará muchos soles en dar la flor y el fruto. El espíritu inventor, que de personal no tiene sino la disposición voluntaria, heroica, procede sin reglas aprendidas, por más que sume su experiencia con la de otros en la acción, y crea especies. Cuando su actitud es compartida por muchos, que puede serlo, aparecen las grandes épocas del pensamiento y del arte. Si lo que se imita es otra cosa que la actitud de los maestros o las fórmulas técnicas, si lo que se imita

son las formas y el estilo y, sobre todo, si los elementos conservados no responden a una fuerza de organización íntima y espontánea como por la generación se mantienen los caracteres de las razas, caso legítimo del Renacimiento italiano, hijo sanguíneo del arte clásico, si la imitación no es asimilación de experiencia, si predomina el método teórico y erudito sobre el método experimental, cualquier clasicismo, por muy poderoso que sea degenera en academismo, que al extenderse en su medio propio, las generalidades del sentido común o del espíritu general, achatan por largo tiempo la conciencia del mundo, dotándola de una falsa cultura inferior con mucho a la fresca ignorancia de la barbarie. Hasta qué punto es compatible con el método directo el uso de técnicas comunes y hasta de motivos agenos, no es fácil de apreciar, pero sí de presentir. No dejan de ser verdaderas creaciones tantas catedrales góticas por el hecho de hallarse regidas todas por el mismo principio constructivo de localización de los empujes de las bóvedas, que absorbidos en una como armazón ósea independiente, de aristas, columnas y arbotantes, permite multiplicar los vanos y elevar las naves al cielo, pareciendo con los reflejos multicolores de sus calados, los coros de la escultura, la ramada sutil de sus crucerías, ojivas y pináculos, un bosque sumergido en el crepúsculo, una cristalización mágica poblada de felices leyendas. Todas son distintas y todas son iguales. Cabe decir lo mismo de los metros y formas del verso, que una vez inventados podrían creerse un canabá de la más variada inspiración lírica. Sin embargo, lo esencial es que los elementos gramaticales de un arte se articulen, se fundan con los expresivos de manera que parezcan haber sido inventados para cada obra, como un ser vivo puede sentirlo de sus propios órganos y accidentes. Más aún, ¿qué pensar cuando un Cervantes, un Homero, un Shakespeare toman asuntos de la leyenda y hasta con una primera elaboración literaria en crónicas, romances y comedias, de un alto valor muchas veces, para fundirlas en el fuego de sus creacciones? Pues que son animadores de muertos o demiurgos que hacen barro de los ciclos del hombre para llevarlo de tiempo en tiempo a las cumbres de la eternidad. Nada tiene que ver con todo esto la imitación académica. Ni siquiera es la muerte del espíritu, sino un remedo miserable de su vuelo y de su gracia. No es inútil poner punto a este que se trata, con el vulgarizado pensamiento de Leonardo, si bien de su preceptiva, inferior a su arte, debe decirse que, de un modo general ha contribuído en gran escala al desarrollo de los vicios académicos, entre otros, del realismo anatómico, por lo que hace a la escultura:

"Nadie debe imitar a otro. Nunca debe un pintor imitar la manera de otro, porque entonces se llamará nieto de la naturaleza, y no hijo; pues siendo la naturaleza tan abundante y varia, más propio será acudir a ella directamente, que no a los maestros que por ella aprendieron".

Volviendo al tema del conocimiento directo del arte, debe reconocerse que buena parte de la crítica moderna, más avisada, o porque se produzca en medios de intensa regeneración artística, en Francia, por ejemplo, deja ya de lado los juicios de los filósofos y de las gentes acerca de lo bello y de lo feo y trata de ejercitarse en el mismo plano de experiencia que los productores. La música y la poesía lírica, por sutilidad de substancia, la arquitectura, por su predominio de formas lógicas, pueden adaptarse directamente, ser comprendidas sin mediación de experiencia por el espíritu puro, que es el espíritu general más o menos impuro; en cambio, una lírica moderna, empapada de conciencia exterior, la poesía épica, la novela, el teatro, la pintura y la escultura, de rígida sustancia y relaciones imprevistas, los cuerpos y las vidas, no pueden sin perjuicio de aniquilarse, acortar el pasaje o zanjón abierto entre la sensibilidad y el entendimiento, despojándose de elementos objetivos por degradación lógica hasta dar en las últimas categorías que apenas conservarán algún perfume fúnebre de la naturaleza. Cierto que toda esta disección kantiana también ha servido a los académicos para empobrecer la filosofía del arte, pero es evidente que puede hacerse servir para todo lo contrario. Si bien decía Spencer que la emoción estética dependerá de la carga nerviosa de las impresiones, de su volumen, cabe pensar que rarificados sus elementos, quintesenciados, pulidos, no tengan fuerza ni para vibrar un momento en los sentidos. Sintetizar, estilizar, son palabras de orden actuales cuyo profundo sentido no puede olvidarse a riesgo de caer en la miseria idealista, y significan: reunión expresiva, por cualquier medio, de los elementos substanciales de una realidad plenamente abarcada. Evítense los peligros propios de toda definición, y, entre otros, de la que se propone, la noción escolástica de substancia. También: expresión esencial de una realidad plenamente abarcada. Evitando el peligro de la noción platónica y escolástica de las esencias. Porque siendo el arte reacción viva, comunicación simpática de los seres, vibración extensa del mundo, toda síntesis progresiva de experiencia, en planos de sutilización lógica, entraña peligros tan graves como su defecto cuantioso, causado por la dispersión de una sensibilidad grosera, inconsciente. Por lo mismo, el punto de partida del conocimiento estético, no debe ser la noción metafísica o lógica de la belleza, sino el hecho de las buenas obras de arte, que representan la realidad sentida por los buenos artistas. La realidad por todas partes. El método artístico debe ser principalmente inductivo, como el científico, pero distinto el resultado: organismos animados en lugar de organismos teóricos.

Una de las grandes dificultades de la forma plástica, y de la literaria, consiste en hallar este equilibrio de elementos lógicos y de elementos reales que podría llamarse de individuación estética. La organización lógica o formal de los seres reales, muy compleja, como para ser percibida, en sus líneas esenciales, por unos ojos con más poder de distancia que los del rostro, tiene que sufrir, antes de resonar en el alma, la misma serie de cambios por eliminación, acento y modo que los sistemas de ecuaciones, o que los digestivos de los alimentos antes de ser asimilados por la sangre. Desembarazada la comunicación simpática del espíritu y de las cosas por medio del arte, crecen las emociones y alcanzan el estado contemplativo que sólo es posible cuando se abarca en círculos armoniosos de misterio la verdadera realidad ideal del mundo. En esta segunda creación natural del artista radica el mérito y el riesgo de su trabajo. Que la osamenta lógica quede blanqueando en las arenas, o desaparezca en vuelta en blanduras y giros tornátiles, y se habrá dado muerte a la criatura o jugado con su arcilla. La fluidez de las ideas se presta más a las imposiciones de un estilo, buen decir, lógica sensibilizada, que la substancia discontínua y recia de los hechos y caracteres, propia de la novela y el drama, en que sólo una forma debe persistir con fuerza necesaria pero unida con los planos de la masa episódica, y es la composición. Cuanto más auténtica y bravía es la realidad observada por un escritor, más le cuesta rodearla y meterla en brete o estilo, caso de Sthendal, Balzac, Tolstoy, Doustoyesky, y menos cuando se interpone la distancia histórica o especulativa, caso de Cervantes, Baroja, estilista, mal grado suyo, Anatole France, y los autores de la llamada novela poemática, Goethe, Gauthier, Goncourt, Bjornson, Valle Inclán, D'Annunzio, y el caso intermedio de Flaubert, Zola y otros muchos, por la ideología de su naturalismo y por su temperamento estético. El estilo literario, el modelado y el color sutil, como la luz, limita la superficie del pensamiento y de las cosas, con el riesgo de la superficialidad, pecado original del academismo. El estilo exigido por la expresión épica y por la plástica es una relación de profundidad, de composición o arquitectónico: y su riesgo, preferible, con todo, a la flatulencia aca-

démica, es desgarrar los ojos en los pedregales del cubismo: «*Ossa irida: ecce ego intromitam spiritum in vobis et vivetis*», suele decir en el pórtico de los cementerios; y nótese que se habla de soplo de de vida en esta profecía de Ezequiel, y de resurrección material de la carne. Pero la osamenta debe dar los centros y ejes de revolución de las masas corporales y de su desplazamiento motriz. El tratado de Leonardo está lleno de observaciones de esta clase. Nadie, sin embargo, ha dicho la última palabra sobre configuración plástica, de un modo más preciso y eficaz, sin el peligro de inducir al artista y al público a concepciones académicas, de un realismo anatómico de anfiteatro médico o sportivo, que Augusto Rodín:

"He aquí un gran secreto: la impresión de vida real que nos comunican las obras maestras, depende únicamente de la ciencia del modelado. Esta se adquiere tratando de ver siempre las formas en profundidad y no en extensión. De modo que una superficie debe ser considerada como la extremidad de un volúmen, como la punta más o menos ancha que dirige hacia uno. Este principio fué para mí de una asombrosa fecundidad. En vez de considerar las diferentes partes del cuerpo como superficie más o menos planas, yo me las representaba como relieves de volúmenes interiores. Me esforzaba en hacer sentir cada bulto del torso o de los miembros como la terminación de un músculo o de un hueso que se desarrollase profundamente bajo la piel. Y así la verdad de mis figuras, en vez de ser superficial, parecía abrirse de adentro afuera como la vida misma. Luego he descubierto que los antiguos entendían de igual manera el modelado; y a una técnica tal debían seguramente la fuerza y la estremecida soltura de sus formas. Por paradojal que parezca, los grandes escultores son tan coloristas como los mejores pintores o, más bien, que los mejores grabadores. Manejan tan hábilmente los recursos del relieve, armonizan tan bien la audacia de la luz y la modestia de la sombra que sus esculturas son sabrosas como los más cambiantes aguafuertes. Observemos las fuertes luces en los senos, las enérgicas sombras en los pliegues de la carne, las medias claridades doradas y vaporosas en las partes más delicadas de un torso divino, sus pasajes tan finos que parecen disolverse en el aire, y se tendrá el efecto de una prodigiosa sinfonía en blanco y negro. Ahora bien: el color es como la flor de un bello modelado. Estas dos cualidades se acompañan siempre y son las que dan a todas las obras maestras de la estatuaria el radioso aspecto de la carne viviente." (L'Art. Cap. III).

Sobre el mismo punto, pero bajo su aspecto de construcción general, dice en otro pasaje de este bello libro que los artistas y los críticos debieran consultar como un verdadero Evangelio:

"Cuando los planos de una figura están bien establecidos, con

inteligencia y decisión, todo está hecho, por así decirlo; el efecto total ya está conseguido; los refinamientos posteriores podrán satisfacer al espectador, pero son casi supérfluos. Esta ciencia de los planos es común a todas las grandes épocas: hoy día es casi ignorada". (Id. Cap. X. Fidias y Miguel Angel).

Tanto preocupan al gran maestro francés estos principios fundamentales, y cifra en ellos tantas esperanzas para la regeneración del sentido plástico en nuestros días, que vuelven a ser los primeros y los últimos de carácter técnico en las recomendaciones que hace a los artistas jóvenes en su testamento.

Resuelta la estructura de los grandes planos fluyen anunciados unos por otros los menores hasta llegar a las últimas luces del modelado, y la expresión poderosa y dulce de la vida toma cuerpo en el espacio con una complacencia de ambiente que jamás se manifiesta en torno de las obras mediocres, que un secreto instinto de los ojos no acaba de encontrar bien por parte alguna. Este carácter constructivo, cuyo resultado es la espontaneidad y decisión de presencia, el dominio tranquilo del aire, informa las obras de significado y ejecución más diferentes debidas a los buenos artistas de todos los pueblos y de todas las épocas; tanto puede observarse en el Chefrén de diorita descubierto por Mariette, como en el Teseo de Fidias, el Moisés de Miguel Angel o el Pensador de Rodín. No importa que la escultura griega prefiera los tipos genéricos, y la romana, la gótica y la egipcia los tipos individuales; el sentido de la profundidad plástica, ya se desarrolle por medio de perfiles de rectas o curvas, con aplomo hierático o con dinamismo apasionado, es el mismo siempre El concepto de cantidad, que acondiciona siempre la escultura de aire libre y de aplicación arquitectórica, porque determina soluciones de orden geométrico y tiende a estilizar lo más posible las formas orgánicas, no expresa por sí solo el concepto rodiniano de plenitud, que así rige la configuración heroica, de amplios compases sinfónicos, embargadores, como la íntima de nerviosos matices de modelado, apta para excitar el alma con las dulzuras vernales de la carne. Las Parcas de Fidias y la innumerable estirpe de gráciles Tanagras; la Virgen y el Niño, los Cautivos de Miguel Angel y sus esbozos en cera; las figuritas de Rodín, desmayadas de lirismo, y el grupo de los Burgueses de Calais, o el ingente Balzac; el Rahatpú y la Nafrit de Meidum, en el Cairo, y las deliciosas estatuillas de las damas Naiya y Takushit, en el Louvre; los mineros de Meunier y las terracotas de Degas pertenecen al mismo sistema plástico, basado en el desenvolvimiento interior de los

volúmenes, idéntico al de los seres vivos, que no tienen menos pujanza de forma que los perfectos cristales. Estas formas, cualquiera que sea su grado de análisis, no presentan jamás vacíos de intención constructiva *superficies o líneas muertas*, cuyo exceso, a pesar del énfasis decorativo que pueda ocultarlo a la primera mirada, produce pronto el cansancio y el olvido, como las gracias verbales que no reflejan las palpitaciones de la conciencia, o sea la mala retórica, o los ornamentos que no responden a la mecánica de una arquitectura.

"Con mucha razón se han distinguido las líneas y las superficies "vivas" de las líneas y superficies "muertas". Las primeras tienen lo que un crítico contemporáneo, M. B. Berenson, llama "valores tactiles", es decir, un estremecimiento de vida, cuyo efecto sobre el ojo es análogo al de la carne viviente sobre las yemas de los dedos. Basta comprobar en una obra de arte líneas o superficies muertas, esto es, insignificantes, lisas o torneadas, vacías de expresión y de pensamiento, para reconocer que dicha obra es una copia o el trabajo de un artista mediocre. Nada más instructivo, desde este punto de vista, que comparar, en el Louvre, uno de los esclavos de Miguel Angel, mármol en que todas sus partes vibran, con una estatua de Canova o de Pradier, en las que la gracia del conjunto, mejor dicho, de la silueta, no excluye la frialdad del modelado, la blandura fácil y flácida de la ejecución. Los antiguos sabían ya que ese dulce estremecimiento de la vida es la cualidad maestra de las grandes obras de arte. *Spirantia mollius aera*, decía Virgilio". (Apolo. Historia Grl. de las Art. Plast. Lección XV. S. Reinach).

Concepto práctico de modelado, y, por ser tal, no puede alcanzarlo el artista ni el contemplador devanándose los sesos con estériles discusiones acerca de lo bello y lo útil, lo ideal y lo real y otras antinomias que, ciertamente, hallará el uno en la práctica de su arte y el otro en su goce, pero que la riqueza inductiva les hará resolver por movimientos inspirados de su imaginación excitada y alerta, del trabajo constante y de la visión repetida; y al final, salida la estrofa y su delicia, no hay teoría que las destruya por sus cimientos de íntima evidencia, sea o no expresable, hermana de la misma que asegura firmemente la verdad de los seres naturales.

¿Debe librarse la mano a la certeza del instinto? He aquí dos respuestas de una dignidad orgullosa y a cuyo respecto no cabe otra actitud sino confiar en la divina gracia de la acción, que es luz de sí misma, semilla y fruto, total generadora de ideas y de realidades:

Contesta Cezanne:

Contesta Cezanne: "... Todo es, en arte principalmente, teoría desenvuelta y aplicada al contacto de la naturaleza" (André Salmon).

Contesta Leonardo: "El pintor que en nada duda, pocos progresos hará en el arte. Cuando la obra supera al juicio del ejecutor, no adelantará éste ya más; pero cuando el juicio supera a la obra, siempre irá ésta mejorando, si el afán de lucro no lo impide" (Trat. de la Pint. p. XI).

Modelo de conducta artística ofrece entre nosotros Bernabé Michelena. Quien lo haya visto en su taller se dará cuenta que la dureza de la arcilla húmeda no es menor que la de las piedras más duras, ya que tanto cuesta imprimir en ella la trama formal de las imágenes. Se habla hoy mucho del mérito de la talla directa, cuando, si bien se mira, sólo puede hablarse de sus ventajas. Pareciera que al igual del movimiento mecánico, aunque se trate del vuelo vertical de los halcones, las resistencias favoreciesen el curso de una formación plástica; como también se hace más difícil un buen uso de la libertad que obrar bien por influjo de externas imposiciones o límites de dogma o disciplina. Quien sabe si no podría encontrarse ahí, en la talla directa, el secreto de la competencia generalizada que tanto nos asombra ver en el acervo anónimo de la escultura cristiana o egipcia. Si fuese así, muchos incapaces para domeñar la fluctuante arcilla de la libertad, serían contenidos en los intentos retóricos por la dureza de los materiales, cuyo contacto diario acabaría también por darles, aunque de un modo rudo, la idea de masa que integra el concepto del buen modelado. El don de fuego de la libertad, bajo el dominio austero de la conciencia cuya perfección, según Leonardo, se opone a los aciertos fortuitos, llena toda el alma de Bernabé Michelena, y, sin embargo, resplandecen juntas en sus obras la verdad, la gracia y la expresión, derivadas de una forma profunda. con la espontaneidad y sujección de partes que a un tiempo muestran los puros organismos de la naturaleza.

En todo lo expuesto se trata de establecer que el academismo no es, como pretende, una continuación del arte clásico ni una escuela fundada en alguna invención estética, ni siquiera una modalidad histórica, sino algo peor, un vicio permanente del espíritu especulativo, que así en este como en otros órdenes del conocimiento, salvo los de su analogía, quiere ir por delante iluminando los caminos y no hace sino oscurecerlos, porque provoca la ignorancia técnica y la hinchazón del sentido común, raíz cuadrada de todas las abstracciones, que por su universalidad oculta de tiempo en tiem-

po el resplandor de la belleza, corrompiéndola en sus fuentes claras, de causa desconocida como la luz del día, pero evidente como la luz del día en el fondo oscuro del alma.

Por tanto: el taller y la contemplación directa de las grandes obras, debe ser el único medio adecuado a la cultura artística.

CAPITULO IV

CUBISMO Y FUTURISMO

El Cubismo y el Futurismo son la estática y la dinámica de una misma morfología negativa.—En defensa de la realidad reaccionan contra la fluidez del Impresionismo, y matan la realidad destruyendo su apariencia.—Son una falsa evolución o plagio de los recursos del Impresionismo.—Los principios y los procedimientos, según Boccioni y Soffici.—La duda sensoria: un texto de Platón, y la perspectiva plana del relieve egipcio, según Fechheimer.—El planismo de Gleizes.—La forma integral (Cubismo), y la compenetración dinámica de los planos: objeto más ambiente (Futurismo).—Rodín y las obras maestras prueban la compatibilidad del efecto dinámico y de la forma cerrada.—Parte cierta de la doctrina de Lessing contraria a la fusión de las artes.—Cada una contiene simbólicamente a las demás, y esto justifica el dominio propio de sus medios, que la inversión trascendental del Cubismo y del Futurismo hacen comunes.—Indice de transformación.—Armonía de los límites de las artes con la libertad estética.—Conclusión: Todas las alteraciones son legítimas cuando son naturalmente posibles.

Los adeptos de ambas escuelas pretenden probar que son el desarrollo de las inmediatas anteriores y un efecto de las sugestiones dinámicas de la vida moderna. Uno de sus expositores más metódicos, Gardengo Soffici, pintor, sostiene lo primero en esta forma:

"Resumiendo: Se ha visto que el Impresionismo fué el principio del movimiento en arte, mas por medio de vibraciones, sacrificando el volumen de los cuerpos. Se ha visto que el cubismo partía del principio del volumen de los cuerpos obtenido por medio del estudio de los

planos, mas considerando el objeto inmóvil, en absoluto, fuera del ambiente. Se ha visto que el único punto de contacto entre el Impresionismo y el Cubismo era el principio de la deformación. El pintor futurista concilia los dos principios opuestos, y basándose sobre el principio común a las dos escuelas opera una síntesis consistente en configurar el movimiento de los cuerpos no por medio de vibraciones, sino por medio de una dislocación, intersección y compenetración de los planos de la realidad. Así, las palabras del Primer Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista (Abril, 11 de 1910—Milán) aparecen dotadas de un sentido claro y lógico, y nada risibles: "Nuestros cuerpos entran en el diván y éste en nosotros. El tren que pasa entra en las casas, que, a su vez, se arrojan sobre el tren formando amalgama." "Se podría casi hablar de una antinomia de términos: Impresionismo, tesis; Cubismo, antítesis; y hallar la solución en un Cubismo entendido como un Impresionismo sucesivo que sería la síntesis: Futurismo."

El pintor y escultor Boccioni, dueño también de un sobrio lenguaje de abstracción, no obstante su violencia casi física, define así el carácter vital del Futurismo:

"La evolución del pensamiento no permite ya considerar un individuo o un objeto aislado de su ambiente. El objeto no vive de su realidad esencial sino como "resultante plástica" entre objeto y ambiente. Debe concebirse, pues, el objeto como un núcleo (construcción centrípeta), del cual parten las fuerzas (líneas - formas - fuerza) que lo definen en el ambiente (construcción centrífuga), y determinan su carácter esencial. El objeto-ambiente resulta concebido así como una nueva «unidad indivisible». Si para los impresionistas el objeto es un núcleo de «vibraciones» que aparecen como color, para los futuristas el objeto es un núcleo de «direcciones» que aparecen como forma. En la característica potencialidad de estas direcciones radica el «estado de ánimo» plástico". (Futurismo, por Boscioni. Cap. 6: Que nos separa del Impresionismo).

"El motivo impresionista no fué más que el primer paso hacia la creación de un organismo plástico construído sobre el puro juego lírico de las masas, de las líneas, de las luces, entre objeto y ambiente. El Impresionismo fué la indicación para crear el «hecho plástico»: «el estilo de la sensación, la eternidad de la impresión, el dinamismo". El contorno y la línea no existen fijos por la delimitación de los planos que incluyen. Son fuerzas que expresan la acción dinámica de los cuerpos, direcciones de fuerzas plásticas (líneas - fuerza) que fluctúan entre la osatura concreta del real (inteligencia), y su acción variable infinita y móvil (intuición)." "La pintura moderna ha sido hasta hoy un espectáculo de imágenes sucesivas que se desarrollan delante de nosotros. Que los cubistas conciban el objeto en su valor integral y, por tanto, el cuadro como la combinación armoniosa de la complejidad del objeto y del ambiente, no hace cambiar el espectáculo. El futurismo quiere dar el objeto en su «proceso dinámico», la síntesis de las transformaciones que el objeto sufre en su doble movimiento absoluto y relativo." (Id. id. Cap. 7: Que nos separa del Cubismo.)

"El Dinamismo no consiste en una pueril observación del movimiento translaticio de los cuerpos. Consiste, al contrario, en acercarse a la «sensación pura», esto es, crear la forma en la intuición plástica, reproducir la duración de la aparición, vivir el objeto en su manifestarse. La acción que el objeto manifiesta en su ambiente representa su movimiento". "Dinamismo es la acción simultánea del movimiento característico particular del objeto (movimiento absoluto) con las transformaciones que el objeto recibe por sus cambios en relación a un ambiente móvil o inmóvil (movimiento relativo)." "Es la concepción lírica de la forma interpretada en el infinito manifestarse de su relatividad entre movimiento absoluto y movimiento relativo, hasta llegar a crear la aparición de un todo: ambiente más objeto. Es la vida misma en la forma de su infinito sucederse". "Con el Dinamismo el arte sale a un plano ideal superior, crea un estilo, expresa nuestra época de velocidad y simultaneidad." (Id. id. Caps. 8 y 10: Fundamento plástico de la Pintura y Escultura Futurista. Dinamismo.)

"El medio plástico de hacer posible el movimiento en un cuadro es hacer participar los objetos de un ambiente en la construcción de cada objeto: la compenetración de los planos — solidificación del impresionismo — es la consecuencia del Dinamismo. En efecto, si se cierra un objeto en el punto en que comienza el objeto-ambiente, se detiene su vida dinámica". "Como todo color y toda forma se integran y viven con la ayuda de un color y de una forma complementaria, también toda superficie tendrá un claro y un oscuro, una luz y una sombra que le darán vida y movimiento con una independencia sólo reprimida por la ley dinámica del conjunto". "Con la destrucción de la continuidad del claroscuro, el relieve de los objetos ha venido a ser un elemento autónomo que sirve a cada singular necesidad de expresión plástica y que da a todo volumen su máxima y característica potencialidad." (Id. id. Caps. 13 y 14: Compenetración de los planos. Complementarismo dinámico.)

Después de la gloriosa reacción contra el academismo, la teoría de Lessing sobre los límites de las Artes cayó en el descrédito reservado a las grandes puerilidades. Cuando contradecía la máxima de Simónides. «*la pintura es una poesía muda, y la poesía una pintura que habla*», el Impresionismo, por la exaltación luminosa del color y el libre giro de las deformaciones hacía posible, plástico, el más lírico sentimiento de la naturaleza. Rodín, a su vez, deshace, sin dejar lugar a dudas, la tesis académica de la incompatibilidad del movimiento con la estática del Arte:

"La ilusión de la vida se obtiene por el buen modelado y por el movimiento. El movimiento es la transición de una actitud a otra. El

escultor observa como insensiblemente una se desliza en la otra; y en su obra se descubre todavía parte de aquella que fué y parte de aquella que será; obligando al espectador a seguir el desenvolvimiento de un acto a través de un personaje. En la estatua del mariscal Ney, de Rude, los ojos van a la fuerza y sin darse cuenta de las piernas al brazo levantando con la espada, y como en el camino encuentran las diferentes partes de la estatua representadas en movimientos sucesivos, tienen la ilusión de ver que el movimiento heroico se cumple. El ritmo de una figura en marcha lleva consigo una suerte de evolución entre dos equilibrios. Si el artista logra producir la impresión de un gesto que se desarrolla en muchos instantes, su imagen es menos convencional que la fotográfica, en que el tiempo aparece bruscamente suspendido. La historia del Arte suministra innumerables ejemplos, todas las buenas obras, animadas por esta condición de la vida". (L'Art. Cap. IV).

¿Pero frente al furor lírico y dinámico del Futurismo, de efectos negativos, antiplásticos, no puede pensarse que la doctrina de Lessing contra la fusión de las artes encerrase un presentimiento, una idea elemental y, por tanto, demasiado tosca y absoluta, de una positiva ley estética? Desde luego, para ir a la fusión se hace necesario que cada una de las artes abandone su punto de equidistancia respecto a las posibilidades secantes de todas ellas, y es lo que propone Boccioni en este principio capital del Futurismo:

"Se han invertido los términos: mientras los antiguos concebían lo abstracto y daban lo concreto (arquitectura edilicia, cuerpo humano), los futuristas, a través del análisis, conciben lo concreto y dan lo abstracto" (ob. cit. 17: Trascendentalismo físico).

Ocurre primero pensar que de estos dos puntos de partida no pueden salir sino sistemas de opuesta dirección destinados a coexistir o a desaparecer sin afectarse uno al otro esencialmente, como especies distintas, aunque aquella ley aristotélica o, mejor, darwiniana de la emulación agite las gerarquías de la naturaleza en tiempos que ya son de cosmogonía y, un poco más que se piense, metafísica. No se explica, pues, la guerra santa del Futurismo contra griegos y romanos, egipcios y góticos, románticos, impresionistas, si en el arca de Noe de la historia caben muy bien todos. No es arcaísmo configurar los tipos de la reproducción espiritual de acuerdo con sistemas o leyes tan racionales, fisiológicas, digámoslo así, como las que pueden dar lugar, si pueden, a especies nuevas o de futurismo. Aquella expresión tiene un alcance más restringido en crítica. Miguel Angel, Rodín, Meunier, no son arcaistas porque gobiernen su obra con el sistema plástico greco-latino. Ni en

Bourdelle o Mestrovich pasa de ser un aspecto accidentalísimo, un sabor, un refinamiento, amable o no, un calor de simpatía, la reminiscensia gótica, bizantina, asiática de su escultura, que una construcción esencial vincula con las fuerzas originales de su espíritu, y esto es lo que importa y por lo que deben ser apreciados. Una obra no vale por sus condiciones accidentales, sean arcaicas o ultra modernistas. El Futurismo no puede hacer la crítica de un mundo en el cual, por su principio, tampoco debe querer reinar. Se presenta en esa forma absoluta que no se pueden atribuir las especies sino considerándose a sí mismas o cuando aspiran, por comparación de su esencia íntima y más general, diluyéndose, al imperio de las últimas categorías que rigen el cuadro diverso de la existencia. Por lo visto, se trata de eso nada menos: de buscar un nuevo principio cósmico del Arte. ¿Cómo? ¿Por una nueva edad de Brahma? No lo pensemos. Aún aceptando que la abstracción máxima propuesta pueda expresarse con la materialidad y el ritmo de la Arquitectura, es evidente que el abandono de la verosimilitud convierte la pintura en simbología, de más efecto mental que plástico. La Arquitectura ya existe, y se destruyen otras artes figurativas inútilmente. Mientras la deformación impresionista lleva hasta el límite, conteniéndose heroicamente, las líneas intencionales de la construcción clásica, y sólo un recurso de mala fe, explicable por la pasión de la lucha, puede ver en uno y otro caso falta de libertad, de arrojo para desentenderse totalmente de la imitación realista. Porque no hay tal, ni el Futurismo propone una fórmula de más autonomía o dignidad que el clasicismo, sino al contrario, la amalgama, la identidad del sujeto y del objeto, y no la dirección, liberal, realista, pero enérgica del pensamiento. Nunca el Arte verdadero, como acto de conocimiento que es, ha podido existir fuera de formas ideales. El artista que no traspase y envuelva el objeto de su obra con las miradas del espíritu, para comunicar la emoción de su más alto significado real, no hará obra de arte, y, en efecto, no perdura bajo este título aquella que resulta de la imitación más o menos fidedigna, del calco, de la fotografía, que dejan las cosas como están o empeoradas, lejos de la natural acción estética, receptiva y creadora a un tiempo. La diferencia entre la fórmula clásica y la futurista está en que una semeja la suma indicada, verdadera hipóstasis, de sujeto y objeto, y otra es la suma efectiva, caos primordial, de ambos términos. Solamente de un modo antojadizo puede pretenderse que la segunda responde a una posición filosófica superior a la primera.

La expresión del dinamismo por medio de la influencia de las formas entre sí o compenetración de sus planos, se funda en una improbable analogía con la ley del contraste simultáneo de los colores, base teórica del neo-impresionismo. No es legítimo comparar un fenómeno real con uno hipotético, por mucho que sea el ingenio desplegado en la sugestión:

"Hay un complementarismo formal paralelo del cromático. En una esfera y un cono vecinos, la primera da una sensación de ímpetu dinámico, y el segundo, de indeferencia estática. La esfera expresa una tendencia a partir y el cono a radicarse. Los planos inclinados de una pirámide, atraen al cilindro vertical cercano; y mientras el cilindro se dilata en espiral sobre si mismo, la pirámide se sienta por los ángulos oblícuos de sus planos; la convergencia de los planos de la pirámide vence al dinamismo ascendente y circular del cilindro; éste desenvuelve una acción sobre sí mismo, y aquél una acción de atracción, de contacto. En el caso de un cubo y de una esfera próximas, la estática horizontal y perpendicular del cubo lucha con la rotación ideal de la esfera y se neutralizan, por la potencia equivalente de ambos cuerpos". (Boccioni, ob. cit. cap. 9: Mto. abs. y mto. rel.)

Sí, pero el complementarismo formal no se verifica, y el cromático es un hecho. Sean las innegables intenciones de las fuerzas plásticas todo lo violentas que se quiera, viven contenidas en el dinámico equilibrio de la obra de Dios. Paralelamente, la obra del artista se distingue por la mayor o menor intencionalidad de sus partes y de conjunto. Un vuelo de bóveda sugiere ya con la idea de dominio la de un rudo enlace de empujes contrarios de que depende su armonía. Un Faraón o un torso de Fidias o de Miguel Angel, muestren o no la torsión muscular o el gesto activo, envuelven a quien se les acerca en las ondas de su energía organizada o plástica. Ver una flor y sentir su perfume y la gracia de su destino, son efectos simultáneos, rápidos y totales. Basta, pues, con las expresiones sintéticas y acentuadas, y no hace falta desintegrar las cosas y entrecruzar materialmente sus partes para entrar en su vida íntima y de relación o evocadora. Como la exagerada expansión luminosa del color debilitó la realidad substancial de las imágenes, la exagerada expansión dinámica de las formas acaba también por destruir la realidad atacando las leyes fundamentales de su apariencia, base del conocimiento, de la emoción simpática del arte, a través del diálogo de sus imágenes con las naturales. El Futurismo lleva en sí un germen deletéreo que no puede compararse al del Impresionismo. Por grande que sea el espesor de su substancia, es antiplástico, se mueve, como un océano de pesadilla, fuera de

las formas adecuadas de la sensibilidad. La limitación del Arte es la de los seres, fuente de emociones francisanas o heroicas nacidas de su contraste, que la involución futurista confundiría en la pasta originaria del mundo. Porque si el espíritu puede ser místico, no el cuerpo.

El mismo error materialista, o esotérico, sitúa la visión del autor y del espectador en el centro mismo del objeto, rodeado de un horizonte infinito:

"La inspiración, esto es, el acto conque el artista se sumerge en el objeto viviendo su movimiento característico, nos dice que no hay en la naturaleza líneas perpendiculares absolutas o líneas horizontales absolutas. De perpendicular o de horizontal no hay más que un punto situado a la altura del ojo que observa, pues todo el resto, arriba, abajo y a los lados, prosigue en torno a nosotros en líneas convergentes al infinito. Se puede, pues, decir que en la sensación el artista es el centro de corrientes esféricas que lo envuelven por todas partes. El cuadro futurista no es más un escenario sobre el cual se desarrolla el hecho; es una construcción irradiante de que el artista «y no el objeto» forma el núcleo central". (Boscioni, ob. c. cap. 15: El espectador en el centro del cuadro). "Por tanto, las leyes de «composición», de «claroscuro», de «dibujo» y de «color» son echadas por tierra. Al revés de lo que decía Cezanne: « *Los bordos del objeto huyen hacia un centro situado en nuestro horizonte* »; el Futurismo establece: Los bordes del objeto huyen hacia una periferia (ambiente) de que somos el centro." (Id. id. cap. 17: Trascendentalismo físico y estados de ánimo plásticos.)

Procedimiento lógico, no puede negarse, de acuerdo con la inversión trascendental propia de la escuela. Pero la emotividad exterior complementa y sugiere la interior. Un escritor ruso, por ejemplo, describe así la lucha de un hombre y un perro por un pedazo de carne:

"Nunca, ni por descargas eléctricas, traspasó las carnes del vagabundo un vigor de tamaña energía, en palpitaciones bruscas, de resorte, o en presión lenta, de montaña, sin poder distinguir, después de los primeros momentos, en cual de los dos cuerpos se producía cada explosión de violencia, confundidos la bestia y el hombre en una masa de músculos en torsión, cuya voluntad inicial de lucha se había despersonalizado, convertido a ciegas oposiciones de fuerza bruta... Y tan fué así que supo de ajeno testimonio que había vencido el can. ¡ Buen tema escultórico si no fuese desmedrado por los vestidos!".

Y otro personaje del mismo autor, no puede menos de pensar después de una acción violenta:

"¿Cómo expresará mi rostro el terror de mi alma?"

En uno y otro caso el instinto declara la importancia de la emoción formal. El teatro, con auxilio de la palabra, expresa a un tiempo lo interno y lo externo de manera más precisa que las artes plásticas, las cuales tienen, sin embargo, a su favor la elocuencia total de lo que no se dice, porque tampoco se puede expresar con palabras; y en verdad tienen la misma fuerza de sugestión los personajes dramáticos y los del Arte; quién sabe si la palabra no sirve para sustituir el medio plástico por el cual se ordena en sentidos esenciales, heroicos, se profundiza y transforma la pequeñez del hombre y del actor. No se trataría, en el fondo, de límites, sino de conversión de efectos por los medios naturales de cada arte. La naturaleza suministra muchas pruebas de esta correspondencia substancial y emotiva de los seres: dando bases minerales a la química misteriosa de la vida; quietud a la circulación de astros; y forma de odio al deseo del bien. ¿Por qué la contemplación del cielo, pausado y silencioso, sugiere la idea de la música de ritmos y acordes más complejos (Bach). y ésta, con su movimiento de fuente eterna, devuelve tal reposo celeste al ánimo como dice la leyenda de aquel monje descuidado en oir el canto de un pájaro que volvió una hora después y habían corrido siglos y ya no encontró comunidad sino las ruinas de su convento? Cierto es para la vista el dicho de Zenón haciendo consistir el curso de un móvil en una serie de inmóviles, quieto en el punto que se mira. Corta el mar la Victoria de Samotracia; vuela, apoyada en los pliegues de su túnica y abierta en el aire como una estrella infantil, la de Arquermos. No hay duda. Miguel Angel, Rude, Bourdelle hacen vibrar con la mayor violencia sus figuras cerradas. La simple sensación dinámica de que habla el Futurismo se da satisfactoriamente con las actitudes y las deformaciones expresivas, siendo como dice Rodín, elemento vital de la forma bien entendida. Colocada la mira del artista adentro del objeto, como las víctimas de un derrumbe ven y oyen debajo de los escombros, puede, a lo más, organizar un conjunto de valores abstractos, por muy coloridos y nerviosos que sean, hasta líricos y musicales, si se quiere, y nunca un verdadero orden plástico que, como el natural, asegure todos los efectos posibles de sensibilidad y de espíritu, exteriores e interiores.

La técnica del Cubismo abierto y del Futurismo ha tratado de reproducir el estado de imaginación previa y atmósfera contínua del fruto concreto, de la imagen real; como la mente confusa, rica, en

el centro de la verdad total, posición contemplativa del espíritu, da origen a los puntos fijos de las ideas, que oscilan sobre un abismo de hielo antes de hallar su forma de libertad en la luz que, precisamente, alcanzan por la inspiración del Arte y del pensamiento cuando imitan los procesos de la naturaleza visible, de la cual son conciencia en el hombre. Este estado preformal que quiere abarcarlo todo se quedaría reducido, por sucesivas abstracciones, legítimas, fatales, casi a valores numéricos del mundo que deja fuera de su red; unidos a la agitación dionisíaca del alma crean la materia inmaterial de la música, de la lírica y aún de la arquitectura: contribuyen al ritmo y a la expresión de la plástica; y, por lo mismo, no se necesita pedir de unas artes lo que otras dan magnánimamente; más cuando se piensa en la comunicación simbólica de sus distintas formas, por medio de equivalencias que revelan la original unidad del espíritu. Como se trate de hacer música sólida o coloreada, ello no será menos lírico, y sí un arte intermedio, decorativo, no destruye los principios de la figuración natural histórica. Sentado lo último, algunas obras de Leger, Metzinger, Gleizes, Russolo, Carrá, Balla, Soffici, Severini y otros pueden considerarse dotadas de cierto encanto sugestivo, y algunas como *La Usina* de Picasso, *Gustar*, de Metzinger, *La mujer de los Phlox*, *La caza*, de Gleizes, las encantadoras de Marie Laurencin, y hasta una que otra escultura de Boscioni o Archipenko no son rigurosamente cubistas ni futuristas, sino aplicaciones más o menos felices del impresionismo avanzado. No deja de ser la deformación, es cierto, un medio común a las escuelas modernas de arte, y lírico de calidad, como lo prueba que haya sido adoptado por la música de la época (Debussy); pero la inversión de que habla Boscioni corta las dos corrientes en absoluto y secará en su fuente la del Cubismo y del Futurismo, que son la estática y la dinámica de una misma morfología negativa. Todos los demás principios técnicos derivados adolecen, y es lógico, del mismo vicio de origen.

El solo buen efecto probable del cisma sería el de todas las crisis de ideas, de rehacer la conciencia cabal de las cosas, cuando menos de su N. S. E. O. que necesita el espíritu para emprender, con la firmeza del vuelo, sus grandes desarrollos históricos. La misma escuela socrática de donde parte la crítica del conocimiento hasta Kant, que cambia su curso invirtiendo los términos, como en la solución astronómica, ~~se ha dicho,~~ para concluir que las cosas giran alrededor del juicio para tolerar sus leyes y no para imponerlas, origina la crítica de la sensibilidad que el Cubismo y el Futur-

rismo han querido resolver también, como la filosofía moderna, roto el equilibrio kantiano, por la identidad o predominio alterno o conjugado de lo subjetivo y de lo objetivo. Un texto de Platón y su a propósito, servirán de prueba y ensanche de nuestro asunto:

"El relieve egipcio, la plástica plana más rigurosa que conocemos, fué, desde la antiguedad, tan completamente suplantada por la concepción griega del relieve, que poco a poco cesó de existir como forma de arte; aparece en consecuencia a los ojos de los que han vuelto a descubrir el arte egipcio como su elemento más extraño. Los mismos que han estudiado el relieve egipcio lo consideran, a causa de su falta de perspectiva, como anterior al relieve griego. H. Schaeffer, en un estudio "Ficción y Realidad" (Revista de la lengua y de la arqueología egipcia, fascículo 48.) prueba con textos de literatura babilónica antigua que los fenómenos ópticos de la perspectiva fueron perfectamente conocidos en la época pre-griega, si bien el arte no acertó a emplearla, y cita en apoyo este pasaje de la República de Platón, libro X: "Sin duda, el mismo grandor percibido de cerca y de lejos por la vista no nos parece igual. Más aún, los mismos objetos nos parecen curbados o rectos según que los miremos en el agua o fuera del agua, y cóncavos o convexos por la ilusión de los colores, manifestando estas confusiones que parte del extravío reside en nuestra alma. Es, pues, sobre tal disposición de nuestra naturaleza que se funda el arte del dibujo en perspectiva, que no descuida, por lo visto, procedimientos de charlatán o de prestidigitación y otros artificios de la misma especie". "Lo que se refiere a la mesura y el cálculo, será la parte mejor del alma, y lo contrario su parte peor."—"La pintura y todas las artes de imitación realizan sus obras lejos de la realidad y se aproximan a lo que se halla en nosotros lejos de la razón, al enamorarse de aquello que nada tiene de sano y de verdadero". "Pues que siendo malo, se une a lo malo, el arte de imitación engendra lo malo".—Y Schaeffer reconoce "que en la oposición entre la pintura en perspectiva y aquella que no emplea los escorzos, no se trata sólo de grados distintos de desarrollo de la visión artística, sino de puntos de vista diametralmente contrarios en la reproducción del mundo sensible". Normalmente la visión no se desenvuelve jamás del lado que le es extraño; más aún, es un punto de vista sistemático el que provoca su desenvolvimiento de un determinado lado. No se puede explicar la falta de perspectiva en el arte egipcio más que por una resistencia ética contra la fijación de las ilusiones ópticas; lo cual corresponde, por otra parte, al sentido artístico claramente manifestado por su arquitectura y por su estatuaria. La concepción rigurosa de las superficies que, hasta en Egipto, debió ceder el lugar a la concepción griega, y que nosotros encontramos, limitada y modificada, en el arte romano, comienza a revivir, después de tan largo tiempo, en el arte moderno. Recién ahora estamos a punto de comprender, histórica y artisticamente, el relieve egipcio y de admirar sus cualidades superiores". "Como la estatuaria, el relieve se proponía la reproducción de los cuerpos. Mas en el relieve los cuerpos adhieren

a un fondo invariable que impide el desarrollo de su volumen. Las figuras en relieve son así formas incompletas, cuyo efecto artístico no debe ser, sin embargo, el de un fragmento, sino el de un todo. Ya que la figura en relieve es necesariamente limitada en su volumen, formando parte integrante del muro, el artista debe, o dar la ilusión que estos obstáculos no existen conservando a sus figuras la apariencia y el movimiento de la estatuaria, como en el relieve griego perfeccionado, o bien debe hacer de esta falta de volumen un elemento mismo del estilo. Este último partido es el que siguieron los artistas egipcios. Los mismos artistas que dieron a las estatuas la forma de cubos desmesurados, que llevaron la relación de las figuras humanas a las dimensiones de las rocas, han sabido crear, con las mismas consecuencias productivas, el bajo relieve egipcio, esta manifestación tan delicada, casi incorporal de su arte". (La escultura egipcia, por H. Fechheimer. Ed. Gres. París).

Esta resistencia ética o amor de la verdad sirve también de fundamento a proposiciones capitales del Cubismo y del Futurismo, que se corresponden con las tradicionales de Occidente y de Oriente, la forma profunda, integral (Picasso, Boccioni), y la plana (Gleizes, Metzinger); y nada más fútil en boca de artistas que tales reparos a la ilusión funcional de los sentidos, de la experiencia y hasta de los juicios. La desconfianza platónica, extensiva a los poetas en el diálogo citado, es franca y se justifica, precisamente, por la ilusión realista del espíritu antiguo. Después de Hume y de Kant, organizado, a pesar suyo y a favor de su crítica, el panteismo subjetivo, de universal influencia, el mismo prejuicio se disimula en su aumento, añadiendo a la ilusión de un sentido las ilusiones de los otros, identificando, en fin, el sujeto con el objeto. La llamada forma integral, característica del Cubismo abierto, fase actual de esta escuela francesa, responde a idénticas preocupaciones objetivas. Sino el carácter y significado, la estructura general de su arabesco es casi la misma del Futurismo italiano, que surgido después impone poco a poco su estilo. De todos modos, una crítica de sus principios abstractos puede referirse a una y otra tendencia indistintamente:

"La primera fase del Cubismo procedía de la reacción contra la fluidez impresionista impulsada por la obra de Cezanne y por su célebre frase, tomada, con abuso, al pie de la letra: *« En la naturaleza todo se reduce al cono, al cilindro y a la esfera. »* Pero no bastaba afirmar contra el Impresionismo, que en la percepción visiva de lo real el sentido del tacto tiene, por el recuerdo de precedentes experiencias, tanta parte como el de la vista, de donde no podría ser menos el volumen que el color en la representación de los seres y de los objetos; era preciso todavía preguntarse si nuestro conocimiento del volumen no

pide para ser manifestado algún modo pictórico desconocido por completo de la antiguedad. Si es cierto para nuestros ojos que cuando miramos un objeto no podemos ver sino los lados y los planos expuestos en perspectiva al objetivo, no es menos cierto que, ya sea por una experiencia anterior o por una inducción basada en la analogía, conocemos y hasta sentimos también los lados del objeto ocultos a nuestra vista. Movido por estas consideraciones, el español Picasso imaginó una manera pictórica capaz de traducir los seres y espectáculos naturales en su totalidad. Lejos de estilizar y esquematizar las masas y las líneas solamente, como hace, por ejemplo, la horrible escuela de Beuron, Picasso analiza un objeto en todas sus fases por medio de una especie de mensura, a fin de poner en evidencia su valor cúbico, su volumen, y de ahí el nombre de Cubismo; vuelta, hoja por hoja, delante de los ojos, como por una especie de refracción circular, el espectador tendría una visión entera, definitiva y, por así decirlo, inmutable de la realidad. Este análisis no es para Picasso más que un tejido melodioso de líneas y de tintas, una música de tonos delicados, de claros y de oscuros, cálidos o fríos, un simple geroglífico conque se escribe, para quien pueda leerla, una verdad líricamente intuída, y no una metafísica o geométrica descripción integral de los sólidos figurados; da el giro de las cosas mismas, sus impresiones sucesivas, considéralas poéticamente bajo todos los ángulos, muéstralas en su totalidad y perpetuidad emotiva y con la misma libertad conque el Impresionismo daba sólo un lado y un momento". (Soffici, ob. cit.).

El planismo de Gleizes, también clasificable entre las técnicas del Cubismo abierto, responde a un escrúpulo semejante al que, según Fechheimer, sirve de fundamento al relieve egipcio:

"La pintura es el arte de animar una superficie plana. La superficie plana es un mundo de dos dimensiones. Pretender investirla de una tercera dimensión, es querer desnaturalizarla en su esencia misma. El resultado obtenido viene a ser la imitación «trompe l'œil» de nuestra realidad material en sus tres dimensiones, por la superchería de las perspectivas lineales y de los convencionalismos de iluminación. El pintor debe pintar en sus dos dimensiones. Déjense al escultor las tres dimensiones. Para él son tangibles. Lo que es verdad para el escultor no es más que ilusión de la realidad para el pintor que se esfuerza en expresarla con más medidas de las que dispone. La pintura tiene dos medidas, la escultura, tres. La vida de la superficie depende de esta evidencia. En su defecto, sólo hay apariencia y truco. La pintura que tiene esta conciencia es verdadera, aunque parezca alejarse de la realidad". (Del Cubismo, por Alberto Gleizes. cap. I : Identidad).

Según se ve, la veracidad cubista y futurista no es mayor que la clásica. ¿Porqué del respeto de Boscioni y de Picasso por lo que no se ve, y de Gleizes por el artificio del plano pictórico, y de su desdén por

las leyes naturales de la visión? Lo ético sería negar las dos cosas como hace Sócrates o, cuando menos, ceder a la evidencia de los ojos con la misma buena fé de Paolo Ucello al inventar la perspectiva. Se podrá, en cambio, decir que si la ilusión es el medio del Arte, mejor cuanto más se aumente; y esto es verdad con relación al medio propio de cada arte que el Cubismo y el Futurismo quieren traspasar y no pueden y no es necesario. Cierto es que la naturaleza para comunicarse con el hombre, en magnitud y en variedad, ha debido hacerlo por medios adecuados, significativos, que sólo un niño de pocos meses o un filósofo en las nubes pueden tomar como engaños de los sentidos; pero los ojos perciben y enriquecen las sensaciones plásticas, los oídos, del sonido, y la imaginación crece por todos los intérpretes corporales, se deleita con la versión de cada uno y expresa, también por palabras, que son signos, el parecer del mundo. La verdad de las emociones, la única digna de regir la moral artística, encuentra sus límites en la necesidad de expresarse por la unión de los medios de industria y naturales de cada arte, lo cual debe hacerse con la mayor libertad del alma. Así, la perspectiva plana del relieve egipcio, que por la pureza de la línea no puese ser comprendido entre los casos de dibujo bárbaro caracterizados por la ley de frontalidad de Lange, y más bien hay que entender como una solución decorativa que no destruye el efecto arquitectural de los muros; de los mosaicos y tablas bizantinas, que resulta del medio técnico, del candor de los artistas y de áridas convenciones; la esquematización de la perspectiva natural o su deformación, practicada por tantos artistas modernos, para mantener los colores en luz o los motivos del tema en la fuga de sus formas; todas las alteraciones son legítimas cuando son naturalmente posibles.

Ni siquiera la sustancia fluída del sonido y de las ideas permiten al músico y al poeta cruzar de infinitas relaciones presentes la esfera de su obra; palpitan como implicadas en las que afirman su existencia, por muy abierto que sea su organismo; y entre el riesgo de la pobreza y de la riqueza navega la virtud del pensamiento, que necesita sacar sus conceptos del caos. La imaginación sin hilos, las palabras en libertad, pedidas por Marinetti, han de ser de urdimbre sutil que no se ve, para unir rápidamente los puntos más lejanos de una emoción y herir con su relámpago el alma descuidada. No hay manera de expresar o comunicar algo, sin alguna sintaxis. Cuánto más las interferencias plásticas, subordinadas a medios físicos más densos, tendrán que evitarse, no siendo necesario el remedo tosco de la poesía que intentasen; porque las atribuciones de todas las artes desaguan en cada una de ellas por misteriosos canales y equivalencias, formando una plenitud espiri-

tual que justifica la propiedad de sus leyes. Para trasladar al plano sólido de las artes la imaginación gaseosa del Futurismo, se impone el desuso de los motivos naturales enteros, que fragmentados y con el valor de signos constituyen geroglíficos compenetrados, sinfónicos, de intuición mental más que sensitiva. En defensa de la solidez de la realidad se reaccionó contra la fluidez del Impresionismo y se destruyen ahora los más someros vestigios de la apariencia sin los cuales la realidad no existe para el hombre. ¿Es que los elementos de color y de dibujo no permiten las más ricas y profundas armonías en movimiento? No hay otro medio de hacer plástico y emotivo un concierto de Bach. ¿Que la condición imitativa rebaja la dignidad del Arte? La idea más abstracta es hija de una imagen; y ya se había llegado comprender también que el Arte no describe; como una ciencia, define, reduce a la unidad de la emoción íntima, impulsiva y ardiente o de vasto silencio, la pluralidad sin fuerza de los aspectos inmediatos.

El temor de ser alcanzado por la reproducción mecánica es ajeno a este positivo entendimiento de la obra de arte; aún de la futurista, que muchos podrían comparar burdamente, sin duda, a la diversión de feria que consiste en instalarse sobre un piso balanceado en el eje de una gran caja rotatoria cuyas paredes ostentan muebles de bulto fingido, ventanas con vistas de paisaje, de edificios, y que al girar producen la ilusión terrible de un torbellino de derrumbes. Como sería infantil creer que las máquinas de cálculo agotarán el pensamiento matemático, si un día absurdo pudiese hallarse la fórmula industrial de un arte verdadero, por impersonal que fuese, los inventores y los operadores serían los mismos artistas. No habría cuestión.

Una de las vías de escape de la actividad estética, serán, cada vez más, los tan lamentados límites de las artes, los naturales y los de artificio. Puede aplanarse la perspectiva de la forma y del color que traducirán emociones *cualitativas* y no *cuantitativas* del espacio, como dice bien Gleizes (ob. cit. cap. X: Colores); puede aceptarse el encanto o, la grandiosidad que la ficción óptica proporciona en cuadros de Ghirlandajo, de Rafael, de Carpaccio; puede ser un error aplicada al relieve de Ghiberti; problemas derivados de los anteriores, pues a fin de cuentas todo es perspectiva, se resuelven por el artista inspirado con la misma libertad: el color claro para la expresión lírica, Patinir, Veronese, Gauguin; el claroscuro para la expresión dramática, Greco, Rembrandt, Cezanne; y su ecuación, para la expresión ecuánime, Velázquez, Holbein, Ticiano, término de sabiduría de un artista dado, no del arte; el ardor de Rubens, Renoir, Goya, Delacroix; la vivacidad de Monet, Sisley, Pissarro; el contraste y la deformación del impresionismo avanzado, Seurat, Lautrec, Van Gogh, van Dongen, Bonnard, Willard...; dan origen a múltiples líneas de realidad emocional, que es la que importa, contrapuestas, paralelas, cruzadas, en obras eternas, más que futuristas; todo es perspectiva y es lo de menos, porque los grados de su adaptabilidad son innumerables; pero hay un índice de transformación que rebasan el Cubismo y el Futurismo dejando sus obras apartadas de la percepción natural del hombre, mientras los siglos no cambien los órganos, los afectos y el intelecto mismo de la especie y entonces Dios dirá. No se comprende—en el orden práctico del Arte, que no es el filosófico—el propósito de retroceder a los seis días del cansancio divino en la forja del caos. Aparte del deleite causado por la realidad ilusoria del Arte, la desconfianza platónica puede replicarse no menos filosóficamente con la fe cartesiana en la veracidad de unos sentidos que no son obra del hombre... Ilusiones que serán la multiplicación simbólica de la verdad, su espejo, los puntos de infinitas inclinaciones y profundidades, en estrella, en sonido, en colores, con que la conciencia total asiste a su acción misteriosa, pero indudable... Esta hipótesis, bien sensata, permite comprender como los límites, naturales y voluntarios, de las artes, serían punto de apoyo para el conocimiento emocional del mundo, y libertad de acción para el espíritu, que libre de todo límite o resistencia, fuera de las formas sólo es un viento desesperado...

"Diferencia íntima, profunda, fundamental del estimulante lírico-dinamismo de la vida moderna — comporta una diferencia necesaria de tejido expresivo plástico." (Soffici. ob. cit.)

Puede ser cierto, y una de las causas que tanto diferencian las corrientes de arte moderno, a expensas del amplio índice de transformación plástica puesto en evidencia por los capítulos de una historia no menos rica en variaciones emocionantes que la de los hechos morales y políticos. La evolución se marcará también y mucho en la elección de los temas, que no son despreciables, como asegura la crítica revolucionaria, pues tanto puede existir la condición de buena pintura en solo un elemento como en un agregado, en una figura y en todas las de una escena. Tampoco es exacto que el movimiento sea el único carácter de la modernidad. La acción veloz del espíritu se refleja como antaño en el rostro del hombre moderno y en la fijeza anhelante de sus miradas. ¡Cuánto se parece a esta quietud activa del espíritu la condición de casi ubicuidad que la hipótesis del movimiento máximo impone a los cuerpos! Los mismos futuristas lo prueban con sus esquemas de co-

rrientes simultáneas, en acorde fijo y absoluto. Expresión abstracta que, acompañada de la formal, complementa el buen arte de todos los tiempos. El sentimiento de la naturaleza nunca fué más vivo que en la época moderna, y no corre, precisamente, en automóvil. Bien está el canto épico del maquinismo, y el del silencio en el templo añil de la tarde.

Conclusión: más que en el pasado, en el presente o en el futuro, el espíritu obra en la eternidad.



Dibujo de POGGI



SEGUNDA PARTE

ARTE NACIONAL



ARTICULOS

I ARTE NACIONAL
II BERNABE MICHELENA
III JOSE CUNEO
IV CARMELO DE ARZADUM
V ANDRES ETCHEBARNE BIDART
VI PEDRO FIGARI
VII HUMBERTO CAUSA
VIII ADOLFO PASTOR
IX EL SEGUNDO SALON NACIONAL DE PRIMAVERA

ARTE NACIONAL

¿Es necesario un Arte Nacional? Arte nacional y arte diferenciado son ideas casi simultáneas en la conciencia. Entonces, al encontrarnos exentos de caracteres salientes de raza y de tradición pensamos, no sin tristeza, en la imposibilidad de dar objeto a ese Arte. Ahora bien: si tal se entendiese, pocos pueblos podrían ofrecer un desarrollo artístico de originalidad apreciable. Fenecida Grecia la luz de su genio traspasó hondos espacios seculares para vivificar gloriosos Renacimientos y no podemos concluír que Italia y Francia, donde alumbró de un modo predilecto, sean países faltos de Arte nacional por el hecho de haber colaborado con amor y preclaro espíritu en el desarrollo de las formas de la antigüedad. Por lo que hace a Francia, es curioso observar que habiendo tenido un papel tan importante en el desarrollo del Arte propio de su raza y el más adecuado a la vez, al idealismo cristiano, hasta el extremo de recabar para sí el honor de haberle dado origen, no parece encontrar en sus creaciones góticas, sino en las importadas de su clasicismo, la expresión característica de su genio. Sería, cuando menos, muy aventurado afirmar dónde radica lo netamente francés, si en Nuestra Señora de París o en el Palacio de Versalles.

Un Arte, una cultura nacional es el resultado de la geografía, de la raza, de la tradición, de la influencia exterior en una época, organizados alrededor de un eje vitalísimo, la voluntad continua de vivir substantivamente, y a favor de los largos plazos que la historia concede. Esta ansiada personalidad nacional no es, en definitiva, sino el conjunto de una serie de esfuerzos en el tiempo, con sus errores y culminaciones y, en un momento dado, la nota original, el hallazgo de la fórmula sabia destinada a sobrevivir a los mismos pueblos que la han creado, renaciendo en otros que sobre ella y después de una asimila-

ción transformadora, viva, obtendrán a su vez el punto máximo de su altura.

No debemos, pues, inquietarnos porque los aborígenes no hayan igualado a los incas en dejar monumentos reveladores de su existencia, en nuestros dulces prados y colinas; ni porque la otra mitad de nuestro medio natural, la luz, no sepa lo que es filtrarse a través de calados góticos ni acariciar la gracia poderosa y sabia de los senos bizantinos. Una tabla rasa en la cual nada se había pintado, fué la conquista heroica de nuestros abuelos. Tal vez a pueblo alguno en la historia se le deparó en tal medida la creación del propio destino como al americano. Empresa dura y de tanta responsabilidad como grandeza. Sin raza, sin larga y rica tradición, solos y con la sola fuerza de haber nacido quisimos crear una nueva vida en un nuevo mundo. ¿Estamos cansados? ¡Pues aún está lejos el séptimo día! Pero haber roto el dominio de España para convertirnos en colonia espiritual de todo el mundo sería un programa poco digno y estéril.

En resumen: es necesario un Arte nacional como función. La necesaria aspiración de un arte diferenciado, ya tendrá cumplimiento a su hora. Lo primero es ser y lo que sigue al ser: el obrar.

¿Podrían ser las obras públicas de carácter monumental y artístico la ocasión de que un Arte nacional se manifieste? Sería también la ocasión de afirmar un derecho.

Si en otras épocas, la munificencia de los príncipes o el tesoro de comunidades eclesiásticas o fundaciones piadosas o ricos municipios encomendaban a artistas extraños la ejecución de importantes obras, tal proceder, que no era de uso constante en Europa, ya no está de acuerdo con el principio orgánico de los Estados modernos en que la administración de los intereses públicos, morales y materiales, no debe ser vinculada a fueros personales de soberanía. Bastará, por ahora colocar al Arte en el mismo plano de consideración que a los otros órdenes productivos del país. Nunca un Estado hace concesiones industriales a firmas extranjeras, sin la reserva esencial de un rescate a plazo fijo. Debe también rescatar su acción espiritual. ¿Cómo? de análoga manera que protege a sus industrias recién nacidas evitando, con tarifas el efecto aniquilador de la concurrencia externa. La norma equivalente consistiría en ceder a los artistas nacionales la ejecución de las obras públicas respectivas de que se hubiere menester. Pasemos también que los productos de nuestro Arte puedan ser alguna vez inferiores a los de Europa, fiados en que una actividad contínua y la crítica resultante, siempre más viva y eficaz cuando recae sobre lo propio, los mejoraría progresivamente hasta poder parangonarse con los de las naciones más ilustres y conseguir que fuesen la expresión de una personalidad bien definida ¿Se creerá que es menos arriesgado comprar también este artículo en el exterior? Notable engaño. También hay que saber comprar; inteligencia que no se adquiere sino mediante un ejercicio directo de la facultad a que deseamos aplicarla. Así ornamentan nuestras plazas y jardines los deshechos de la imiginación trasatlántica, que no son obra de artistas nacionales ni de artistas de ninguna parte.

Para terminar, he aquí, esbozados, algunos medios o normas para la elección de los artistas que deberían realizar las obras públicas de arte:

1.o Deberán de concederse los mismos derechos que a los nacionales, a los artistas extranjeros incorporados a la vida del país.

2.o Un Jurado permanente, que se integrará cada dos años, pudiendo ser reelegidos sus miembros, asesorará al Estado y a instituciones y personas que lo soliciten respecto al valor de las obras de Arte o proyectos encomendados a su estudio. Su fallo, en el desempeño de comisiones oficiales sería definitivo. La especialidad de la obra o concurso en juicio, determinará una preponderancia proporcionada de los elementos correspondientes del Jurado, por amplitud de voto, por refuerzo eventual de representación o por los de medios conjuntamente.

3.o El Jurado de Arte se compondrá de elementos elegidos por las asociaciones e institutos de arte y de cultura del país, tales como Asociaciones de Artistas, Sociedad de Arquitectura, Círculo de la Prensa, Universidad, etc.

4.o El Ministerio de Instrucción Pública designará las sociedades e institutos que, por su competencia y prestigio, deban estar representados en el Jurado Permanente de Arte y proveerá a la unidad de su acción y de lo necesario para su instalación y funcionamiento.

5.º Aún en el caso muy especial y debidamente fundamentado de que se quiera recurrir a los artistas extranjeros, al Jurado de Arte así constituído incumbiría juzgar irrevocablemente de la idoneidad de las adquisiciones o en los concursos organizados al efecto.

CAPITULO V

BERNABE MICHELENA, ESCULTOR

1

Estos días hemos visitado al artista en su taller, en medio de parte de su obra. No es fácil sujetarle a un ordenado discurso, por donde nos manifieste las bases de su conciencia estética. Se agita en cada gesto y voz, y el fuego líquido de la pasión y de las ideas, burlando el molde de las palabras, que apenas condensarían algún tosco remedo, halla más bien salida en luz por sus ojos; y en ellos abrevamos los nuestros como en una fuente intuitiva, seguros de alcanzar una comprensión máxima y esencial, aunque sin palabras.

¿Es preciso buscarlas, entonces? Tolstoy dice que la obra de arte, si lo es de veras, no precisa de exégesis. Sin embargo, puede asistir al que escribe de arte un pensamiento no didáctico, y sí de analogía con el del creador,—un afecto de la vida a través de la representación artística, — y ser las palabras el medio de expresarlo desinteresadamente; y de partir aquel dudoso criterio, antes me limitaré a llamar la atención sobre la obra del artista que a explicarla.

Michelena es un espíritu actual, aunque no precisamente antehistórico. El corrió de un museo a otro de Europa, catedrales, palacios y ruinas, en ávido conocer de la belleza creada por todos los pueblos y por todas las épocas; pero, abandona en el desorden común de los recuerdos, cuanto ha visto y leído, atento más que a obtener por asimilación y proceso combinatorio esa cualidad cíclica de los grandes maestros, esa otra inicial y quizá más genuinamente creadora de los grandes precursores, de los primitivos en cada etapa de la historia del arte, y que consiste en auscultar el latido del mundo mientras dura nuestra poca vida, con el ansia de formar conciencia propia y la fe íntima en que la matriz de las formas no ha sido ni puede ser agotada. Nos parece una feliz armonía, y a veces la expresión de un hondo conflicto entre la tendencia individual y la universal del espíritu, ver adjunta en el mismo taller la obra del estudioso e inspirado artista Antonio

Pena, incansable viajero a través de todas las edades del arte, absorbido ahora por la lección eterna de Grecia, luego reanimado con el aliento del realismo gótico, Amiens, Reims, Claus Sluter, después y siempre deslumbrado en medio de la gloriosa abundancia del Renacimiento italiano, y al fin vuelto hacia la orientación sabia, modernamente única, de la Francia: y modela, pinta y graba, y en los descansos de la tarea plástica, recita o Omar Kayan, a Darío, a Verlaine y a Manrique. Mientras tanto, Michelena mira en su mundo interior, poblado de seres aún sin nombre y sin historia, mostrando entre las cejas y en la comisura de la boca el amargor y las torturas del primer alumbramiento.

La cualidad más notable de Michelena es la fuerza de expresión extraordinaria que sabe imprimir a sus figuras, sin abandonar jamás el medio natural de la forma escultórica; no aboceta, no procede como pintor, trasposición cometida por tantos de los que han querido conseguir aquel efecto,—baste recordar a Medardo Rosso,—antes bien concluye, objetiva todos los puntos de vista, estructura sólidamente y modela con sutileza y con acento, moviendo la pequeña forma dentro de la gran forma, según expresa el precepto rodiniano. Vemos el retrato del poeta Casaravilla Lemos, que nos evoca el muy célebre del humanista florentino Nicolás de Uzano, de Donatello. En una y otra cabeza, de facciones más bien gruesas, los rasgos son finos y sinuosos; los ojos amortiguados y las mejillas cavadas componen el rostro de los sometidos al doble fuego de las pasiones y del espíritu en la forja del pensamiento armonioso. Un ávido claro desciende sobre las formas salientes, y es suavemente esparcido de los labios del poeta, que modulan algún delicioso verso de la Celebración de la Primavera: «Es ella:.. cada paso que da rosas anima».

El trazo total de esta cabeza del escritor Alberto Zum Felde, tiene el movimiento de una voluta. Es la cabeza de un héroe griego. Parecería regida por distintos principios que las otras, tanta es la sobriedad de la forma, en grandes planos, con efecto de relieve, si de pronto no cayésemos en la cuenta del modelo, cuyo troquel apolíneo es la nota de su carácter; pero la estilización no ha deslavazado esta imagen simple y rápida, que una ciencia sutil de modelar calienta con el dulce fulgor de la vida. ¡Cuán otro aquel que asoma en un ángulo del taller, de un contrapuesto y agitado claroscuro, una antorcha medio encendida o medio apagada que despidiese más humareda que luz, erguido, no obstante, con una firmeza terrible. Nos acercamos como a un espejo. Parece serenarse. Es

un asceta con pecho atlético. Algo nos recuerda también al San Juan donateliano del Bargello, sin rizos. ¡Qué difícil orden de perfiles en un rostro que casi no es más que un perfil; qué porfiada lucha para equilibrar y poner en escala, en armonía, formas tan fugaces y a veces tan bruscas, altibajos, deslices, y engaños de la luz que a un tiempo borra y dibuja líneas, destaca y hunde los puntos de una fisonomía compleja, cuyo reducido volumen semejando unidad, y su marcado carácter, prometían, a primera vista, el arribar de pronto, con impulso inspirado, a la figuración de un tipo ideal y simbólico.

2

Bernabé Michelena, del Durazno, es, hoy por hoy, el valor de arte más serio que ha producido la escultura en el país.

Joven aún, muchas obras suyas ofrecen, sin embargo, todos los signos propios del fruto en la madurez, tales son: la armonía plástica y la expresión.

Porque antes de alcanzar el dominio de técnica y la finura de sensibilidad requeridas a ese doble fin, el artista,, y lo mismo el poeta y el escritor, suelen alcanzar, en el mejor de los casos, una tan sólo de las partes: o la riqueza y orden objetivo de la técnica, del lenguaje, sin convergencia de significado o bien la idealidad casi siempre romántica o sobrado lógica, sin consistencia de forma concreta o encarnada.

Este último extremo caracteriza, con muy pocas excepciones, el primer período de nuestra escultura, un romanticismo desatado, infeliz, que agita el barro en olas, galopes, paños volados, sables en alto, hacia lo sublime, o lo alisa y ondula ridículamente para dar la traza del amor y del sentimiento.

Nada de ponerse a considerar emocionados la nobleza de formas del animal bélico, digno trono del hombre, cuya sola presencia, con ese movimiento en suspensión de las masas ponderadas, de la arquitectura, del andante sinfónico, bástale a Donatello para hacer eterna la plenitud del heroísmo en su Gattamelata. Sus almas infantiles sólo se conmueven al toque de clarín y con la imaginación del asalto, siendo lo de menos la figura real de quienes hagan el torbellino de la batalla.

En el reciente concurso del monumento al gaucho, salvo dos o tres bocetos sensatos, los demás daban en la sala ese aspecto que decimos de pesadilla de yeso, poblada de maturrangos en tropel de agitación épica. En medio, pero arrinconada por la desatención gárrula del público, una obra llena de gracia florentina, fuerte y delicada, por la serenidad de su porte habría podido conseguir la victoria; pero no fué así, antes bien debió parecer a todos un flojo extraviado entre la montonera de los gauchos bravucones.

El ginete, para cuyo rostro había prestado nuestro gran poeta Emilio Oribe no pocos de sus fuertes rasgos de virilidad y de raza, se alzaba recto sobre la cabalgadura y en ademán inicial, contenido, de lanzar las boleadoras, todavía pendientes por detrás de los hombros. El caballo criollo había sido interpretado en forma que aseguraba la depuración de sus líneas sin mengua del carácter y contribuía a la emoción de la simplicidad estética. Las masas musculares, conjugadas en las varias relaciones del aplomo y del movimiento, se acusaban netamente pero sin brusquedad, gracias a la riqueza del modelado, bajo la piel nerviosa y cálida. Se podían leer, seguir todos los juegos de la forma, sin fatiga ni confusión, y, no obstante, cada vez que se contemplaba se descubrían efectos nuevos, intenciones marcadas con audacia pero fundidas de tal suerte que resistían al análisis, a darse fuera de la función vital del organismo a que prestaban su concurso.

En su afán de síntesis, nunca pierde de vista Michelena el estremecimiento de la vida, imposible de dar con estilizaciones de primera ojeada o trazos de falsa profundidad, recortadas las unas o abiertos los otros en la corteza del esbozo, con lo cual no se consigue otra cosa que la talla decorativa de las máscaras; fino temblor que se confunde con el baño de la luz y pareciera ser la fase inmediata del modelado, a donde hubiera que llegar urgentemente cuando, en realidad, es la última y una consecuencia del ajuste y movimiento de los volúmenes desde los comienzos de la obra, de cuya fase inicial y media procede como la flor de la raíz, o la fácil solución de un problema de su acertado planteo. Llegar pronto a la superficie, cuesta volver por muchas veces a la desorientación de las honduras, o quedarse en la superficie. Todo el secreto de la piel caliente, de la forma plena, del impulso corpóreo, del carácter mismo, está en alcanzar la unidad de modelado que, Rodín, el sabio, llamaba, con otras palabras, modelar en profundidad. Una larga meditación y disciplina dotó a Michelena de este poder, que han tenido todos los grandes escultores, de abarcar de un golpe lo particular en lo general, de síntesis plástica de perfiles y de centros semejante a la revolución de las figuras planas sobre su eje que dan origen a los cuerpos geométricos de superficie curva.

Toda su escultura se afirma y alienta bañada por la simpatía

de la atmósfera, merced a este prodigio de su esencia. Posee tal instinto y práctica de organización, que sus figuras parecen nacidas en el aire, naturalmente, y no hechas de barro con sus manos. La compleja armonía de su monumento al gaucho desplaza con la misma suavidad plena el aire luminoso dejando en el espíritu como una impresión de ondas musicales.

Nada en esta obra, del realismo exterior, grosero y pretenciosamente detallista de los más elogiados por los visitantes, y, sin embargo, más real y viva que todas ellas. Por los lados de la base recta, de exquisitas proporciones, se desarrolla en relieve una cabalgata de gauchos en patriada, compuesta con cierto giro alusivo a la del célebre friso del Partenón, y de un vigor y de un encanto primitivos que añaden a la nobleza del conjunto monumental un perfume del ritmo sencillo con que los pueblos cantan sus leyendas de gesta.

Aquel verdadero monumento al gaucho, hombre libre de las cuchillas, gallardo y rudo, que no supieron ver ni el público ni el jurado es una de las más hermosas producciones de Bernabé Michelena y excusa decirse, la mejor del concurso. Pone de manifiesto en ella, con creces, su capacidad para realizar obras que, no por la grandeza material, sino por las exigencias de creación y ordenamiento complejo, requieren del artista un punto de sazón de todas sus facultades, técnicas y emotivas, que sobreviene a la media edad siempre que, descontada la vocación necesaria, las cultive desde temprano un contínuo amor y ejercicio.

Deseable sería, para bien y justicia del arte nacional, que de las consagraciones monumentales de Artigas a llevarse a cabo en algunos departamentos, con motivo del Centenario de la Independencia, según se viene diciendo, fuese alguna encomendada a Bernebé Michelena. Harto sensible será que nuestro artista pierda la mejor época de sus dotes excepcionales en aumentar la serie de sus bustos, magníficos, ciertamente, pero nada propicios, dada su índole personal, a estimular el sentimiento colectivo del Arte; misión que las obras grandes, y más las dedicadas al culto de los grandes hombres, pueden y deben cumplir acabadamente.

Para terminar esta breve noticia acerca de una de las obras menos glosada de Bernabé Michelena, debemos decir que nuestra opinión se halla compartida por muchos de los mejores escritores y personas de gusto ilustrado, quienes juzgan también a nuestro escultor como un gran artista y, desde luego, el primero entre los primeros del Uruguay.

3

La escultura de Bernabe Michelena tiene aquella señal del buen arte que consiste en comunicarse inmediatamente, como la naturaleza por sus obras, aunque no se perciba en ellas de un modo claro ni la razón de todas las propiedades ni aún la general de su existencia; puede uno, en efecto, de manera más o menos infantil pero legítima, preguntarse porqué nuestra memoria de tantas especies de animales, de plantas, de frutos no conuserva huellas de asombros, que más bien suceden a raíz de alguna explicación científica de las nociones más familiares y olvidadas. Hay, sin duda, relación preestablecida entre los seres y la inteligencia destinada a comprenderlos, relación de cópula, de ojo y de imagen, de oído y de sonido, perceptible también por falta o alteración, según sus grados y oportunidades y con toda la finura de as primeras percepciones. Así la obra de arte llega o se queda en camino de perfecciones... que no tiene; se habla de que llega o es comprendida por la inteligencia adecuada; porque la inteligencia, como los dientes, nace dos veces, y también se echa a perder, y siempre se usa mucho menos de lo que nos parece; pero cuando la inteligencia ejercitada y madura consiente o niega, su juicio es instantáneo y fidedigno como una mirada. Las obras de Michelena se entran así a la sanción de los capacitados, sin mayor discurso visible, por la simple virtud de su presencia. El discurso, complejo y lento, sembrado de certezas instintivas, corresponde al período de labor del artista y equivale al trabajo de la tierra, tan oculto en sus frutos que no lo parecen. Esto hace lo que muy bien se ha dicho la difícil facilidad de un estilo. Una obra de arte que muestre la fatiga del artista en desviados análisis, teniendo sin duda, un mérito que falta en la obra de un inconsciente o de un embaucador, no brilla en la última claridad del triunfo, sugiere tantos aspectos en su mancha borrosa que el espíritu vacila en quedarse con alguno, sufre los dolores de un proceso estéril, beneficioso a lo más para reforzar el gusto de los frutos sazonados; mientras que la obra de arte lograda sugiere miles de pensamientos en la trayectoria de un propósito dominante, contrae y distrae, como una canción lleva tras de sí, en su corriente, las almas perdidas en la niebla de los recuerdos.

El poder de sugestión de una obra de arte no se opone a su simplicidad, ni ésta impone pobreza de elementos; el espíritu deja impregnadas de su intención las líneas que la inteligencia ordena en el número de relaciones necesario; la medida del análisis dependerá de una condición formal, física en parte, y del efecto expresivo; las dos fuerzas, una efusiva y otra concéntrica, se enlazan, se acompañan apartadas y ascienden hasta juntarse y abrirse de nuevo en el foco máximo

de las emociones; cuesta ver por partes una obra inspirada, llega de una vez, nos envuelve como una esfera. Siendo una parecida emoción la que determina también el trabajo del artista, puede calcularse cuánto habrá sufrido teniendo que aplazarla días y días a través de un desarrollo ineludible e incierto, porque ya cerca de la meta del primer propósito nacen otros mejores, con sacrificio de los más bellos efectos obtenidos: tal conjunción de pura emotividad y conceptos prácticos, de calma y de anhelo, es el drama más áspero de una conciencia creadora. Las obras de Michelena que de un vuelo llegan a ensimismarnos, en análogo momento, de pura emoción para nosotros, iniciaban su proceso en la nada del barro, a la luz lejana de su imagen ideal y entre las manos vacías de las formas reales que ahora muestran articuladas en la expresión de la vida; su esplendor, su ágil presencia, limpia de toda huella preparatoria, parece reflejar claras ideas del espectador, más bien que resumir complejas meditacions del artista.

Las alegorías, en boceto, para la escalera monumental del Palacio Legislativo, despliegan su gracia heroica y exquisita en solo dos compases formados por la oblícua del caballo sobre sus patas traseras y la recta de su cuello continuada en el domador desnudo y pie a tierra que lo refrena. La sencillez de estas dos líneas hace olvidar su importancia y, sin embargo, a su alrededor se armonizan todas las partes salientes y las distintas masas del grupo concentrando la visión como una rueda en pausado movimiento. Es la misma composición de los *Caballos de Marly*, a la entrada de los Campos Elíseos, de Guillermo Coustou, renovada en una obra de estilo y sabor completamente distintos. Michelena entiende que la elegancia del caballo no necesita ser reforzada por una interpretación decorativa, sino transmitida por un sentimiento intenso de sus ritmos de forma y de energía; prefiere el concepto de Donatello al del Verrocchio. La figura humana y la animal comparadas, que simbolizan el triunfo de la inteligencia sobre la fuerza bruta, vibran con sones dispares y ágiles en un acorde lleno de alegría mitológica. Bernabé Michelena, domina cada vez más las armonías superiores del Arte, ricas en contrastes, y no por eso menos abarcables del primer golpe de vista que las compuestas de elementos homogéneos o diluídos por exceso de transiciones, con mengua y hasta exclusión de las formas esenciales; falso concepto de síntesis y de análisis; la expresión de efecto intuitivo mantiene separados sus elementos, ilumina la síntesis de un análisis.

Cumplida esta doble atención del artista al construir parte por parte las que han de aparecer unidas con la celeridad de un flúido en

el todo indivisible y vario de la obra, todavía su espíritu debe disponer de una máxima libertad para latir finamente, movido por las más leves insinuaciones de un estado de ánimo, y reflejar las cadencias, las efusiones y el encanto de la música y de la poesía; un puro razonamiento se iguala con la frialdad de una disección anatómica o bien crea monstruos, aunque parezca extraño; la impaciencia, que se confunde tanto con el movimiento inspirado, promueve cúmulos de vapores en figura de fantasmas; y desarrolladas fuera del clima de la imaginación las obras de arte se parecen demasiado a las de la vida, y no se ve que gusto puedan causar sino es el muy ridículo de equivocarse uno consigo mismo al verse retratado en un espejo.

La escultura de Michelena es el producto de una inspiración organizada. Los grupos citados lo demuestran acabadamente: en la ponderación de sus grandes masas, en el vigor de su modelado que no excluye las más dulces gamas de claroscuro y da en la última luz de sus planos la ilusión de una vida palpitante sin recurrir a los engaños groseros de la imitación realista, quedando en formas ideales y no de carne y hueso sus figuras; en el armonioso contrapunto de sus múltiples relaciones plásticas, en toda esta base de acción práctica, ineludible, la inteligencia ardiente y sagaz dirige sus órganos ,las manos, y al mismo tiempo hace pasar de su espíritu al nuestro el himno puro de su obra acabada, sonoro, radiante, lleno de juventud y de elegancia.

Cualquier otra obra de Michelena, por muy distinto estado de ánimo que la inspire revela igual principio generador, de un admirable equilibrio entre la razón y la gracia, la medida y la libertad. Véase *La Abuela*, de una modestia impresionante El cuidado plástico no cede ni un momento al vuelo de amor del artista, su corazón arde y su alma piensa, dispone de tiempo y pasión para sentir y concretar los volúmenes y su acuerdo y contraste profundos; el desliz de los planos en la atmósfera, que los acoge como una emanación propia, siendo la frontera del sólido ;la envoltura de los perfiles, dirigidos de un punto a otro con sostenida intención de belleza y de lógica La espalda y los hombros, los brazos y los muslos de la anciana tienen la morbidez estricta de la salud, y el escultor lo señanla de paso al tender los declives de sus formas con manifiesto deleite de su plasticidad y valor constructivo. El niño de pocos meses, dormido en el regazo de la abuela, fué tratado atentamente con una calidad nueva en el conjunto de que forma parte, asociando la blandura de sus carnes y la del sueño, a favor de un modelado finísimo y nervioso que produce algo del estremecimiento de la luz en

la penumbra de los cuadros de Eugenio Carriere. Toda esta labor de sensibilidad y de cálculo, recordada en resumen porque se olvida su riqueza constituye, sin duda el ser vivo y plástico de la imagen, y no obstante, se ve o no al final, si se quiere, nunca en el punto de sentirse la plena significación de su intento; es la obra y no es la obra; ¿cómo pudo el artista disponer con tanto cuidado y deleite los medios para traducir la emoción desbordante de su alma? Una expresión de profunda ternura es el único fin y el efecto inmediato de la estátua. No se ve más. El rostro de volumen joven, tiene un aire de inocencia que no alteran las arrugas de las mejillas; es una niña envejecida sin darse cuenta; pronto, la energía de las facciones lo hace olvidar; sugiere los ángulos del drama y su aquietamiento estoico; toda vida es un desastre imponente; en actitud hierática, escucha dentro de sí o muy lejos, parece una ciega. En tanto, el niño duerme sonriendo en el seno de la ex madre. Michelena creó así una *Piedad* más tremenda que la clásica del hijo crucificado tendido en las rodillas maternales. No se trata de divagación literaria; esto y mucho más representa, y puede verse y oirse como si fuése obra de teatro.

La simultaneidad de afecciones tan diversas junto con la necesidad de darles forma lentamente, debe probar a quienes lo duden la hipótesis por lo menos de que las obras de arte son resultado de un sin número de esfuerzos intelectuales y morales, pudiendo ser entendido su fin natural como un complemento de la conciencia ordinaria expuesta a vivir en una estupefacción parecida a la muerte si no fuese guiada en sus percepciones por la expresión integral o estética de la vida.

La noble calidad de nuestro escultor queda bien establecida en el recuerdo de estas dos obras. Su estilo responde a un profundo amor de la realidad y nada lo ata con el modo realista, que se distingue, precisamente, por la falta de estilo, por la enumeración o calco de notas accidentales y pormenores casi siempre groseros; de aquí el éxito de las obras mediocres; amigos de ir al grano en todo, nos basta con el salvado muchas veces. El temperamento de Michelena, sensible y veraz, debía dictar a sus obras un estilo tan lejos de ser abstracto como individualista; el naturalismo toscano y gótico, la elegancia de Jean Goujon la penetración de Houdon, el lirismo sensual de Rodín, el vigor de Meunier, la plenitud de Mayol, la sutileza de Despiau, parecen formar el meridiano de sus meditaciones, indicio de naturales afinidades cuya luz puede servirnos para abreviar la comprensión de su arte, lleno de pureza y de un gran poder expresivo.

CAPITULO VI

JOSE CUNEO PINTOR DE LA LUZ

I

SUS PAISAJES

Las telas de Cúneo pertenecen al nuevo mundo del Arte, cuyo origen, ya remoto no obstante su modernidad, a causa de los grandes y varios progresos en sus tendencias elementales y adventicias, podría derivarse inmediatamente de aquel campesino inglés llamado Jhon Constable, quién había producido un enorme desconcierto, casi pánico, en la crítica, cuando aparecieron sus obras en el Salón de París, de mil ochocientos veinticuatro. Ya él vió en el natural, más que las bellezas de la línea y del color, y así pintaba un mismo asunto tantas veces cuántas se le ofrecía distinto por efecto de su iluminación y del movimiento de los cielos. Turner produjo igual sorpresa. Una pléyade brillante de artistas franceses, Corot, Díaz, Dupré, Troyon, Rousseau, Millet y otros consumaron la revolución del paisaje. Y a propósito hemos omitido a Daubigny para nombrarle ahora, porque al lado de sus obras, de armonías claras y transparentes aún resultan bituminosas las de los anteriores. «Nunca pintaré bastante claro», decíale de contínuo a su compañero Boudin. Este, Claude Monet, Sisley, Pissarro y los Desvallier, los Rousel, los Vuillard y muchos más, multiplicaron todavía los recursos de la nueva técnica, percibieron la luz de los colores, su vibración, la perspectiva aérea, en suma: toda la naturaleza.

Esta somera exposición de antecedentes tiende a disculparnos de nuestros habituales gestos de extrañeza y aún de hostilidad frente a dichas tendencias, ya que igual fenómeno se produjo en medios superiores en capacidad crítica y vulgarización de conceptos artísticos. Y aunque esto último, la falta de costumbre o de convencionalismos pudiera favorecer en nosotros la comprensión de un arte

cuyos fines generales consisten en acercarse más y más a la realidad de la naturaleza, presente a todos, sucede lo contrario aquí, allá y en todas partes; y aquí peor, probablemente, ya que «estar de vuelta», en la acepción de Vaz Ferreira, parece que es el estado fundamental de las buenas percepciones.

Los treinta y tantos lienzos de Cúneo que representaban asuntos del lago Albano, del lago Nemi, Roma, y del jardín de Luxemburgo, París expuestos en la casa Catelli, desconcertaron al público por la presunta audacia de las entonaciones y la desnudez de la ejecución; efectos demasiado naturales para que pudieran impresionar a imaginaciones simples o extraviadas por una ilustración viciosa; y, en defecto de sanciones más autorizadas y emuladoras salvo alguna que otra formulada brevemente y sin insistencia, sólo recibió entonces el aplauso gárrulo y molesto de los «snobs» y después y hasta hoy, con el olvido, pruebas de desconsideración no menos injustas y amargas.

Arte sincero el suyo. Condición primera, no sólo de los impresionistas, sino de los verdaderos artistas de todas las épocas y de todas las latitudes. No profesa maneras de técnica clasificadas. Resuelve las dificultades de ejecución hasta dónde puede, sujeto a los dictados de la sensibilidad impresionada directamente por la naturaleza. No se hallaría en ninguna de sus obras tal o cual procedimiento empleado por sistema: los colores complementarios, la pasta opulenta, la pincelada envolvente o la divisionista, los elegantes desaliños, recetas, mañas y virtuosas voluptuosidades que pudieron ser un triunfo o una gracia en manos de sus creadores, y luego también soluciones científicas y, por lo tanto, dignas de ser aceptadas en defecto de otras originales; pero que generalmente han proveído el arsenal de los mediocres, con perjuicio de la variedad y el valor intrínseco de los productos de arte. Se le asignó alguna vez cierta preocupación decorativa en el corte y composición de sus paisajes. No es exacto, dicho así, tan simplemente. En sus expediciones artísticas, sin guiarse por recuerdos de teorías de Taine, influído tan sólo por emociones vivas e inmediatas consigue situarse frente al lugar más típico del ambiente, trata de comprenderlo, se impregna de su significación y lo reproduce luego con expresiones definitivas y sintéticas pero no quintesenciadas, abstractas, geométricas o literariamente caprichosas; sino con aquella abundancia de elementos vitales, orgánicos, con que, sin menoscabo de una graciosa proporcionalidad o armonía, se ofrecen de contínuo las formas naturales. Arte sincero el

suyo. Esto le basta, merced a la exquisita y equilibrada organización de su sensibilidad, para conseguir, fuera de toda clase de prevenciones estéticas, efectos poderosos de armonía, de expresión y de exhuberancia.

Tomados de la campaña de Treinta y Tres, fueron los primeros óleos nacionales suyos de importancia, en que se pone a prueba el vigor de su temperamento y se nos revelan o surgen,—avalorados por comparación de las otras producciones en pintorescos países de Europa,—juicios de gran mérito acerca de las cualidades artísticas de nuestro paisaje. Supo también ahora prodigar toda la riqueza de su colorido, y acertó a conseguir, sin pretenderlo a la manera de Cézanne, de Gauguin o de Van Goog, la realidad artística de aquel pensamiento de Rousseau o de Amiel: «Los paisajes son estados de alma», «alma de Dios»—añadiría nuestro gran poeta indo Casaravilla Lemos, ofreciéndonos en cada uno y en el conjunto de sus cuadros, un resumen magnífico de los valores lineales, luminosos y profundamente expresivos del suelo patrio.

Es la primera vez que salí al interior—nos dijo—con un intento vago de pintar lo que saliere. Me causó un efecto de deslumbramiento, al principio. No veía el color, diluído monótonamente en las extensas planicies, ofuscado por una luz torrencial, de reververaciones sutiles. Los horizontes parecerían marinos, sino fuesen tan recios, tan decisivos sus límites, aún cuando abunden las ondulaciones suaves del suelo... En nervios ciudadanos o habituados al paisaje europeo, cuya amenidad arcádica es ya casi convencional estas amplitudes luminosas deben producir sensaciones de desorientación, de soliviantación, análogas a las de un aeronauta... Pero siempre ostenta este campo una fisonomía pura, fresca, de un constante aliño mañanero... No tiene, por lo general modorras o vaguedades místicas.

Poco a poco se me descubría una gama portentosa de tonos vistiendo la impasibilidad del suelo, policromías de los pastos que reforzaban de un modo imprevisto las que vierten exuberantemente variadas composiciones de nubes. Los motivos de algún cuerpo, un árbol, una mata, una piedra cobran, así aislados, una significación potentísima de color, de línea y de espíritu...

Cúneo desarrolló entonces a nuestros ojos la comprobación plástica de sus impresiones y la que nos produjo uno de sus lienzos, por creerla típica en sumo grado, servirá para cerrar esta improvisada crónica.

En una vastedad de verdura oprimida, variada lejanamente por sombras violáceas de las nubes, manchones dorados de flechilla, zonas de pastos más oscuros, entre las suaves intersecciones de planos que apenas accidentan el suelo, se yergue solo, modesto, animado de una

candidez infantil, de un verdor claro y simple, un álamo... A su alrededor fluye serenamente un sueño de nubes plateadas... Una paz que desconcierta... Nos trajo a la memoria la honda pregunta, bellísima, de W. Whitman al contemplar en medio de un amplio espacio descubierto de la Luisiana, un roble poderoso: «Cómo podrá desplegar hojas tan alegres, así quieto, sin tener a su lado un solo amigo».

2

Este gran artista es el que más consigue inquietar a cuantos gustan de la pintura quienes, después de sentir el deslumbramiento de sus obras, ponen en duda que pueda conseguirse por métodos legítimos o que se refieran de algún modo a la opaca naturaleza en que les parece vivir a diario; y es también el que turba de manera más ridícula al gran tropel de necios que, mal conociendo apenas su propio idioma se rien de no entender a nadie ni ser entendidos en Francfort; y así creen de buena fe que plantándose la primera vez frente a un lienzo sin jamás haber ido al campo más que de merienda, nunca solícitos de observar el carácter de los árboles ni la cambiante maravilla del cielo, en suma, sin hacerse con el alfabeto siquiera de la naturaleza y del Arte, han de poder decir si están bien los verdes y los azules, las lomas y los celajes. Arte y política son cosas para todos, pero será a condición de querer enterarse un poco, si hemos de votar dignamente y con verdadera soberanía.

El recuerdo de Paul Cézanne podría ayudarnos a comprender parte de la estétila de Cúneo. Como el artista francés, sintió el nuestro la necesidad de reaccionar o, mejor dicho, de prevenirse, pues nunca incurrió en excesos teóricos, contra la casi exclusiva preocupación del color y de la luz, característica de las primeras etapas del impresionismo, cuyos adeptos fueron como encandilados al salir de las sombras del taller y de sus convenciones a la visión de la realidad en pleno aire, y no vieron, por la reverberación de los colores, la importancia de los sólidos, las formas en profundidad, en volumen y formando un todo con el ambiente al parecer desunido y heterogéneo; a lo sumo, si llegaba a presentirse el problema, se proveía con el recurso tradicional del bulto en relieve y el espacio de perspectiva lineada. Fenómeno semejante al abuso de adjetivación cometido por el lenguaje literario en algunas formas también modernas que, en la alegría del resucitar, olvidaron los fundamentos de la vida real, el ser y la acción, el sustantivo y el verbo, y la necesidad sintáxica del espíritu, para sólo excitar la imaginación con los accidentes de las cosas, y con las cláusulas desarticuladas que a la vez pedía esa actividad múltiple y exterior, propia de nervios sin sistema.

Pero mientras Cezanne, preocupado de la realidad sustantiva, de la forma en volumen, no pudo o no quiso atender en el mismo grado a la realidad accidental, de que procede casi toda la magia de las cosas, el colorido luminoso y brillante, Cúneo, por temperamento, no ha pensado nunca en dejar la una por la otra, sino en aunarlas siempre, de acuerdo con el modelo de la naturaleza; y si el primero recuerda la gama sorda del Greco, el segundo sobrepasa la veneciana más rica, sigue fiel en sus partes principales al moderno programa, de fiestas, podemos decir, con que se celebraron los funerales de la pintura davidiana y del romanticismo.

Este sincretismo pictórico, sin considerar ahora los retratos, es más evidente, porque lo pida el tema o lo quiera el artista, en algunos de sus lienzos que en otros. Nos parecen del mayor resultado, en tal sentido, los ya expuestos y de la serie de los pintados en Maldonado y Cerro Largo, respectivamente, que se titulan. «Paisaje mojado», «Rancherío» y «Pedazo de bosque». El efecto que produce el primero, una plazita de pueblo, mezcla de huerto y de jardín, sería el de un repentino canto sinfónico que a veces, al abrir la ventana o al torcerse la senda del paseo se alza por delante de los ojos atónitos, las ondas de las nubes y de la floresta entrelazándose con libre ritmo en el desborde de la luz, los rojos, los verdes, el oro y todos los matices en una máxima sonoridad acordada, sin duda, pero que llega a nosotros con la inarmonía de las emociones demasiado intensas. No pudiendo soportar mucho el deleite instantáneo, queremos saber de qué provenía, y hallamos aquí la copa de un ceibo alhajada de corales, el tronco envuelto en formas tan abreviadas de follaje que sería imposible saber qué corresponde al rebrote de una higuera cortada; también se nos entera que una zona de verde acuoso detrás del ceibo, a la izquierda, es de un grupo de cañas; los oscuros eucaliptus, de aterciopelados tonos, se dan a conocer en seguida; un arbolito, de un verde oxidado, muy justo, y que está en el foco del cuadro, no podría parecernos un álamo, porque además de la simplicidad de su forma, otras manos que las del pintor, algún vendabal, tronchó más de un tercio de su altura; la faja sesgada, en rosa y celeste, no es, como parece, un artificio de jardinería, un cantero de miosotis entre bandas de balastro, sino un camino cubierto de conchilla pisada, cuyos reflejos nacarinos darían esa tonalidad rosa, y que al ser barrida por la lluvia deja ver en manchones plomizos el afirmado de adoquines; las nubes, henchidas de luz y argentadas, que imitan la arquería de las frondas, con las cuales se mueven a coro, comparten con los eucaliptus y el ceibo el centro visual del paisaje. Pues bien, este análisis

equivaldría a palpar las cosas que han de ser miradas, más si el tratamiento a grandes planos, adecuado a los ojos, contribuye, en relación al tacto, a desfigurarlas, y muy pocos efectos persisten de la visión sintética, resonante y profunda, que se parece a la de una imagen en el agua, por su poder de color, de forma y de poesía.

El «Pedazo de bosque» muestra este mismo efecto en grado sumo. Plátanos carolinos, verdes, paraísos enfermos que anticipan el color del otoño, y oscuros eucaliptus, como yuxtapuestos en este orden y vistos en derechura, a fondo, con el intento de definir por medio de planos exactos, sin dejarse engañar por un más o menos, la intrincada masa de follajes, evitando llegar a una configuración poliédrica donde queden inscriptas, pero ocultas, las formas orgánicas, las calidades y el carácter de los árboles y de la arboleda que se desea pintar. De los mismos labios de Cúneo hemos oído esta fórmula que expresa mejor que nosotros podamos hacerlo, cuáles son los fines de su técnica: «*Bajar el tono del paisaje, para no extinguir la variedad del color, que ha de ser intenso, y buscar la mayor síntesis posible en los planos*

En el «Rancherío», triunfa toda la virtud de esta fórmula. Esta obra magnífica, una de las suyas que ofrecen mejor conciliados el saber y la pureza estética, sólo tenía un grave defecto a nuestros ojos, su hermosura, que apaga la miseria de los ranchos a punto de venirse al suelo y de un color real terroso; igual que la tez de sus moradores; sino fuesen vestidos de grana por la mano del artista, quizá tendríamos un gran efecto de contraste en el verdor que los rodea y más aún en la guirnalda de rosas que imitan las nubes en lo alto. Pensamos después que bajo la luz del sol no hay pobreza visible, la carroña se cambió en una mata florida y un rey quiso para su corona, cuenta Guerra Junqueiro, el diamante de rocío que adornaba las sienes amoratadas de un cardo. La contemplación de este paisaje, sólido y espléndido, aclarará cuanto hemos dicho sobre uno de los fundamentales conceptos del arte de Cúneo.

Nos faltaría demostrar cómo tan extraordinario artista no procede por servil imitación jamás, sino en orden de los problemas, siempre distintos, que la naturaleza plantea frente a sus ojos. El mismo nos proporcionará la prueba en sus cuadros de las regiones más típicas de nuestra campaña, donde los volúmenes no son nada y en cambio la luz lo hace y lo deshace todo, siendo, por así decirlo, el único paisaje.

3

Al pintar Cúneo en el campo lejos de los puntos urbanos y de espaldas a la estancia o ranchería, donde los grupos de árboles y las casas, aún siendo en poca suma, dan asidero a los ojos, debe encontrarse como a la borda de un buque, frente a un océano de ondas condensadas sobre cuya verdura lisa y más allá de los confires se alza la magna esfera de la luz y anula todo lo de abajo, para hacer revivir, si fuese posible, las escenas de la mitología más brillante y numerosa en el tapiz incansablemente renovado de los cielos. Y esta casi visión astronómica del campo, siéntese en aquel «Crepúsculo» del Museo del Parque y en este otro, verdadera música traído ahora de su viaje último a Cerro Largo; el cielo, contrario al poniente, y en una hora de color vinoso ya velada del azul nocturno, ocupa gran espacio y oscila en lentas gasas dejando apartada a la luna, realmente suspensa en el aire y en sus sueños, si los tiene, o en los nuestros, que es lo mismo, la faz enharinada y su errar de condenación siendo lámpara de la vida ajena; el prado oscurecido, muestra unas fajas de verde muy denso y violáceas que llevada la mente a estar en la luna, perdemos de vista, si no refuerzan la sensación de misterio por lo que tengan también de lumático.

En esta exótica naturaleza, donde lo accidentado sólo puede hallarse con perjuicio de lo típico: las grandes distancias que para el viajero y lo mismo para los ojos siempre parecen cortas, reduciendo al tamaño de arbustos los eucaliptus, y al de un diábolo el higuerón o el ombú en la cuerda que forman dos cuchillas interceptadas en el horizonte, en este paisaje a vista de pájaro, de valores anulados por la luz y el espacio, de substancia lírica más bien que plástica, no sabemos cómo Cúneo ha podido evitar la yerta geometría, sino por lo íntimo del dibujo, y obtener tan ricas e intensas coloraciones de un suelo aparentemente uniforme y grisáceo. El predominio de la luz pudo haberlo llevado, y no fué así, a los recursos del divisionismo, autorizado por artistas como Seurat, Signac y Segantini, y que basa en el estudio del espectro solar, la técnica pacientísima de poner separados en la tela y en la proporción conveniente los tonos puros, simples o compuestos, del prisma: y los que concurren a degradar un tono secundario, amarillo y azul en lugar de verde, azul y rojo en lugar de violeta, amarillo y rojo en lugar de anaranjado, fiando a los ojos la fusión que de manera impura se haría en la paleta; con este cálculo y con el aviso de que las series de un primario y su complementario, el rojo y el

verde, el azul y el anaranjado, el amarillo y el violeta, dotadas de la facultad de recomponer cada una por sí sola, teóricamente, la luz blanca, aspiración de todos los colores, han de mostrar como un amoroso encendimiento, aun los de series intermedias, cuando se hallen cercanos, deberá verse la manera de aparejarlos, de acentuar su relación siempre que el espectáculo natural lo insinúe, que sucede a menudo, y en los casos que lo descubre abiertamente; trabajo de tapicería, en fin, y que a pesar de su fundamento científico, ya porque los colores materiales no tengan la pureza necesaria para determinar tampoco una perfecta mezcla óptica, o porque multiplicados los focos de vibración acontezca el fenómeno de las interferencias o algo semejante, expresado en la paradoja de los físicos, tan conocida: luz más luz, produce oscuridad, lo cierto es que aun excitados por la separación los tonos que tienden a unirse, la fuerza lumínica del color en los impresionistas nombrados resalta menos que la obtenida por Gauguin o por Cúneo, con el empleo de los tonos enteros. Pues bien, nuestro artista no sólo rehuyó este método de la luz, tan de acuerdo en apariencia con la condición del medio natural que traducen sus lienzos, sino que de pronto le vemos hacer un transporte de las claves agudas en que armonizaba sus tonos, a otras más bajas, si bien manteniendo siempre un color simple e intenso; y guiado por el afán y la necesidad de obtener cada vez más luz, casi lo adivinamos, al final de la evolución señalada, haciéndola surgir del contraste más absoluto que sería las sombras de Rembrandt.

En «La Cabaña», de Treinta y Tres, la coloración del campo, agostado por la seca, es amarillo y rojiza; en el pedregal, que revienta de sol, un caballejo husmea las briznas de hierba jugosa; el cielo, de nubes apretadas y «al rojo blanco», desciende muy lejos de la línea que limita el yermo implacable. Los dos con el Tacuarí, también notables, sobre todo el de «Las lavanderas», tienen mitigado el ardor del mediodía, en plena canícula, por las aguas de reflejos lilas y azules y los verdes variados de árboles y riberas, pero en uno, el cielo reverbera con lumbres cobrizas, y entre un claro sauzal y unos álamos de la Carolina, sosteniendo la nota aguda del colorido, se alzan juntos dos eucaliptus del más palpitante carmín, rasgo audaz que no alarma gracias a lo exacto del tono en la total armonía: ambos cuadros asocian al desfallecimiento voluptuoso de los nervios en el estío, la idea del reposo a la sombra y de un silencio que no logran turbar los quejidos de los pájaros al cruzar el aire de fuego, ni su algarabía súbita partiendo de imprecisos puntos del boscaje. Otra vez en algunos de los siete paisajes con el mismo tema a distintas horas y puntos de vista, una

isla o bosquecillo en el mar de la campiña, también de Cerro Largo, la luz devoradora del verano «enrojece al blanco» las nubes y absorbe la última tinta de los pastos quemados, volviendo sucia e inútil la paleta en manos del pintor desconcertado. Hay que pensar en descomponer la luz blanca, el triunfo místico de los colores, pero no se ve cosa del suelo, de líneas huidizas en que asentarlos: ni en las nubes que resplandecen como almas libertadas ni en los arbolitos nómades, sin relieve en la vasta esfera luminosa. Cúneo realizó el milagro. Compárese aquél de la *isla* elevada, en que los grupos de álamos bajo un sol casi cenital, parecen husos de luz verde, entre el cielo blanquecino y el campo seco de color cadavérico, moteado de bóñigas violadas, igual que viruela, con el mayor inspirado en el mismo tema casi de la misma hora y en la misma estación y nos sorprenderá su abundancia de luz tranquila, visible, no volatilizada y la esparcida variedad de sus tonos; la amarillez de la seca, vuélvese anaranjada; el mantel de gramilla, con su tierno verdor, y las benignas manchas de sombra, más verdes atraen allí los vacunos, olvidados de los peligros del tembladeral; la espesura de mimbres, modelada con verdes pálidos que la brisa ondea y aclara en las partes grises, de verde malaquita; a sus flancos, los grupos de álamos, devueltos a su colorido rústico en la fuerza de la savia y a su aire feliz e ingenuo de cipreses desenlutados, gratos al oro y al rumor de los enjambres, se elevan llenos de paz; la verdadera bóveda de gloria de las nubes, vierte una lluvia igual de luz, de tonos lilas y rosados, sopre la dicha del minúsculo oasis. ¿Y la sequía? He aquí una pregunta imprevista. En verdad, agrada este cuadro más que los otros en su árida traducción literal del ambiente, y por lo tanto, nos impresiona menos; quien sabe sí, como en música, al transportar la coloración no habrá de hacerse conforme a modos afectivos, aún ignorados, además de la armonía en tonos y en gamas perfectamente deducido en esta obra magnífica, o si no será imposible, con el pentágrama del color, resolver de otra manera el problema original que plantea un paisaje casi todo de luz y oquedad; porque, debemos repetirlo, no solo en el rigor estival se presenta, sino véase «Campo», nublado, con los pastos reverdecidos después de la lluvia, de una infinita monotonía; de Treinta y Tres, la mañana jubilosa de «El bañado», cuya vegetación escondida en el bulto de un reptil verdinegro escúrrese por la pradera sin límites y alza en la cabeza un airón de arreboles; «El Columpio», Cerro Largo, onda de cuchillas, con unos ranchitos en las laderas y un álamo carolino en el centro de tintas añiles y nocturnas que llenan todo el espacio, semeja un gran azulejo: y cuenta que el ocaso, como puede verse en las dos hermosas telas de la *Isla* a esta hora, al borrar la fuga de los planos los condensa casi en uno, atenuando la congoja del va-

cio, y el estrépito de su color constituye por sí mismo un tema pictórico por excelencia. Habíamos dicho paisaje de luz y añadimos ahora que más bien de espíritu, de síntesis primordial, y en esto consiste su fuerza y su gracia, que únicamente artistas de alma profunda y de gran sabiduría como Cúneo pueden traducir con expresión adecuada y definitiva

El amor del espacio, sin teatralidad, con elocuencia natural, contenida y grandiosa, recuerda en Cúneo a Ruisdael, Claudio Lorena, Turner y otros ilustres maestros, no ya determinado por la condición abierta del medio en que actualmente pinta, producto del cual y ejemplos en este orden son, de Maldonado, «La torre del vigía» y «La Iglesia», de sonoro colorido, y los admirables de «La Isla», el mayor, y «La Aguada» parecidos en la disposición de las nubes, que tomadas con dos puntos de vista, voluminosas las del primer plano, parecen pasar por encima del espectador; sino por impulso íntimo de su alma, elevada y «La Encina», lago Albano, «Los Pinos», lago Nemi, «La Fuente» y muchos más que unen al encanto y brío de la coloración el sentimiento de la más noble arquitectura.

(p. 162)

4

SUS RETRATOS

En el retrato, lo mismo que en el paisaje, obtiene Cúneo una gran fuerza de definición y de belleza sin sacrificar ninguno de los medios de su arte, el color y la forma. Nos ha dicho más de una vez que no ha tenido nunca una distinta actitud de espíritu respecto a la naturaleza humana que a la otra de los animales, de las plantas y de las nubes, ni vió aumentados ni disminuídos los problemas según se trate de la una o de la otra ni, por tanto, hubo menester de más o de menos recursos de técnica o de imaginación para los diversos casos del arte. ¿Dejarían por esto de tener valor psicológico sus retratos? No, por la misma razón que, sin preconcebirlo, tienen valor expresivo sus paisajes. ¿Será que al dar fielmente los modelos, en su aspecto exterior dará por esto mismo y sólo con esto el signo de su índole recóndita? Aceptaríamos esta hipótesis a condición de entender que el verdadero artista no hace una copia, un calco del modelo pues la imagen que nos da del mismo a diferencia de la que obtenemos por la visión ordinaria es nítida, reveladora, merced a una sabia y ágil abreviación de estructura, de un ordenamiento de sus partes y con el ambiente, de una completa armonía de los tonos más variados y rebeldes, sin confusión y sin perjuicio de la tonalidad y luz generales del cuadro; añádase un tal parecer de organismo espontáneo, de libertad, signo superior del espíritu, aunque la obra sea ejecutada lentamente, que a veces los datos reales transmutan sus proporciones y demás apariencias en el grado que ofrece la obra de Miguel Angel o el Greco, trasunto de su agitación espiritual, o en el no menor de sencillez que para alcanzar una serenísima paz cometen Gietto y Gauguin, de modo que nunca el traslado realista lo es por identidad, y solo una falta de comprensión ha basado el elogio o el desprecio de lienzos de Velázquez o de Durero en la precisión fotográfica de sus representaciones; entendido, por último, que todo este conjunto de condiciones de la obra artística, reclama por paralelismo de procedimientos una inteligencia igual que la empleada en la creación literaria o filosófica, ya que para componer un poema, forjar caracteres o hechos humanos o exprimir un concepto del mundo es necesario también, y no puede ni debe ser de otro modo, eliminar equivalencias y detalles, en bien de la unidad, acentuar efectos por medio de la imagen, resumen de sutilísimas relaciones y analogías, expresar la verdad humana o ideal por la acción neta, el lenguaje profundo, sin abstracción, simple, sin pobreza, todo para obtener un resultado que, no obstante su potencia representativa, simbólica, se aleja, ciertamente, de la realidad más que cuadro alguno, pero nos acerca también a la única realidad capaz de conmovernos, aquella que nace de la suma de la naturaleza y del hombre. Reanudando el hilo del comienzo, cabe aún observar que cuando se habla del valor psicológico de un retrato, parece entenderse que ha de poner de manifiesto y en cifra en los rasgos de la fisonomía y en su actitud la clave de su alma, sin echar de ver que, ya no las grandes figuras de la leyenda y del genio mejor definidas, Jesús, Macbet, sino las personas que vemos todos los días se hunden rodeadas de luz en el misterio, y nosotros también somos un enigma para los demás y para nosotros mismos.

Analizamos algunas figuras de las que Cúneo pintó sin hacerlas objeto de preferencia alguna con respecto a los árboles, nubes y aún piedras de sus paisajes, y reconocemos personas animadas y de un marcado carácter que nos embargan en las más complicadas hipótesis. He aquí al poeta Manuel de Castro, cuyos ojos enormes atraen los nuestros antes que su rostro, el cuerpo y la biblioteca del fondo; miran muy abiertos para que puedan suponerse un espejo de serenidad, y, sin embargo, no darían el matiz triste de no ser apoyado en las sombras de un rostro en edad de ostentar la más plena tersura; Luis de Gonzaga debió de tener así las juveniles facciones ajadas e indecisas bajo el peso de la estupefacción mística. El poder de la forma es notable, conseguida por planos que se pueden contar, y en una trabazón tan exacta que recuerda la talla de un cristal; no son menos simples los tonos, ocre la parte en luz de la cara, violeta, verde oliva y verde hoja de naranjo la parte en sombra, y a pesar de su oposición y recorte, son

de tal modo justos que a poca distancia se funden y siguen el modelado sin esfuerzo; el traje es azul puro, y la entonación general es baja, resaltando así, con gran emoción, la palidez casi tétrica de la fisonomía.

«El hombre del mate», de un rostro grave sin llegar a ser hosco, firme sin dejar de ser reflexivo. Sentado en actitud no muy correcta, descuidada, en el ángulo de un patio que baña una luz apacible e igual, tiene en una mano el mate y la otra pende expresivamente delante del brazo del sillón; sobre las damas del embaldosado, con vestido bermellón de lana y gran babero de sombras azulinas se halla sentada entre una naranja y una muñeca dispersas, una criatura todavía lechona que mira en el aire, y apenas manchada en boceto, porque no se avendría mucho ni poco a estarse quieta, brilla como un canastito de frutas maduras; altas macetas ocres y violadas con opulento follaje verde claro de hortensias, el amarillo casi limón de la pared, el rojo de tierra de la puerta con vidrios grises y azules, el extenso azul oscuro del traje, mantienen una tonalidad equilibrada y rica sin confusión, alegre sin estrépito, que dotan el cuadro de una rústica paz y frescura. La cabeza es de una estructura fortísima, sin salir del lienzo, del punto del ambiente que le corresponde, sobria de colorido, de formas casi absolutas, sin menoscabo del carácter y de la vida, expresados con una fuerza que por momentos induce a sentir alucinaciones de presencia real en el sitio de la imagen.

El retrato en busto de Carlos Sabat Erkasty, ofrece, por excepción dentro de la serie, un modelado sin aristas, de tonos grises, pero limpios, lejos de toda veladura y vacilación, que siendo sumamente profundo desaloja el aire con la suavidad de una esfera. Las facciones amplias, en perfecta escuadra y plomada, expresan una fuerza tranquila y dulce. Tanto podría evocar el rostro de un epicúreo abade como aquel de Cristóbal Colón que conocemos desde la escuela. Apenas en las claras pupilas, confundidas en la dorada entonación del rostro y del fondo, se nota un dejo de soñaar. Podría entenderse de una exacta correspondencia con el estro abundante del autor de los «Poemas del hombre», si esta lectura no sugiriese antes la idea de un alud desprendido de las cimas que la de un peñón estoico rondado de gaviotas.

La joven esposa del pintor, María Virginia Mattos, nos parece un retrato muy típico de mujer criolla, morocha, de una expresión melancólica y tierna que la calidez de los tonos mantienen lejos de todo matiz enfermizo, o romántico. Sin embargo la tez del modelo es más trigueña. Se comprende que el rosa muy subido y de tornasoles anaranjados claros que viste la figura y llena casi todo el

cuadro, haga descender los tonos contiguos, pero no puede evitarse que venga a la memoria la antigualla del color local, ya no por sólo escrúpulo de la forma ni como recurso aplicable al paisaje, donde la variación cromática es esencial, sino, quizás, al retrato que, por definición, exigiría un orden de cualidades perfectamente individualizadas. Lástima es también que el efecto llameante de este lienzo se halle contrapesado por oscuros verdes del fondo, faltos de delicadeza.

Los retratos de las jóvenes señoras, Esperanza Escoseria y Milka Fernández Leal con su hijita Mireya, este último en el Museo del Parque, se destacan por su objetividad, si bien el mayor mérito está en su coloración. Sea que esta vez el principio de la forma limitada por planos haya sido llevado al extremo, en pugna con la morbidez femenina, o que no estén justos algunos tonos, resulta difícil conjugar las facciones, del primero especialmente, en que tienden a fragmentarse, por los motivos apuntados o por el exceso de energía obtenida. En la figura principal del segundo, la demasiada síntesis perjudica las proporciones. Pero los ambientes de uno y otro son magníficos, y por la armonía y el lirismo del color contituyen una fiesta para los ojos.

Una figura de aire goyesco, es el retrato de la señorita María Carolina Pérez. La luz, muy cercana y de frente, no determina sombras y, por lo tanto, relieves profundos, pero complica los tonos, que se deshacen y mueven con los reflejos del nácar, y exige un fino discernimiento de contorno sobre los grises claros del fondo. Los grandes ojos negros, cercados de azul, parecen sumir la parte superior del rostro en una melancolía pasional que luego contradicen los labios, muy rojos, entreabiertos con mohín displicente y frívolo. El traje negro, velado de tules, aclara la coloración de la carne, de matices marfileños en la barbilla y la garganta, en el descote y los brazos. Un abanico de tul negro bordado, sostenido por una mano de faunesa, describe un amplio semicírculo a la mitad del cuerpo, cuya esbeltez decora con el giro de un ave fastuosa.

Este somero exámen basta para demostrar cómo el parecer de Cúneo acerca de la igualdad de interpretación y de capacidades que merecen y piden los distintos aspectos de la naturaleza, no deja de ser, cuando menos en sus obras, una verdad evidente y afortunada.

Terminamos haciendo votos porque muy pronto Cúneo pueda realizar su propósito de tratar el cuadro de las costumbres camperas de tanta escena y plasticidad, para lo cual dispone de insuperables dotes, y aún animándole a verter la opulencia y finura de

sus gamas en las carnes resplandecientes del mito, que a la luz de Rubén Darío, puede tener en América una interpretación nueva, fuera de todo resabio humanista y académico. Ese día ocupará un lugar destacado entre las grandes figuras del Arte.

CAPITULO VII

CARMELO DE ARZADUM

PINTOR DE LA GRACIA SENCILLA

1

SUS CUADROS DE GENERO

He aquí otro de nuestros mejores artistas, como lo prueba, además de cuanto podamos decir, la indiferencia que le ha rodeado hasta el día Para pasar de Cúneo a Arzadum, es necesario hacer una brusca adaptación de la sensibilidad. Modernos los dos, hijos del impresionismo, aunque despojados de toda actitud dogmática, se apartan uno del otro por diferencias de temperamento espiritual, digámosle así, que imponen a sus telas condiciones pictóricas inconfundibles. Cúneo es más idealista que Arzadum, no sólo en la elección de los asuntos, sino también en la manera de ejecutarlos: mientras en uno la composición es más visible, en el otro es indeterminada; el tratamiento de la forma, racional en Cúneo, es en Arzadum espontánea; y la coloración de la paleta, de rojos dorados en el primero, es de azules violáceos en el segundo. Pero si estas diferencias sirven para ayudar a definir el uno por el otro, no establecen de modo absoluto el carácter de ninguno de los dos. El realismo de Arzadum se reviste del encanto más lírico en algunas de sus obras, y de la intimidad más conmovedora en casi todas las demás. Una imaginación abundante, dotada de un gran poder de retentiva, le permite quebrar la tiranía del modelo, tan característica de una escuela que, al volver a la naturaleza, de la cual poco antes se había hecho olvido y menosprecio, se le sometió, humildemente, hasta el extremo que marca el doloroso escrúpulo cezaniano. Cúneo parece menos realista y sufre, sin embargo, el tormento de una veracidad y de una discusión de valores sin tregua, bien que no se note a través de sus ágiles nubes y clara complexión de sus arboles, y en el canto sin aprendizage de sus alondras de luz, Arzadum, quien sabe si debido a un proceso distinto o al momento porque atraviese, o a su constitución, muestra más desnuedo en pintar sus telas, no importándole que algunas se resientan de facilidad si en

otras alcanza los dones de la plenitud. Esta manera de proceder es buena, y la única posible para restablecer las grandes composiciones, en crisis, de un modo general, en el arte moderno, como por igual exceso de verismo, la literatura, después de reaccionar saludablemente contra la imitación clásica y los desatinos románticos, cobró tal miedo a la inventiva, que lo más de la producción novelesca y dramática sigue moviéndose con languidez en los límites de la experiencia personal de los autores, simulando impersonalidad, y hecha de elucubración sobre motivos vulgares, el ambiente gris de la vida doméstica, las sutilezas amatorias, y en la forma de un soliloquio en largos paseos panorámicos, de lo cual resulta la falta de línea, de relieve, de interés, y de la misma eficacia humana que se quiere conseguir, por valerse de hombrecillos y quisicosas en vez de héroes y grandes sucesos. Volviendo a la pintura, ¿cómo podrían inmovilizarse ante los ojos del artista las agrupaciones escénicas de la vida si aún salvo del retrato, los menores motivos naturales por separado, en las nubes y florestas, lucen, se multiplican y se desvanecen fundidos en el perpetuo cambio que parece su esencia? El único medio es observar mucho, ejercitar la mano en contínuos apuntes y estudios y luego crear libremente. Bien está la naturaleza; pero, a través del hombre, de sus medios y de sus límites. No se olvide que los primitivos del arte no lo hacían mejor, técnicamente, que los clásicos y modernos, y, con todo, nos da por ser prerrafaelistas de cuando en cuando, y clásicos y futuristas, poniéndonos fuera de toda condición objetiva y actual. Debe querer decir esto que las limitaciones del hombre no llegan a restarle todo ser inmanente, y cuanto haga con plena conciencia o instinto nos conmoverá siempre, aunque venga de otras regiones, de otras edades y aun casi de otras especies. No cerraremos la digresión, si lo fuese, antes de afirmar, acaso con escándalo, que uno de los mejores cuadros de Arzadum, por su belleza evidente y por lo que significa de nuevo camino en la expresión de un arte americano típico, es «El regalo», hecho de memoria, sobre el cuadernos de croquis y sin recordar a punto fijo si existe o no la colina de Matacojo a cuya falda se desarrolla la escena.

El realismo del cuadro «Cebadora de mate y chacareros» recuerda el de una página de Zola. Es una tela fea, pero buena como pintura, y retiene la atención más de lo que uno deseara. No se trata de la belleza de lo feo en arte, de los enanos e idiotas de Velázquez, sino de algo feo, sin belleza, casi fuera del campo del Arte, o habrá que ensanchar sus dominios. Relegados al fondo amarillo claro de la pared, entonado suavemente por complemento del traje violáceo de la mujer y el de brin viejo del hombre, aquella con el rubicundo retoño en los brazos y la cara abotagada que aviva un pañuelo rojizo, parece la imagen de la maternidad en su aspecto animal, y éste, con el sombrero a los ojos, entretenido en deletrear un diario en el intervalo de la tarea agrícola, con su enérgica masa corpórea, revela el feliz embrutecimiento del trabajo. En violenta contraposición de mancha, se recorta en oscuro delante de los patrones la chiña cebadora de mate. Es una muchacha petulante, con un lazo de mariposa en los moños, feísima pero túrgida como un fruto verde. En su fisonomía color de cacao, de gruesas facciones, de india y de nipona, luchan con no disimulada acritud los tonos fríos y los cálidos, los carmines, los vrdes, los ocres, distribuídos segura y sobriamente, sin transiciones; a ésto se debe, sin duda, la potencia de forma, el aliento de vida que tienen los seres del Arte, aunque la naturaleza pareciera conseguir el mismo efecto con lisura y sin hacer uso muchas veces de un marcado claroscuro ni de un contraste mayor de tono y de tintas. Una interesante reflexión de Arzadum, aclara el concepto: *«Si el artista no opone las cualidades, aún exponiéndose a agriar la armonía, la vida se le morirá entre las manos»*.

«La sandía» llama Arzadum a otro cuadro, en que la mitad de este fruto aparece a los pies de un peón ruin, de los mal llamados en algunos puntos de la República bayanos, sentado cerca de las casas y que aún mantiene entre las manos un cuchillo harto feroz para meriendas, y a juzgar por el rostro desollado y turbio, aunque infeliz, de su dueño. En verdad, la inexpresión del personaje, verídico a todas luces, no merece más que la sandía o su banco inspirar el título de la escena. Es también del más crudo realismo; pero, ya sea debido a su fina coloración plateada, de grises azules y lilas, apenas cortados por el tono verdoso del campo en luz, o porque la figura no pase de ser accesoria, este lienzo, además de bien pintado, es bello: provoca la emoción de la beatitud silvestre, alojada en los ranchos de la alquería, extendida en la penumbra frente a los pastos soleados y personificada en la simpleza del peón holgazán y ensimismado, que vive como las plantas y los bichos, a quienes comprende mejor y quiere más que a sus semejantes. De igual género, «La moza picante», abandona su cuerpo joven al asiento, que bien pudiera ser un montón de mies, y de su boca y de sus mejillas encendidas, envueltas en una sonrisa maliciosa, y de su actitud relajada se desprende un vaho lascivo, que debe traer atontados, con ardores veraniegos, a los faunos de las chacras. La coloración no es tan fina como la del anterior, pero está ejecutado con la

misma franqueza y es de más poder de forma y de gracia.

¡Cuán distinto el sentimiento realista del hermoso lienzo titulado «Hora íntima!» El gesto de la anciana, que a través de sus anteojos lee un diario, delicadamente prendido en el borde por el índice y el pulgar, es de una precisión y de una hondura extraordinarias. ¡Cuánta experiencia reflejan sus arrugas, más que su pelo, dulcemente gris, movidas pero firmes en la huella de la resignación y de la entereza! A su lado, una joven de rostro modesto, lleno de bondad o lo que sea, con la vista desviada por los pensamientos, deja correr las horas, no habla ni escucha, ni quizá sueña, y a pesar suyo vive. El tono lozano de unos malvones sobre la carpeta de la mesa, rojo sobre rojo, de una gracia exquisita, no consigue cortar, como aparenta, la melancolía de la mancha oscura formada por las dos mujeres.

De calidad simpática también, el «Football improvisado»» es una tela definitivamente hermosa y segura, no obstante su movimiento, ajustado a la exigencia de Delacroix, que aspiraba a pintar la caída de un hombre de una azotea, motivo más bien de mancha o de croquis. En el arrabal de terrenos baldíos, verde a trechos, con desgarrones de arcillas rojas y ocres, cerca de algunas casitas nuevas, un tropel de muchachos se apiña y pelea bajo la volante pelota, mientras empieza a ocultarse el sol, con ira o solemnemente, cruzando de estrías rojas el azul poco antes tranquilo de la tarde; un rapaz, de espaldas en el suelo, se mantiene todavía en el punto intermedio de caer y levantarse, en un gesto curvo de expresiva elasticidad: otro sin salir del torbellino en marcha, se frota el talón magullado, y dos niñas, al borde del camino, contemplan la algazara, sintiendo quizá, no haber nacido varones.

Para terminar de referirnos al aspecto realista de la obra de Arzadum, debemos citar, aunque no sea más que de paso, las ferias parisinas, que si bien no tienen, excepto «Luna Park», una composición muy acertada, deducen por la armonía y el vigor del colorido y prueban la multiplicidad espiritual de nuestro admirable artista, que, al pedir inspiraciones a la vida real no quedó supeditado, en aras de un adocenado naturalismo, a sus formas inferiores, sino que ha sabido también tratar con ventaja los asuntos más graves, los más tiernos y los más risueños.

2

SUS PAISAJES

Nuestro artista gusta de animar con figuras los más de sus paisajes. Merecen citarse todos los pintados en el extranjero y en el país, que hacen una gran suma, siendo mejores los segundos, y de estos los

últimos, dignos del más franco elogio y de un detenido comentario. *La ronda* es el primero que por la feliz unión de sus valores de arte y de poesía se ofrece a los ojos. Detrás de su encanto de balada no se adivinarían los afanes de una lucha entre la luz y los colores, que la naturaleza debe de sostener asimismo para crear sus días y estaciones más brillantes. El problema consistía en dar la intensidad luminosa y coloreada de un día claro. Paréntesis de primavera en otoño, las ramas desnudas de los viejos perales se bañaban de luz rósea, de reflejos húmedos o metálicos, y su dibujo era nítido en el azul intenso que muestra el cielo en la parte superior del cuadrante. El rosa resultaría frío, y los amarillos demasiado oscuros, casi del mismo valor que el azul, y la división de tonos, pudiendo hacer vibrar la luz, turbaría la calma del aire que reina en el soto. Hubo, pues, que sacrificar al efecto de conjunto, claro, tranquilo y dorado, el brillo de las sumidades. Por momentos el anaranjado en que se resolvió el tono de las ramas, unido a las sombras de unas en otras, muy parcas y ligeras parecen el reflejo de llamas ahumadas, bien que se deba en parte a la doble succión de savias cometida en los árboles por la vejez y el otoño. El centro reluce plácidamente por influencia mutua de los tonos anaranjados de follajes y de tierra de un almácigo, cortado por una banda de sombra violada, del verde cálido de la hierba y del círculo multicolor de las muchachas, casi núbiles, una vestida de rojo, otra de esmeralda, otra de lila, otra de azul, otra de limón, que tomadas de las manos giran con ritmo lento y acentúan al avanzar, las curvas de los cuerpos llenos de gracia y de vida. Esta mañana de oro, tan dulce y tan viva, difunde la melancolía de una música de Chopín, copiosa, pausada y fugaz, por los frutales desnudos y en los recuerdos del corazón, es la sonrisa de la muerte, es el otoño. Pocos cuadros pueden emocionar de modo tan delicado y sería deseable que Arzadum no dejase nunca de ser poeta cuando pinta, entendido que tal deseo sólo debe referirse a quienes ya dueños de la expresión plástica, y siempre valiéndose de los medios de la misma quedan libres para crear las formas de un arte superior, fundado no en la representación de la naturaleza sino de sus efectos en almas refinadas y profundas. De otra manera, es preferible un buen pintor aunque no lo sea de ideas y de ensueños.

Los mismos árboles aparecen rojizos y oscuros, en la *Quinta nublada*. Al oro primaveral sucedió el cobre empañado del otoño. Ahora las tintas comunes y la igualdad de valor del cielo y de los árboles mezclan los planos, y dan propiamente la confusión de la atmósfera en el mal tiempo. Los nubarrones de fuego sombrío envuelto en vapores grises y violados rodarían sobre los pastos de un verde profundo a no ser detenidos por la crispadura de las ardidas ramas, que los últimos rayos

del sol encienden mágicamente. En esta masa de bruma, una distinción precisa de tonos mantiene cada cosa en su ser y orden espacial, con la misma claridad que ofrecería un paisaje de luz moderada y contrapues tos elementos. La vivacidad y valor constructivo de los tonos en la neblina, sorprende asimismo en el *Día gris* de otra quinta con olivos al borde de un camino anegado, canteros azul verdosos de legumbres y el rosado muro viejo, armonía de colores bajos pero tibios en la luz plateada que los envuelve como la mirada de un ciego.

Otro magnífico paisaje, uno de los mejores pintados con el tema de la campiña nacional, podría tener por titulo: *El Cerro Largo y Monte de Tacuarí*. Es una vasta pradera de ondas verdes y amarillas que cruza, indicando el curso torcido de un río, una línea de vegetación oscura y baja, hundida en la barranca, y limita un cerro lila y azulenco, acostado junto a los odres negros de la tormenta. Quizá truena y llueve a lo lejos, pero el ámbito de la escena baña los ojos de claro y manso verdor, y los indicios de la tarde, los ganados, iguales a pulgones, que bajan paulatinamente al abrigo del monte, no logran acallar el deseo de tenderse de mudo sobre la grata frescura de los pastos. Recrea contemplar por separado algunos tonos tan finos de matiz, como aquel celeste verdoso, resumen de los reflejos de la lejanía que corre por la base del cerro, los amarillos de pasto seco de los bañados, los jugosos verdes y el violeta de los nimbos preñados de lluvia y de fluído tempestuoso.

Pareciera que la coloración de Arzadum se prestase más para interpretar las luces y follajes cárdenos de la melancolía del año. Cúneo sería entonces el pintor del verano, y Arzadum el pintor del otoño. Pero no es así en el cuadro anterior, de claros pastizales que triunfan del cielo parduzco y en otros como *La iglesia rosada*, de los negros jesuitas de la calle Soriano, con cupulillas azules bajo la gran cúpula celeste, júbilo de campanas y de luz de los domingos infantiles; en *Trabajando en la tierra*, obra ejecutada con gran energía de trazo y de color, y llena del sentimiento de la paz campesina que Millet ponía en las suyas; en otra bella página de égloga. *Debajo del ombú*, cuya sombra, causada por un fuerte sol, se hace casi fluída y tiembla en vapores violetas y azules en torno a las rugosas plantas del patriarca de los campos; en *La hora de la siesta*, y muchos más. En este último, el asedio de la luz sobre un grupo de olivos del centro, fundiendo los oscuros, ofrece formas tan amplias que traería las copas lejos de los troncos, en perjuicio de la importancia de las figuras del primer plano. Un sagaz reparto de sombras claras en los árboles, consiguió disminuir su volumen impulsivo, sin mengua de la síntesis, y también sirve al objeto de mantenerlos en su lugar el colorido brillante de los trajes de

estación que lucen sobre la zona de violeta proyectada en primer término por una pared invisible. La anciana que, una mano en alto, dirige la plática, la muchacha vestida de rojo naranja y sentada con la gracia de una tanagra, la joven que duerme sobre sus brazos en el respaldo de la silla, cerca de la cual un gato blanco enarca voluptuosamente el lomo, las que escuchan, la luz dorada del aire, todo nos dice la influencia de la hora soporífera en el rigor del estío.

Es más, en cuadros como *El regalo* expresa casi el verano de los trópicos mediante su paleta de otoño. Un haz de reflejos de cobre bruñido y el verdor que tendría una bandada de loros mancha intensamente los ojos. Puede notarse como el juego de los complementarios sirvió para llamar la atención hacia la escena del primer plano en que, no lejos de un rancho, un muchacho indio muy largo ofrece un huevo de ñandú a dos chinas, una de pie y la otra lavando en una batea cerca de una mata de achiras. A la timidez de gesto, que debe ser ruborosa, únese el acorde de los rojos, los amarillos, los azules, los violetas, en los trajes, en los arbustos y en el objeto del obsequio, el punto más claro del cuadro, concentrando el interés del tema y destacando su valor de tinta en el conjunto brillante y bajo. El fondo lo constituye una de esas colinas de silueta volcánica, frecuentes en toda esa parte de Infiernillos y de Mataojo Grande, verde y viva de cuyo ápice finge brotar la humareda de las nubes cubriendo el aire de solemnes fuegos. Tiene tan hermoso lienzo esa dulzura tibia y muelle, propia de las regiones de gentes morenas, y muestra todo el partido que puede sacarse de algunas costumbres americanas, poco o nada tratadas por pintores modernos de calidad, no menor que el alcanzado por Gauguin con sus célebres motivos de Tahiti.

Verdes y fríos, los que pueden titularse *Pinos y bañados*. *Arena en las lomas*, y *Ombú desgajado*, resueltos con gran dominio, muestran aspectos aflictivos de los campos de Maldonado. El Ombú, hendido por los rayos, sobre un cielo pálido, contra luz, alza en la punta de una rama la bola de barro del hornero, réplica del horno paisano que hay cerca y al cual acarician los rebrotes de las raíces desbordadas. Naturaleza simple y solitaria entre la nada y el ser de contados elementos, que lastima las almas con la sequedad de las verdades eternas y otra vez las regocija con las florecillas humildes de un Francisco de Asis.

Tanta es la obra de este pintor, sin contar los retratos, que sería imposible darle cabida en el espacio de un artículo, pero se hace indispensable mencionar obras tan meritorias como la *Nave de pino*, *Pinar en sol* y la *Casa del puestero*, cuya alegría de luz proviene de las arenas doradas que han quemado las pasturas, los tres de Maldonado;

La estancia de Muniz, Cerro Largo; *La tranquera, Efecto de nieve,* en el Museo; *Perales en flor, Costura en el jardín, Abeto y palmas* y *En la playa de Pocitos,* de gran belleza decorativa y brillo de color; innumerables manchas que por su resuelta factura merecen tenerse por cuadros y son, desde luego, obras de arte, con se de la veintena de blancos cuadritos de Túnez, los abruptos de Onjardines, huertas y rincones de Montevideo; lo mismo debe pensardarroa y otros pueblos vascos, igual número de Bélgica, y redoblado en los del Sena, del Luxemburgo y otros lugares de París. Añádase algunos cuadros de género tan importante como el titulado *Sangre y sol,* original manera de sentir los desastres de la guerra, conservando el contraste real de la luz, los rojos uniformes e insignias, las carnes desnudas de los ginetes y los sedosos caballos, con las heces violadas de la muerte, lo que hace de este lienzo un radiante rubí, una oxiginada escena de cacería, un grito de triunfo y de resplandor, y los desastres de la paz en el que se titula *Baile turbio,* en un rancho alumbrado por humeantes mechas, rostros lívidos, paisanos de golilla y botas, chinas de polleras con volantes, gestos de torpeza y timidez y el gemebundo acordeón que se adivina enhebrando la fúnebre alegría de la sensualidad y del alcohol en danza.

3

SUS RETRATOS

En esta sección de la pintura se hace más visible el problema de la forma que en la del paisaje típico del país. Por eso conviene recordar sus carecteres o principios en la técnica de Arzadum, con ocasión de sus retratos. Si Cúneo encamina sus esfuerzos a expresar con energía el volumen, pero mediante una estilización de planos y de síntesis paralela del color, en vez de buscar como Cézanne, en la modulación cromática ó análisis de los tonos, en el pasaje expreso de uno en otros, lógicamente deducidos cuando no los discierna el ojo más fino, valorando, podríamos decir, el orden del color en función del claroscuro, cosa que nada tiene que ver con la extensión o reducción del colorido, sino con el fin que resume la equívoca ley del gran maestro francés: «*La riqueza del color asegura la plenitud de la forma*»; Arzadum no parece darle a este factor una importancia decisiva, por ahora al menos, de modo que si pudiera hacerse un esquema con los ejemplos del Arte, pasando por algunos nombres representativos dos líneas cruzadas, la de Van Eyck, Durero, Cézanne, y la de Tiziano, Goya, Renoir, parecería acogerse a la segunda, en donde no se alcanza por medio del énfasis del volumen la expresión de la vida, sino moviendo los trazos de la forma y destacándola con aquella relativa corporeidad que puede hacerlo un narrador, lo suficiente para dar en imagen el significado de las personas y de las cosas más bien que su presencia, condición ésta que sería específica del teatro, en las letras, y de la escultura, en la plástica.

Sin duda uno de sus mejores retratos, del autor de la *Crónica de Muniz,* que pronto hará rimada el sentimiento popular con el andar del tiempo, se muestra regido, lo mismo que los otros actuales, por los precedentes principios. Lo primero que agrada en este lienzo es su claridad en la disposición de las manchas, la figura en oscuro sobre un fondo claro establecido por la tela del hermoso paisaje con los campos de Bañado de Medina, y la limpieza, la frescura del color, suavemente luminoso. Justino Zavala aparece con su rostro paradojal de joven viejo o de viejo joven, sugiriendo el mismo la duda de haber hecho un gran libro a los veintidós años; la boca incisiva, y los demás rasgos voluntarios y recios al punto de ser arrugas, mientras los ojos, de un duro destello, parecen apaciguarse viendo las verdes lomas que de tal modo brillan por todas las páginas de su romance, y teatro de la leyenda heroica de su abuelo, de la tragedia familiar, áspera loba que amamantó el destino de su alma. Arzadum lo entendió de esta manera, y en un rincón del cuadro que sirve de fondo ha pintado un despliegue de gauchos a caballo y con lanzas que son de una gracia ingenua y bellísima. El contacto del admirable cronista, que tan plásticamente ha traducido en su libro el campo y sus hechos, debe recordarle al pintor su propósito, ya iniciado con fortuna, de buscar en el costumbrismo nacional frescos y ricos motivos de arte.

La emoción de algunas obras de Arzadum radica mucho en la observación de la realidad inédita, cuyos rasgos, por esto mismo, al no formar parte aún del lenguaje imaginativo, de buenas a primeras nos desconciertan o nos sacuden como una parada brusca y al fin nos comunican el sentimiento de una nota que de puro sabida teníamos olvidada o que se había individualizado breves instantes, ya remotos, en el plano de la sensibilidad ordinaria, de suyo poco atenta y movediza. Como tal, esta nota real, no simbolizada, no generalizada todavía para los usos de la conciencia, no idealizada por el refinamiento de las tradiciones de arte, suele aparecerse con cierta falta de ritmo o de armonía, de gracia y de compostura, pero de su agráz le viene que pueda hacer temblar los ojos como jamás lo conseguirán las mas bellas visiones aunque toquen a lo divino. ¿Quién no ha sentido esta forma de gusto sin gusto que es la ternura, si vió aquel matrimonio Arnolfini, pintado por Juan van Eyck, de la mano candorosamente, embargados de una unción sacrosanta ante el fruto por venir que hincha la vestidura materna? ¿O la tosca actitud devota de aquel Martín Van Newen-

hohen, de otro gran artista flamenco, Memling, que tiene las manos juntas delante del pecho, y el rostro lleno de virilidad y sencillez?

Así, la «*Joven vestida de rosa*» es, como se puede esperar del título, una tela encantadora de color, pero de una emoción agridulce inesperada. El rostro, cuya belleza es la bondad, de rasgos firmes y francos, pone sobre la figura vestida de flor, de tono leve y risueño, una nota de contraste que traduce, con todo, la satisfacción femenina por las galas, el contento del traje nuevo expresado con la ternura de un poema de Francis James.. Bellos brazos desnudos y manos, de una carnación luminosa y tan claramente sobrepuestos uno en otro y de corona en el respaldo floreado del sillón, que parecen vivos, y en negro los tobillos y los pies salen del ruedo ancho de la falda, finos y pequeños como las patitas de una corza. La tela hermana, «*Joven vestida de azul*», de fecha más antigua, está ejecutada con timidez, que agravan las dificultades de la exquisita entonación, traje celeste verdoso transparentado por tules, fondo rosa y plata, y verde amarillo la alfombra, y en la parte mejor, el busto, no hay duda que ofrece sumo interés el rostro apasionado de la bella muchacha, pálido, de ojos y pelo negros, con mucha forma no obstante haber sido clásicamente pulida. El primero es más decidido en todo, producto de mayor dominio técnico y madurez de espíritu.

«*La niña niñera*», de alegre armonía de rosa del vestido y las carnes en el claro ambiente, de tener más acento en el color o en los contornos hubiera sido una gran tela, sin que por ésto deje de ser agradable. Si la realidad otorga sus premios a los artistas que le son devotos, muchas veces, ocupada en lo suyo, no refleja más que imágenes desvaídas, sin fuerza para llegar con significado esencial hasta el centro del alma. Es preciso acentuar, sea por el volumen, sea por el color o el dibujo, por el claroscuro, por las proporciones o por el carácter, acentuar siempre, profundamente y por cualquier medio. No debemos cumplir más con la realidad que con nuestro espíritu. Algo semejante ocurre pensar frente a «*El hombre de los anteojos negros*», aunque aquí la cuestión es más difícil de establecer. La forma es de un gran vigor, y el parecido extraordinario, y no acaba de interesar de alguna manera. ¿Se habrá querido expresar la inexpresión del modelo, dado que así la tuviese? Pero, ¿sería posible que un cadáver de antiparras negras y muy erguido en su asiento, lívido como debiera de ser, terrible simulacro, no sacudiese en lo más mínimo la fibra de los espectadores? No, éste no es un muerto. ¿Por qué no parece del todo un vivo? ¿Será lo neutro del color? ¿Será

la falta de contrastes? ¿Será que la mancha clara circundante, de área mayor que la figura y de la misma intensidad comparte su importancia y la debilita? Esto, que puede creerse, tendría remedio. ¡Qué burla si después de tanto hablar no hubiese otro enigma que unos vidrios ahumados! Arduo se hace también asumir la responsabilidad de un juicio cabal sobre esta obra, cuando algunos artistas distinguidos la reputan de las mejores de Arzadum, así que solamente a título de ilustración se han expuesto las dudas que a su vez sugiere.

En el retrato de doña Nicarora C. de Arzadum, de coloración oscura, se destaca principalmente la cabeza de madre dolorosa, pareciendo bañada por la luz de las lágrimas. A cada lado de la figura sentada, y hacia atrás, en el suelo, grupos de hojas verdes en mayólicas, evocan los vasos con flores místicas de los pintores primitivos. El fondo es azul lleno de misterio y de dulzura de la noche, de cuyo terciopelo negro se ha vestido también la anciana, quedando sólo como en fulgor astral la tribulación del rostro y las manos piadosas. Pero esta oscuridad propicia no es refugio de tinieblas y confusiones; el rostro y las manos son de bello y sobrio color y dibujo sin haber sacrificado aquellos pormenores y matices propios de la forma viva, y las demás partes se enlazan con orden visible como si fuera de día y no se tratase de un cuadro. Quizá es todavía de más fuerza y expresión personal, el retrato en busto de la madre del artista, pero los valores de conjunto e interpretativos hacen de la descrita una obra de mérito y también de ideal belleza.

Otros retratos de nuestro vigoroso pintor, y tales podrían considerarse las figuras grandes de muchas de sus telas, merecerían ser destacados si no saltase a la vista que los cuadros no son para leídos, y el verdadero sentido de estas páginas, que tiende tan sólo a dar una idea, con más entusiasmo que ciencia, de algunos valores del arte propio y atraer hacia ellos la atención debida y ojalá que el amor de las personas cultas y patrióticamente inspiradas.

CAPITULO VIII

ANDRES ETCHEBARNE BIDART
PINTOR DE LA SERENIDAD

I

SUS PAISAJES

Después de leer a Garcilaso el eco de una palabra vive largo tiempo en los oídos; claro espacio y verdor claro, aguas claras, claro despertar del día y noche clara de nacaradas visiones. El espíritu de San Juan de la Cruz y el de Verlaine, es también una avecilla suspensa en el aire diáfano y sosegado.

Cuando vemos la naturaleza con los ojos de Etchebarne, sus cuadros, la cavilosa frente se despeja, los nervios tendidos para la vida se distienden. Nemrod sufre el hechizo de su propia imagen desarmada en la paz del agua, y bebe con las palomas. No se crea que rebusca las sensaciones de un decadentismo exquisito. Es el encanto matinal y del agua serena, del hervor de las nubes que, sin duda, es de alguien, que no se ve, alborozo y juego de espuma, de la gracia florida y femenil que sienten los más rudos y sumidos en el tráfago cotidiano sin tener que afectar niñería de corazón, según alguna moda estética, sino estando nada más bien de salud y de ánimo. Cuando es de otra manera, el Tagore y el Giotto, remedados y de confitura empalagan y sublevan justamente la seriedad espiritual del hombre.

Etchebarne siempre se comunica por medio de pocas y modestas cosas, que trata de hacer valer en las muchas que contienen, como si fuesen de aquellas donde la naturaleza parece haber puesto más intento de ser y de significado.Como Fabre, sabio poeta, o Maeterlinck, poeta sabio, con amor virgiliano traen a la palma un insecto de oro, de fuego, de luz, que no hay piedra preciosa comparable, y no desmerece a la vista de un sol o de una cumbre majestuosa, y narran su vida y misterios, de no menos cuenta y libre armonía que la de las sociedades humanas y aún que la música pitagórica del firmamento, artistas hay, de alma grande, que sienten el éxtasis de lo pequeño y su valor absoluto, en gracia evangélica, para quienes fué dicho: «Aprended de los lirios del campo: no trabajan, no hilan, y ni aún Salomón, con toda su gloria, fué vestido así como uno de ellos».

Bástale a Etchebarne seguir amorosamente el minucioso arabesco de sombras proyectadas en las dulces paredes de una casita rústica por la trama de unos parrales, verdes con uva moruna y rojo de pámpanos resecos, un banco destinado al deleite de la meditación dispersa, la vida en la ventana o en la puerta entornada, para llenar los ojos de una visión feliz de años transcurridos entre los cuidados de la podadera y pocos más que debe haber en este hogar con aire de retiro y ninguno de cuartel de trabajo y de numerosa familia. ¿Quién vive aquí, lejos del odio y del hastío mundano? ¿Un labrador viejo? ¿Un poeta? ¡Cuántas veces, como el pintor, habrá puesto a discurrir su vista por la complicada tracería de las sombras que parecen guardar el secreto de una escritura antigua! Es que las cosas tiénense tanto amor, que se reflejan mutuamente. las opacas en ornatos azules, violados, de oro, esparcido caudal de monedas, encaje primoroso, teatro chinesco, ya que no pueden hacerlo de la manera mágica, privilegio también de la conciencia, que le hacen los cristales del agua.

De pronto, en otro de sus cuadros de Mallorca, la sencillez monacal se quiebra en saltos angulosos, vuela en torbellinos, el cielo y la tierra se agitan con irreprimible turbulencia. Es una tempestad de alegría infantil. En torno de los picos rosados y crestas del roquedal violáceo y azul, que aprendió de los cielos el movimiento sinuoso de su estructura y pareciera querer desprenderse en espirales, cúmulos de blancas nubes, rizadas, pomposas, festejan el gozo de su liberación, emulando los afanes de la esclavizada mole terrestre. Es un monte griego, digno de algún mito en que Zeus no podría mantener ceñido su entrecejo. Lugar de esos que hace pensar por qué siendo tan bella la escena del mundo que ningún paraíso teologal se puede concebir más cumplido, la comedia humana es tan fastidiosa y sombría. Los cuadros de Etchebarne reproducen la misma naturaleza que Pubis de Chavannes ha poblado de seres desnudos, felices, ciertamente, pero que nuestro espíritu de dolor no puede ver limpios de toda melancolía, como ya de niños tampoco satisface saber que la encantada de cabellos de oro no está muerta sino durmiendo en la urna cristalina.

De la isla de la calma también, una delicada tela que puede admirarse en el Museo del Parque, tiene por asunto el amanecer de un modesto puerto de pescadores. En esta hora el mar parece haber perdido la salobridad, es más bien un lago y se echan de menos

la floresta y el césped. Hay una parra desteñida, a lo largo de una casa con aires de posada y de taberna en el malecón, y ésta y otras miran por sus ventanucos rojos, azules, amarillos, sus caras aniñadas en el agua, de un transparencia tal que las barcas vense quietas en el aire. Apenas un rosa o lila transfundidos en el vaho de la madrugada que, a tiempo con los rayos del sol, gustan de rasgar los gritos de las gaviotas, y un gris verdoso de légamo y sargazos mustios dan tinte al ambiente, vago, imagen de una imagen. Suave luz, cristalino silencio que ahora turbarán los aprestos marineros, chapoteos de redes, aullidos de motores, batir de lonas, voces prolongadas y chanzas de quienes, como los peces que buscan, siempre en peligro, nunca piensan con terror en las traidores mallas de la muerte. Profunda y clara es el agua, espejo de la naturaleza, que pinta Etchebarne, como si en ella encontrase su espíritu o la expresión del éxtasis, porque fuese formada con pupilas absortas, o de una serena vida, rica en tesores sumergidos, pero simple y pura, espejo de si misma en lo alto del amor y del pensamiento.

La efusión de un arte así tarda en hacer sitio al placer racional del análisis, demasiado grosero para mezclarse a las emociones del discurso contemplativo. Después, como siempre sucede cuando pasa la belleza por delante de nosotros, descubrimos que su razón de ser, si no es misteriosa por inaccesible, lo parece por novedad, y cuanto habíamos aprendido al estudiar la obra de un artista ya no sirve para explicar la de otro, las contradicciones enredan los pasos de la pluma y los vaivenes del juicio enturbian el agua clara y profunda de la percepción inmediata y su encanto. El raciocinio sería siempre un acto de conciencia, la prueba cartesiana del ser, nunca una mina de la verdad.

No obstante, los signos generales y exteriores de los cuadros de Etchebarne pueden concretarse en pocas líneas. En esta primera etapa de su pintura, corrida en Mallorca, alcanza, por intuición, los aciertos de una libertad que culmina, de vuelta, en la tercera serie de sus paisajes, pintados en Cerro Largo, y expuestos no ha mucho en Montevideo. La forma es grande, la composición sencilla, y el color, de medios tonos plateados en la serie que nos ocupa, donde apenas figuran puros los rojos y los amarillos, irradiadores de luz activa, ni los azules ahondantes, por su predominio en el aire, sino agrisados y sutiles, pero claros, como conviene a la naturaleza representada, espiritual, dulce y serenísima.

2

En la segunda etapa de la pintura de Etchebarne, representada por sus cuadros de Maldonado, la rarificación del color toca su punto máximo. Aún cuando sólo usase de blanco y negro, los oscuros nunca

tendrían más valor que los de una luz imperceptiblemente graduada hasta el umbral de la sombra, que no osa pasar, como un niño amedrantado; ya en color, rehuye los tonos profundos, pártelos por mitad de la mitad y casi pinta con irisaciones de neblina un paisaje ideal, y le infunde la vida tierna de la inocencia. Sería de preguntar cuánto se debe al temperamento del artista o fase de su maestría, y cuánto al aspecto de la zona costera de Maldonado, parecida, en los cuadros, a las grises comarcas de Flandes. Entonces viene a la memoria el color asimismo gris de los cuadros de Cúneo en Treinta y Tres, primera serie de los suyos nacionales, descontado un natural más sanguíneo, y los brillantes traídos también de Maldonado posteriormente, y ya no cabe pensar en diferencia de regiones, sino más bien de edades en la técnica de cada pintor.

No estando tampoco en esto la solución completa del problema. Porque no se tratará de un progreso en el dominio de los procedimientos del arte, sino en crear los convenientes a un paisaje falto, por lo general de una fuerte acentuación pictórica. La joven América estaba en una especie de verbo místico, ensimismada en el jardín celeste, como si le repugnase poner sus plantas en el suelo. Era preciso producir por la variedad real, las múltiples relaciones de la vida, de la acción y del pensamiento. El estadista echaba de menos las gentes, el poeta las tradiciones y las costumbres, y, en parte, el pintor los colores y las formas. Pero antes de haber proveído Cúneo a lo último con su profundo sistema de claves musicales que le permite, sin caer en la entonación decorativa, trasmutar los valores de color y de luz cuanto quiera la paleta más rica y la afección más viciosa, los paisajes grises de su pintura directa, no eran menos perfectos y emocionantes.

Así también, algunos paisajes desvanecidos de Etchebarne son obras maestras. Tienen algo de sabor japonés. En sus dunas, la perspectiva une la hierba rala en líneas de luz verde con que delimita las ondas de arena, y algún cardo roto confunde su ceniza en la del cielo. Nada más. Conmueve mirar cómo la gracia pudo allegarse a componer los pliegues de esta sábana mortuoria. En otro momento del paseo que podemos hacer a través de estos cuadros de la misma región, la silueta evocadora de un molino de viento se dibuja en el rubor de la tarde. El cielo es un espectro de bandas verdosas en los extremos, y de rosa y de oro en el centro, de límites imprecisos, y en su fluidez íntimamente encendida, se vislumbra, como el telar de plata de una araña, el polígono desguarnecido de las aspas. Un árbol solo y adelante, al calar la luz con sus ramas recién brotadas en las puntas, melgas violadas de tierra movida e igual, o de surcos aliñados, o de varia verdura según los cultivos aumentan el primor de la estampa, que hace revivir los

sueños candorosos y felices de la niñez.

La desolación gris recobra en seguida su imperio. Ahora es un cielo estratificado y sumido en la niebla. En el horizonte dos colinas bajas, una lila y otra azul, borrándose, y en medio una elipse de hondonadas que abre una gran pista de campo liso, de cuyo arco inferior, límite de un primer plano de chacras, penden unos ombúes y unos ranchitos: elegante conjugación de líneas, figura sencilla y amplia que lleva el ánimo a su centro y allí lo aduerme con su ritmo idéntico y perdurable Vemos luego un paraje donde ni siquiera descansa el alma con el arrobamiento musical de las curvas limpias de la campiña, moviéndose con la mira en el mismo eje dela esfera azulada Arriba, celeste plomizo, y abajo, verde amarillento. en zonas iguales. En el hueco de las nubes que han volado, enorme nido vacío, un resto de plumilla se estremece y busca la manera de caer en el regazo de los pastos. Pequeñas manchas negras forman los ombúes cerca de los puntos vivos, blanco y rosa, de los ranchitos y casas de labor diseminados en la piel anémica de la llanura. Y llegamos a lo alto de la anestesia, otro día y lugar que todo es nubes arboreiformes, impregnadas de lluvia, grises con bordes de nacar. y a los pies una lista verdosa interrumpida por las umbelas de un eucaliptus distante y las puntitas de contados álamos. Nada más. Cómo el artista verdadero de honda simpatía, dejado de la gracia triunfal de la tierra, exalta la del cielo, y de no, pinta con ánimo igual la mansedumbre del terreno labradío, de las colinas calladas y del prado ceniciento, no regocijado aún por la salpicadura de los macachines y de los tréboles floridos! Mucho se cuida Etchebarne de separar con pulcritud, que parece la codicia amorosa del propio labrador, los cuadriláteros del trigo y los de la avena, con sus distintos verdes, los violados de la tierra para la simiente. los de surcos parejos que tanto decoran la vestidura del campo; aquí ondea el trillo pudiéndose ir con los ojos adonde va; cada rancho reluce bajo la tutela de su ombú, ya únicos, ya varios y divididos en la verde extensión abarcada; los negros cordones de monte que orillean las cañadas, los álamos que van saliendo de los declives en fila de pendones minúsculos hacia el fingido alcance del azul; una por una las pocas y pobrecillas criaturas del hueco verdor son tenidas en cuenta y tratadas con grande amor, también el cardo perruno, la carqueja de los dedos pegados, la chirca de las patas rojas de perdiz, no por minucia torpe, con la brevedad de trazo pedida por su orden, pero bien señaladas en su carácter, de igual manera que los enamorados gustan precisar en su memoria los menores rasgos de la persona amada; y así resulta un perfume de aire rústico fidedigno envolviendo los cuadros de Etchebarne, y la emoción de una realidad humilde y sincera.

Tan es así que al cabo de un tiempo, adueñada la sensibilidad de los valores dados, adaptados los ojos a ver en la escala gris del color, empieza a descubrirse tonos múltiples inesperados cuando la impresión general de monotonía, ricos y variados acordes y ante todo, de una finura de matiz apta para musicalizar las ondas más íntimas de la luz coloreada, como quizá no podría alcanzarse con las gamas intensas y la poderosa demarcación de las formas y del claroscuro. Esta ni siquiera es una hipótesis, que se aventura solamente a fin de explicar por la apariencia de la pintura de Etchebarne de la segunda época, de tornasoles de nacar, las sensaciones y los estados de ánimo que determina, tales de una música del silencio, serena y recóndita, de una dulce beatitud que solo algunas cándidas mujeres conocen. y los niños ensimismados, y las más de las almas en su tránsito a lo desconocido.

De cuando en cuando el pintor de estas soledades debe sentir nostalgias de montaña, de algo capaz de ostentar un volumen de recios contornos en la total disolución etérea, y la oscura masa del ombú, de serpeantes raíces, alza entonces por delante de sus ojos un arco de anchísima copa, norte de los senderos perdidos, amparo y compañía de las efímeras viviendas paisanas, impávido braceador del rayo, digno de un culto druídico por su armoniosa grandeza y el ejemplo de su perenne voluntad de vivir. Parece haberlo encuadrado Etchebarne con algún simbolismo heráldico, llenando toda la tela con su mole, dejadas las puntas al cielo y los lados del tronco a los confines azules, y siguió con tenaz empeño los trazos del movido follaje, haz de verdes lavas, reduciéndolo, sin menoscabo de un rico ornamento de formas internas, a la ponderación constructiva de una gran cúpula.

Bien que al hacer Etchebarne objeto de un cuadro, tan noble árbol, única montaña de nuestro campo, no buscaría descanso a sus pies, porque ansiar la paz ya es no tenerla, y nada es más claro y más dulce que este sentimiento informando siempre la obra de aquel refinado artista.

3

Ya estamos en los días que nuestro admirable artista ofrece los colores de las frutas sazonadas en sus paisajes de Cerro Largo. El sentimiento de serena dulzura es el mismo de los anteriores, pero más colorido y plástico. Conviene decir que así un artista, si lo es en verdad y el genio de una época, expresan absolutamente la belleza por los medios de que disponen, sean estos rudimentarios o de la mayor perfección, deslucidos o gayos, porque la armonía, fin supremo del arte,

no depende más de variaciones cuantitativas, que son las del progreso posible, que de la unidad categórica del pensamiento. Quizá la elección de los motivos naturales para sus últimos cuadros pedía un color más intenso y una forma de más apariencia. Sustituyó las nieblas del amanecer por la melancolía brillante del crepúsculo, y el sentido horizontal de las líneas por el ritmo concéntrico de las lomas en cierta perspectiva que, sin alterar la expresión de paz, anima al andante musical de la vasta pradera abierta, en éxtasis por lo más bello del mundo, que es el cielo.

Un paisaje de tierras de labor tiene más que ningún otro de los suyos, acordados nítidamente los amplios movimientos de la forma. La colina que alza por un lado la cuchilla del horizonte equilibra, en relación oblícua y opuesta, el punto saliente de una parva amarilla desde la cual bajan, haciendo ángulo con la primera, las ondas de otra cuchilla jaloneada en su borde con lacias cinacinas, acompañantes de un oculto sendero: a una y otra parte de esta semidiagonal los sembrados, de variados verdes, las tierras de variados violetas, rojos y azules, se mueven con la cadencia de curvas de un cuerpo de mujer blandamente recostada, y su aspecto florido, a causa de su intensa y cálida coloración, parece reflejar más luz que el cielo, verde pálido y desvanecido en el azul de lo alto con una gradación suavísima de porcelana. Pero a toda otra delicia visual, se antepone y persiste la sensación de los terrones grasos y oscuros y el verdor utilitario de las chacras, de una paz basada en el trabajo noble y feliz de la tierra.

Adviene un silencio de melancolía, de afán escondido y sin palabras, cuando el crepúsculo envuelve de vapores inflamados el ámbito, y allá van pregrinos por la curva lejana unos arbolitos negros y encorvados. O el río inmóvil se transporta de manera que mirar a su fondo de añiles y púrpura da lo mismo que las aguas del cielo, sino fuésemos distraídos por unas higueras sin hojas, de luminosa piel rosada y lila, y el vario verdor cálido de los talas, de los coronillas, de los sarandises, en la otra margen, o el pajonal seco prolongándose hasta el cerro del confín, alargada nube rastrera; y el cielo, y el agua que son unos en una encendida rosa de misterio. O un retablo de ardientes oros ante un pino y un paraíso de rama joven y calada, urna fantástica de preciosas joyas. Cinco magníficas puestas de sol. Cabe apreciar qué modulación de los tonos tan sutil y certera les hace diferenciarse sobre si mismos, conservados unos en apariencia y en poco número, para correr los espacios como lo hacen los ojos, con ilación fácil y reposada que favorece la corriente interna de las emociones.

Mucho se le ha discutido a Etchebarne que trate al pormenor los elementos del primer plano en sus telas. Sin duda se alcanza por

comparación que los últimos vayan más al fondo, pero hay peligro de quedar sin nexos entre lo pequeño, cercano y lo simple distante, con perjuicio de la homogeneidad total, de la armonía de varias cosas que sólo es posible sacrificando partes de cada una de ellas para su enlace, y cierto es también que la mirada en su rectitud natural demuestra estos principios. En el paisaje de verano que representa el codo de un arroyo, el rico primer plano de arenas, pastos y matas no es realmente un estorbo. La floresta del otro lado es hermosa. Todas las líneas vienen a juntarse a un punto como las curvas en el ombligo de una fruta, donde unos macisos redondos, azules, rosados, verdes, avivan el amargo verdor de los sauces y la palidez de la demás verdura. En el exceso de luz celeste se concretan algunas fajas claras y nubecillas violáceas, ampollas levantadas por el ardor estival. En el agua quieta, de cristales verdosos y lilas, en el rincón de la orilla más umbroso la barquilla de los enamorados, leve, ilusa, espera.

El agua de Etchebarne que es una como alma del mundo, recogiendo lo mismo que la retina del ojo la figura de las cosas, y más que esto, el fondo de la imaginación, de colores en que la suavidad, el misterio y el brillo se mezclan y difunden profundamente, y aún mejor, como va dicho, la misma alma, que es un agua pura donde todo entra sin abrir vías ni ocupar lugar donde todo está sin estar y parece imagen de sí misma, grande milagro natural clarísimo, es parte de otro cuadro sin que sepamos a primera vista si es agua del cielo o cielo del agua. Las copas de altos árpoles cubren casi todo el espacio, en difícil contraluz, de una mañana de verano. Y ciernen la luz y distribuyen los claros y los oscuros por igual y en rededor haciendo vivo el follaje, y entre los troncos y debajo de una faja distante de frondas, giran opulentas nubes blancas y azules caídas del cielo, tanto no se ve al espejo del agua en que se retratan. Un gran brazo seco y desgajado, guarnecido de flecos o chorros de hoja herrumbrosa, cruza la masa del verde como un gemido del otoño, de una mortal herida, y, no obstante, sirve allí para enardecer el canto del estío y dorar a fuego su esplendor.

La resurrección del artista culmina en su cuadro de la primavera. Viene primero a los ojos un sauce de largos cabellos, verde tiernísimo, que debe ser ninfa encantada y predilecta del bosque. De las nubes, juntas en una sola nube con huecos azules, deseosas ya de rizar sus túnicas en los vuelos de la danza, han venido a caer a un rojo mimbreral, cerco del sauce joven, sutiles trenas rubias cuyas hebras conservan aún la dirección de la caída y que ahora son álamos resonantes Con este desorden de la alegría, surten acá y allí manchas de un verde

más intenso de algunos eucaliptus nuevos. El rosa, los azules y verdes claros son los que mueven la viva armonía. También las hierbas del suelo, en el primer plano, una por una fueron invitadas a la fiesta, y las verdes lozanas que acaban de nacer, al lado de las verdes oscuras próximas a morir, con su alterno color, parecen moverse al compás de la misma batuta invisible, con las múltiples corolas silvestres, con las copas de los árboles y con las nubes.

Muchos más cuadros de Etchebarne podrían citarse dado que se quisiera medir su laboriosidad ejemplar, consecuencia en él de una rara vocación forzosamente desinteresada, y no limitarse a los necesarios para dar una idea del carácter y desarrollo de su pintura. Consagrado a su arte y a su cátedra, de dibujo en el Liceo de Melo, vive nuestro beato artista, bien ajeno a los desdenes de la ignorancia y a los codazos y ruidos del éxito.

CAPITULO IX

PEDRO FIGARI, PINTOR DE PASADAS COSTUMBRES

Una vocación revelada en la mitad de la vida de un hombre, debe ser segura de raíz y llena de jugos y calidades en el fruto, a la espera tan sólo de quien lo tome, que luego recibirá satisfacción y deleite. Así es el caso del doctor Figari, antes destacado en la elocuencia del foro y hoy, con el mismo brillo, en la elocuencia de los colores. No es que guste a todos. Porque si un artista o cualquier otro hombre público se ve generalmente aplaudido, es que marcha por la senda de la mediocridad, por donde siempre han seguido los imantados pies del vulgo. Difícil cosa es reconocer quien sea el vulgo; no tiene raza, es peregrino; clase social tampoco, siendo rico y pobre a un tiempo; ni es cuestión de letras, pues lo hay doctorado; y aún se puede pensar si no es la pasta de que todos fuimos formados. Pero es entretenido, sea o no útil, discurrir acerca de sus caracteres. El mismo doctor Figari, contestando por medio de un repórter a la ridícula objección de que sus numerosos cuadros de negros, además de dar una idea inexacta del país, serían impropios para decorar un ambiente refinado, emitió esta frase que tiene mucha miga: «Nadie es más rumboso en los gustos que el vulgo» A quien le caiga el sayo, que se lo ponga.

Sirva también esta frase para entrar ya en la obra de nuestro gran artista. Muchos de sus negros tienen aires y atavíos de una coruscante aristocracia. Véase cómo llegan los reyes al candombe. La chimenea ladeada del rey, sus lucientes condecoraciones en el pecho del levitón ajustado y los andares de hagan plaza, no dejan lugar a dudas acerca de la calidad de la pareja: reconociendo, sin embargo, como ellos quieren dar a entender con cierto desgaire, que si bien no se trata de una broma, sí, en cambio, de reyes a la moderna o constitucionales. Bello lienzo que, debido a sus tintas planas, reluce más que otros ejecutados con la matización característica del pintor. Cuando los reyes van a visitar al gobernador, la reina pierde un poco la línea para dar

paso a su regocijo infantil por las fiestas y el boato; de pie en la volanta, saluda con los brazos a un grupo distante de comadres admiradas y envidiosas, como si les gritase: ¡voy en coche!; mientras el rey mantiene su perfil tieso, el auriga vuelve la cara carbonosa con expresión de cuadrumano y una mona vestida de seda se acerca a la portezuela. Los revuelos del candombe acaban de borrar todo empaque y exterioridad gerárquica. Tal sucede, por lo menos, en el patio del conventillo, en cuyo fondo unas cortinas plegadas ponen de manifiesto un altar con una pequeña imagen entre velas y floreros, y donde los giros y convulsiones del baile cargan la atmósfera de un vaho de animalidad gozosa: no será la reina esta dama que se agacha para subirse una media; ni el rey, alguno de los dos negrasos en mangas de camisa que se frotan espalda con espalda enardecidos. Una rosada nubecilla, propia de un cuadro piadoso antiguo se asoma con el cielo por encima del holgorio rítmico y casi ritual. Qué pinceladas prontas y astutas para sorprender el movimiento expresivo sin paralizar los instantes de su múltiple armonía de trazos en fuga, de matices, de manchas, en la cual se refleja sutilmente la vida psicológica de cada escena; y qué audaces deformaciones, efecto de una buscada visión directa en el fondo de la memoria sensitiva, rayanas de lo infantil, de lo bárbaro en el cuadro de la receta y entros muchos, cuando el artista quiere dotar a su lenguaje de la fluidez de la mirada y de los pensamientos; y lo consigue, porque ante todo Figari pinta imágenes o impresiones vivas de las cosas, y no las cosas mismas, en el sentido clásico, por abstracción de toda imagen nerviosa o subjetiva.

No solamente los negros de Figari parecen personajes humanizados de fábula que se visten de seda y miman el ceremonial de los actos mundanos y los varios de la vida corriente sobre dos pies, sino también las figuritas de carnes blancas tienen actitudes, visages, formas de un marcado acento animal. Sobre el damero del patio, la mujer vestida de rojo que se dirige a recibir una visita—estos rojos de Figari, tan vivos y tan dulces—desde la punta del moño hasta la punta de la tendida cola del batón y de los piececillos, la línea del contorno es la misma de un canguro. Cómo cacarean estas solteronas, tiernas aún, doraditas al calor del ocio doméstico, cebadas con golosinas monjiles. La fiel compañía de la negra que sirve mate o asiste siempre al desarrollo lento de la intimidad, con los brazos cruzados sobre el vientre, parece ser la personificación de las dulces sombras de los rincones, regazos maternales, en que suelen hacer nido las ideas perdidas, las penas y los tedios de la casa. El modo abreviado con que Figari traza todas sus figuras, menos las señoroñas y damitas que teje voluptuosamente con numerosos tonos finísimos, evitando, no obstante, la dureza y pequeñez de los giros, la cacofonía y el desmedro de la composición, adquiere en aquellas de la oscuridad una prontitud extraordinaria, que recuerda la del cartucho de cremas con que decora el confitero sus pasteles, como si plegase con distinto ángulo, arriba y abajo, vuelta y ya está, dos o tres cintas de color llevadas por la punta del pincel sin solución alguna de tiempo del principio al fin, o así lo parece, mientras las tachas de las cuartillas no revelan todas las quebradas del párrafo redondo; pero nada les falta, cuando las vemos, de lo necesario para dar la ilusión de un organismo vivo, movimiento, formas variadas y hasta lenguaje. Gatos por todas partes, dormidos, para marcar un ritmo animado al tiempo sin horas del hogar, o en desliz cazador cruzan, pensamientos aterciopelados, el estupor del aire, de luz cernida, donde bulle un emjambre de matices de los muebles, de las telas y de los objetos. En los saraos bajo el centelleo mágico de las arañas de cairelas huecos miriñaques, blancos, lilas, celestes, remedan luminosos plumajes que los jóvenes, a quienes la elegancia grave de la época da un toque funerario, acechan torvamente como pajarracos. En medio de la trama compleja de los tonos, que multiplica y crea imaginativamente con gran sabor de naturalidad y suma exquisitez, distribuyéndolos de un modo parecido al de Bonnard, nunca olvida Figari dos cosas que son características de su pintura y quizá una misma cosa: el movimiento, no sólo en el sentido translaticio sino del dibujo, pues los momentos de la forma nunca son fijos, y el carácter; fines ante los cuales toda preocupación clásica de perspectiva y cánones figurativos se torna innecesaria, sino inferior, debiendo sacrificarse con libertad,—nunca será bastante loada, oh, jóvenes, la valentía de este viejo que sabe muy bien lo que quiere y lo que hace—, si el mundo que se desea reproducir por medio del Arte es el proyectado en la esfera del alma emocionada. Por esto se ha suscitado la cuestión de si debería considerarse a Figari más caricaturista que pintor. ¿Qué sería entonces del humorismo pictórico del Bosco, de Teniers, de Lautrec? Definibles fácilmente aparte y constituyendo géneros de primer orden los grabados y aguafuertes de un terrible humorismo, de Holbein, Caillot, Goya, Daumier, pues por mucho talento que pueda concederse a un Forain no tendría más relación su obra y la de los primeros que los epigramas de un Marcial y las comedias de Aristófanes, aún quedarían separados ambos géneros de la pintura por las diferencias que comporta la técnica y la sensibilidad del color, cuando menos. «Inútilmente se obstinó Forain—dice Coquiot—en transportar a una pintura opaca e insubstancial los agresivos dibujos de costumbres que habían hecho

su reputación». Sentir en color es dominar a un tiempo los valores abstractos y los concretos de la imaginación plástica; por esto decía Rodin de sí mismo que no era sino un matemático, y podrían decirlo también Holbein y Durero con respecto a sus grabados. No se crea que Figari padece mucho ni poco de la preocupación tan moderna y tan antigua del volumen pictórico; su forma tiene más bien la profundidad de la sugestión, y la armonía de valores coloreados que decimos, lo quieran o no los severos guardianes de límites entre las artes, gira en los mismos polos de la armonía musical, igualmente que las obras de una buena etapa del impresionismo, ilustrada por Renoir, Lautrec, Anglada y tantos grandes maestros, gloria de nuestro siglo. Figuraciones de elementos sucesivos, acorde, ritmo, emoción radiada, simultáneos vuelos de matices que dejan poblada la bóveda azul del alma y en temblor, con las visiones de todos los días. Que sea el color de Figari ajustado a métodos generalizados por la pintura francesa contemporánea, en nada rebaja la fuerza personal de originalidad que debe caracterizar la obra del verdadero artista. Lo general de la estética y de los procedimientos constituye un acerbo hereditario que solamente un error de apariencia puede hacerlo partir, sea del pueblo, sea del indivíduo que lo recibe último con significación y aumentos capaces de cortar con mares y nuevas tierras el curso de los efectos anteriores. No de otra manera podría explicarse cómo las tendencias de la poesía y de la pintura moderna muestran una semejanza tan grande con las decorativas y de la literatura sagrada de las viejas civilizaciones orientales. Pero hay una estética, la reacción emocional del indivíduo ante el Universo, y una técnica, la creación de los medios necesarios para expresar los choques de aquélla, en que sólo al genio de cada artista le es dado proveer adecuadamente. Bajo este aspecto, el único atendible cuando no se trata del genio de los pueblos o de las civilizaciones, el arte de Pedro Figari, es originalísimo.

Después de los cuadros de la ciudad, de un marcado sabor provinciano, con su domesticidad recogida y muelle, con sus tertulias y fiestas de afectación ceremoniosa que hacen más clara la pompa y la cadencia de las haldudas damiselas en los pasos del rigodón y de las cuadrillas, el romanticismo de nuestro admirable artista hizo pasar del recuerdo a la tela sus visiones de la égloga nativa. No tienen sus verdes la acritud causada por la violencia luminosa del aire libre. Tampoco se echa de ver en ellos la riqueza de color de los urbanos o de interior, salvo el que representa un pericón bailado entre naranjos, uno

de los mejores del conjunto expuesto estos días, según la respetable opinión de Cúneo, de una gran diversidad de tonos, francos y brillantes animados de una ondulación profunda e irisada en toda la masa del gentío en movimiento. Pero si en algunos cuadros de Figari no está el color en su riqueza, está en todos la gracia en su plenitud. El paisano de chiripá y calzón cribado que marca un sesgo de la media caña frente a la china de abombadas polleras en la verde gruta de un ombú; el mismo baile, en una sala rústica, por un viejo de redonda barba blanca y su nieta florida, al compás de la guitarra y del jaleo de unos gauchos picarescos; el pericón bailado en el patio de la estancia en la tarde estival, que ya levanta las estrellas y el coro de las ranas, penetrando en la lejanía el mugido cálido de los toros; la diligencia, con su carga de ilusiones para cuantos la esperan, y la esperan todos; la serie más gris y también más fuerte de materia y de trazo, con el motivo de la carreta lenta y oblícua por las lomadas; y otros muchos llenos de paz y de frescura, pintados con la sencillez y el encanto de las estampas. Conserva Figari en los cuadros camperos la proporción natural del hombre con el ámbito libre, creado para el vuelo de las nubes y de los centauros; proporción de la que sería dado sacar tan buen partido escénico en la obra capital de Ernesto Herrera, «El León Ciego», la única, por ahora, que ha sabido llevar al teatro con la fuerza y la inspiración segura de un primitivo, el asunto épico de la patriada; medio estético del cual no se olvida tampoco Zavala Muniz en la Crónica heroica de su abuelo, en páginas como aquellas, entre otras, donde narra o representa, porque es un verdadero escenario, la muerte de Profeto, una lucha de dos hombres entre cielo y campo abierto, lejos, que se acercan y se apartan uno al otro, con la obstinación irremediable de dos enormes insectos negruzcos y crueles.

Pedro Figari ha sentido también la magnitud de la escena en que actúan sus figuras aunque muchas veces no le dé lugar en sus cuadros sino por el medio indirecto de compararlas al ombú, émulo de la profunda cúpula, y por su pequeñez misma, sea o no visible la relación de ambiente, dotándolas de una gracia minúscula intencionada, que sirve para revelarnos el candor, la alegría punzante y delicada ofrecida por las florecillas en las curbas de tan espaciosa soledad. ¡Cuánto amor no habrá infundido este gran artista viejo a sus recuerdos, que así pudo hacerlos vivir con animación inusitada en sus cuadros! Porque sólo el amor es capaz de ser elocuente en sus obras; y nada hondo, aparte del éxito por breve plazo, pueden lograr las manos hábiles de no ser movidas por su gran fuerza secreta. Por tal causa, si

Figari pudo haber empezado tarde para llegar con ilusiones a la hora del triunfo en la mitad de su vida, no así para perdurar en el alma de su pueblo, de cuyas costumbres, en una época inicial y amable, su arte delicioso es conciencia o espejo.

CAPITULO X

HUMBERTO CAUSA, OTRO PINTOR DE LA LUZ

Par delicatesse j'ai perdu ma vie...

J. J. Rimbaud.

Porque, al igual de Cúneo, su técnica de tintas planas le permite retener no ya el temblor de la luz logrado por la división de los tonos, sino su esplendidez misma, con esa dulzura fluída que hace del color el aire respirable de los ojos. La riqueza cromática, en cambio, al ensordecer la franca luminosidad de un espacio abierto, produce la delicia doblemente interior de la sombra y del ensueño. Los muchos tonos quedan así envueltos en una media voz que hace brillar sus contrastes de un modo exquisito en la vibración de las formas profundas y vivas. Es el encanto de la pintura voluptuosa de Pedro Figari. Arzadum busca los mismos efectos con menos análisis, para mayor luz. Uno y otro sienten con fuerza los caracteres individuales y locales de los motivos que pintan, cosa quizá posibilitada o de algún modo relacionada con la técnica de su preferencia. Con la embriaguez de las alondras, los ojos de Cúneo, de Causa y Etchebarne suben por la escala infinita de la luz que reflejan poderosamente sus planos de colores sintéticos, aptos para la expresión del carácter esencial de las imágenes. Pero en todos, la ciencia, la discusión contínua de los medios de su arte, se identifica siempre con sus fines, que son el conocimiento amoroso, místico, si se quiere de la naturaleza.

He aquí un punto en el que no hay más remedio que insistir: la ciencia del arte. No hace mucho, Camile Mauclair, con ligereza incomprensible, sin dejar de reconocer la necesidad de las rebuscas técnicas, no les daba otra importancia que a las gramaticales que constituyen la disciplina común del lenguaje. La primera di-

ferencia es que la gramática del color y del dibujo está muy lejos de ser todavía un elemento de la cultura pública. La segunda trataría más bien de asimilar los preceptos del arte a los de la retórica, por la cual se pretende más que analizar las partes lógicas de la oración, las leyes de su forma imaginativa. De cualquier modo, Fray Gerundio ya advertía que si uno cuidaba mucho de las reglas descuidaba la substancia de la expresión, que nace determinada por todas las variaciones circunstanciales de la conciencia, y crea de sí misma, cuando es viva, su propia envoltura. El pensamiento y su forma salen de la misma semilla, y crecen a favor de un mismo esfuerzo simultáneo. No se pueden, no se deben crear por separado. Si tal se hace, por la aplicación mecánica de fórmulas generalizadas, no hay pensamiento, ni forma, ni nada. Pero la preocupación técnica de Cezanne, que ocasiona la diatriba del crítico francés, dista mucho de ser de esta clase, y lo sabe todo el mundo. Entonces es buena, sea o no fecunda, y de una gran dignidad. Fué la conducta de todos los grandes artistas. Baste citar a Leonardo, que la dejó consignada en sus escritos, con quien el atormentado pintor de la Provenza tiene tantos puntos de analogía. Cada matiz de color, de modelado, los planos del conjunto, cuestan al artista las mismas cavilaciones que al escritor el hallazgo del vocablo justo, la construcción de la frase, del período y, progresivamente, con vueltas atrás y adelante, con muy poco auxilio de las reglas, que varían para cada caso y entonces son creadas por primera vez, se organiza y vive al fin la composición total de las buenas obras. Los medios técnicos no son tales con relación al pensamiento expresable, como quiere Maudlair y otros, sino su mismo desarrollo orgánico, y su distinción a posteriori, posible para el crítico y el gramático, no puede regir en absoluto la conducta del artista. Identificar con el tema de una obra su valor de pensamiento, ya es una niñería que no merece refutarse y menos cuando se hace del tema una cosa inferior de cantidad, aunque los ejemplos sean de indiscutible prestigio y por tanto, mal traídos. El asunto del Quijote se desarrolla con los mismos valores de pensamiento y de belleza en cada uno de sus capítulos, y lo mismo puede decirse de cada una de las figuras del Enterramiento del Conde de Orgaz. Un soneto no está falto de pensamiento porque sus proporciones no sean las de la Iliada. En general, todo este dualismo estético, hermano del teológico, es una antigualla que, precisamente, la integridad del pensamiento ha combatido siempre con todas sus fuerzas. No se puede gustar la pintura de

Humberto Causa, ni de los otros artistas nacionales nombrados, si no se tiene disposición para sentir la delicadeza y el vigor imaginativo de sus tonos, de la misma manera que no podría apreciarse en esas condiciones ni un verso de Reissig y otros poetas nuestros, hijos, como los pintores, del simbolismo francés, y cuyo lenguaje, sea o no visual, tampoco es un medio para conseguir un fin, mixtura farmacéutica de un elemento activo con otro de soporte, sino el fin mismo en desarrollo, el pensamiento, comunicación nerviosa con el misterio resonante de la vida, y cada uno de sus momentos, palabras, imágenes, giros, polirritmos, roturas, dispersiones, armonías, llevan relaciones muy sutiles, responden a un cálculo multiforme, de igual poder que el matemático, de una divina astucia, tales que si no se entienden, no se entienden, bien que pueda ser penetrada el alma oscura de una lluvia prodigiosa de luz y de sonido, que no hay otro entendimiento de las supremas realidades. No se necesita de mucha inteligencia o ilustración para entender las verdades del arte, sino de mucho amor con sus desvelos, muchos baños de sol, de agua también, limpieza, limpieza, limpieza: muerte de la soberbia y abrir bien los ojos porque lo sencillo es difícil de ver: hay que matar muchos monstruos, dijo Nietzche. No se trata pues, de cosa fácil ni difícil, sino de una capacidad común de los espíritus bien orientados.

La sencillez de los cuadros de Causa es el resultado, la vuelta de una compleja sabiduría, mejor dicho, implica esta complejidad dominada por los seguros impulsos de la gracia o sazón del alma. La última serie de los pintados en Maldonado, recuerdan, aparte de comparaciones, algo del planismo de Gleizes, quién espera que las formas y colores de un cuadro, lleguen a ser tan simples que puedan ser reproducidos con la misma facilidad que una bandera. Pero qué planos de dificultosa inventiva! No acaba uno de convencerse que las recortadas zonas de colores puros puedan dar de sí la curva cristalina del aire y el tierno verdor de las gramillas. Esas parcelas de amarillo, de verde, de celeste, de temblorosos grises violados, no pueden haber sido extendidas en la tela sino después de aquella reflexión máxima que produce la brevedad de las sentencias. Para Causa una vivienda es un encuentro de tres planos de colores de distinta luz cada uno, el cielo una gasa de nubes levísimas, y el campo los montes y los caminos, una sucesión de ondas largas y de movimiento tranquilo que una después de otra canta en su voz a la manera melódica de las ingenuas tonadas campesinas, que tienen el rumor igual de las fuentes, su frescura,

y su claridad.

A la distancia normal, se aparecen estos planos unidos en una armazón rígida de cartones envuelta en una luz que parecería exterior al cuadro. Como esto no puede ser, por que la luz de afuera es neutra, se reconoce condensada en colores, despedida por ellos. Pero es tan fina, tan luz, que a la ilusión absurda sigue la duda razonable. Se puede creer que sus tonos enteros no lo sean tanto, que sean de un número no tan visiblemente menor que los enjambres de matices nacidos de las degradaciones y contrastes del impresionismo. No es así. De cerca se cuentan uno a uno y debe concluirse que su virtud luminosa dependerá de su justeza, de aquello que se dice las palabras únicas de una expresión inspirada. La luz de las paredes, de los techos, de los pastos, de la tierra negra, esa luz que también nos parece reñida en la naturaeza con la opacidad de sus materias y las penetra y envuelve hasta cambiarlas en cosas de hermosura como los árboles, los cielos y los cristales. Causa conocía este misterio cristiano de la luz que todo lo glorifica y acuerda en cantos de vida y de gozo. En medio de los cisnes de sus cielos abren sus alas oscuras las moradas humildes y corta el esmalte verde y feliz el lodo de los trillos. Sin transiciones, bruscamente piden su sitio en el aire azul estas caparazones o recados parduzcos, y nadie los echa y aún parecen ser acogidos con ternura materna en el pecho abierto del cielo. Es que las transiciones viven de modo implícito en la parábola que un gimnasta recorre sin pasos como la piedra salida de una onda. Con qué vigor salta de un plano bajo a otro altísimo de color sin caer en los abismos de confusión, siempre en la luz, con el vuelo facil de las aves. Lo mismo cabe decir de esas innumerables tintas intermedias que los colores del prisma mezclados por afinidad dan de sí a favor del blanco, y que determinan la vaguedad y la indecisión del pintor poniendo en sus manos un medio parecido a la misma fluidez de la luz que no se quiere perder: Humberto Causa las multiplica, y sin embargo, las define con la fuerza de los colores simples de donde los devana con la inventiva segura del instinto. Con frases cortadas de color, versos, que concretan los más decisivos contrastes de tonos, aún de los análogos, separando todo, sin divisionismo fugado, mantiene en la unidad de la luz la agreste armonía coral de su pintura, que es la pureza misma y la salud del pleno aire.

Gustábale posar los ojos en los caseríos de blancura irisada como tendal de palomas, que las verdes laderas levantaban al cielo en el hueco de sus manos hinchadas de savia. Blancas las cales pero

bañadas de reflejos más profundos y transparentes que los del agua. Nunca pintó aguas, y su paleta era la del agua, en el amanecer, sin destellos duros de pedrería, de rosas y verdales incorpóreos que serían las almas de los colores de no ser tan concretos y alejados del nombre familiar con que la economía lógica del lenguaje contribuye a borrarlos del recuerdo; es decir, que ya no son rojos, ni azules, ni amarillos, ni los cuatro que salen de los tres, sino el mágico despliegue de los hijos a quienes la visión penetrante de Causa logra dar la firme entereza que tienen los padres. Un alegre estridor brota del engarce de estos ópalos en las verdes gramas, y entra por los ojos con todos los perfumes de la rusticidad y su vital exceso. Cuando el azul se condensa encima de estos caseríos, como aquél de Mondoñedo cercado de montaña y al pie de la iglesia, vibran todavía con encanto de luna estos reflejos azulinos, rosados, verdosos de las blancas paredes, prestando a las luces de las ventanas y a las figuras caprichosas de las sombras y de los árboles el aire espectral de que tanto gusta el alma infantil de las brujas. Prodigiosa, como en las alas de los escarabajos, la variedad de colores que Humberto Causa enciende en los pliegues de la noche! Otra vez las casitas blancas difunden sus tonalidades de nácar bajo la copa ardiente de un ceibo, abierta de extremo a extremo en una tela de grandes proporciones pintada en Maldonado; inconclusa, no se sabe hasta qué punto pueda lamentarse que sea el esquema de una obra maestra, la Venus de Milo de los árboles de flor. Sus calidades de tapiz, nacidas de la discusión del color y que tan poca cosa parecen a Mauclair, alcanzan la más pura magnificencia dírica y, ciertamente, no se echa de menos otro tema sino este árbol inflamado en la plata bruñida del aire, cuya visión derrama un dulce fuego amoroso por la sangre y embarga más que las resplandecientes parusias y asunciones de la mejor pintura devota, sólo, por encima de las dídidas casitas que se esparcen a sus pies con algunos arbustos y álamos jóvenes de acuoso verdor, sin más episodio ni asunto de accidentada figuración alegórica. El sentimiento de la materia caracteriza también la pintura de Humberto Causa, derivado quizá de sus trabajos de cerámica y esmalte, de los cuales ha quedado tan sólo una hermosa colección de proyectos coloreados. Sabe todo el mundo que no depende la verdadera noción del color, armonía de intensidades o valores lógicos, — metalógicos — de su empaste y riqueza de substancia; pero esta calidad que tanto distingue la obra de Anglada en nuestros días dota el color de ciertos brillos translúcidos, de perlas, de

ágatas o esmalte, y refuerza el deleite sensual de las coloraciones. Se justifica más que nunca su empleo, acompañando la calidad decorativa de los motivos y de su tratamiento, que representaban también una virtud y un peligro de nuestro artista, una fuente de sutiles torturas nerviosas para su genio profundo, solicitado igualmente por la fuerza racional que concentra las imágenes y el soplo de animación invasora que las dispersa en los múltiples abanicos de la realidad prodigiosa. Causa sintió como pocos el noble conflicto que sume al espíritu en el vacío, entre la vida y la muerte por la dificultad de graduar, sin alambicamiento, con fuga y calor, la riqueza de la síntesis necesaria en toda viva expresión literaria y artística. La perfecta conciencia del problema pudo atenuar el peligro de una fría composición decorativa, en el color y en la forma, que asoma en algunos de sus cuadros.

No se conoce bien la extensión de la obra de Causa, cuyos caracteres generales acaban de trazarse, y debe tomar cuerpo la idea surgida entre sus admiradores de reunirla para una exposición individual en el próximo Otoño.

Murió el pasado mes, lejos de su patria y de sus amigos, de mal de maldad de la vida, él que la amaba tanto, en el momento que había madurado su genio. Cuantos le conocían recuerdan su alma como una llama de tímido temblor que ardía de sí misma sufriendo el extraño martirio de querer cantar en colores el placer de sus ojos embriagados de luz y de verde hermosura.

CAPITULO XI

ADOLFO PASTOR, GRABADOR

El desarrollo de los medios de reproducción mecánica, hacía pensar en un abatimiento de los medios artísticos, que ahora resurgen con fuerza original y se dirigen cada vez más hacia una esfera donde nunca podrán ser suplantados, la del espíritu, que dispone todas las cosas. Cuando sucede lo contrario, es señal de haber terminado una época del arte o del pensamiento; las cosas dominan, el espíritu duerme; ofrécense desnudas para ser entendidas de nuevo por el hombre; por que da el mundo la materia del conocimiento y el espíritu las formas, dice Kant. Vale bien la pena de iluminar con este criterio las épocas naturales del arte, que es el conocimiento emocional del mundo: «primitivismo», sería esfuerzo indocto del espíritu por dominar las cosas, que resultarían deformadas, pero espirituales en las obras; "clasicismo", suma de actitudes tradicionales, dominio docto del espíritu en la definición de las cosas, etapa de plenitud de raza y hasta de individuo, aunque suele considerarse momento absoluto y necesariamente extensivo; "bizantinismo", "academismo", multiplicación de aptitudes tradicionales y escolástica del Arte, predominio de formas lógicas puras, árbol sin raíces, con desmedro de las savias de la tierra; "realismo", reacción saludable contra la muerte académica, pero que la vulgarización de aptitudes técnicas lleva a los límites de la imitación más concreta y exclusiva de un orden espiritual superior; el hecho simple de la evidencia y el concurso de la comprensión común, hace sumamente difícil la salida de este otro mal paso del Arte, cuya orientación instintiva salvó hasta ahora sólo dos tiempos en su fase ascendente, el primitivo, gracias a su impericia, y el clásico por su dominio directo de los medios de expresión, y ni el uno puede ofrecer sus frutos verdones a los arcaizantes ni aún el otro su madurez al espíritu ambicioso;

no obstante, por su ejemplo, se orientaron los esfuerzos de los mejores artistas para salir del descenso académico y realista, que ya parecía insalvable cuando la reproducción mecánica y perfecta de lo externo, los remitió de un golpe a su propia esfera, donde los medios limitados para la reproducción de la naturaleza no lo son para sus fines de representación espiritual, y a esto aspira el moderno "simbolismo", de que fueron precursores Fidias, Miguel Angel, Greco, Rembrandt, y hoy sostienen Rodin, Mestrovich, Bourdelle, Cezanne, Gauguin, Van Gohg y tantos más, en que la balanza clásica sólo es un método, y la emoción de la realidad, modificada como se quiera, es todo.

El grabado se presta más que otros géneros para ver de pronto estos principios inmediatos y comunes de la actividad estética. Xilografías como el *San Cristóbal de 1423*, *la Biblia de los Pobres*, el *Ars moriendi*, y tantas otras que edificaban la piedad medioeval, pertenecen al mundo del Arte por su fuerza expresiva, superior a la capacidad técnica de los artistas. El buril de Durero, de Holbein, de Mantegna, demuestra la participación igual de la inteligencia y de la objetividad propias del arte clásico, en sus obras esenciales y recias, petrificadas. Marco Antonio, Lucas de Leyde son clásicos fríos, amables por la noble composición y la belleza del gusto italiano. El realismo de Van Ostade, la perfección de Visscher, la fantasía de Doré, adolecen de minucia técnica y de superficialidad de espíritu. Descenso académico acabado en la manera negra del holandés Siegen, que permitía obtener de la plancha de cobre todas las medias tintas y transparencias de la fotografía y que halló un clima benigno entre los ingleses al servicio de la pintura de Reynolds y de Lawrence, con los Watson y los John Smith.

En esta ojeada rápida de conjunto no se percibe otra curva de acción espiritual digna del Arte, y fuera de la cual no tendría razón de existir, que la formada por los primitivos y los clásicos. Más no siendo clásica sino por momentos y edades la naturaleza del alma, en el cuadro histórico de los nombres y escuelas faltarán o estarán mal clasificadas las que debe haber más propias del alma, que no se compone solamente de medidas lentas o en reposo, y sí más bien de inquietudes en el misterio, de sangre generosa, fuego de deseos, fragancia, flujo de afectos complicado y medido con los ritmos de la libertad, número vivo, centro de fugas imprevistas resonando en el misterio del ser. Y así es, faltan nombres, hurtados adrede para significar su importancia. Basta decir los principales: Rembandt, Callot, Gova, Méryon, Daumier... La

ecuación clásica se altera del lado del espíritu en sus aguafuertes, donde la realidad externa se halla presente hasta la obsesión, pero transformada como en los pensamientos y en los sueños. No se puede llegar a esta libertad expresiva sino después de haber ejercitado las fuerzas en los doce trabajos de Hércules. De nada que no se haya visto, suerte si es por el medio angélico de las intuiciones, puede darse cuenta en tal resúmen de luz efusivo y con la fijeza interior de la oración, del espanto y de la gracia. Por eso la inteligencia clásica es el primer triunfo del Arte y prepara el dominio del aire a la superior actividad simbólica del espíritu.

Los grabados de Adolfo Pastor pueden situarse en la fase de "información" clásica, y no podía ser de otro modo dada su juventud y la seriedad de su talento. Como indicios de un proximo desarrollo en el espacio libre de la conciencia, dueña de sí misma por la sabiduría, deben contarse, dejos, el gusto prerrafaelista de su primera exposición de dibujos coloreados, y hoy, la desenvoltura delicada y plena de sus carteles frontispicios y viñetas de libros y revistas. No será el prerrafaelismo inglés, de triste recordación, su retorno y principio de realizaciones definitivas, pero sí algo de su ideal estético: el amor de la fantasía, esto es, de la realidad del alma.

El grabado en madera, preferido hasta hoy por Pastor, casi no tiene historia ilustre, habiendo sido más bien el medio propio de la imaginería popular piadosa y satírica, antes del florecimiento de la litografía. Su mejor página antigua sería para algunos la serie de "Simulacros de la Muerte" grabada por Lutzelburger, según los dibujos de Holbein, y en efecto, sobresalen por la riqueza de las composiciones, desarrolladas en pequeños tamaños y por la profund aimaginación de los temas. Baldun Grün y Granach no pueden olvidarse. Posteriormente, por influjo del buril alambicado, y de la manera inglesa, desnaturaliza la técnica tradicional de un rayado sencillo a que se debía la fuerza de sus formas sumarias, y llega a adquirir una finura de piel de topo en las estampas de Lavoignat y de su escuela. Recién salió de su medianía el grabado en madera con Leperé, y entra en la ruta de sorpresas de un arte puro, de inspiración libre, con grabadores como Constant le Breton, educados en el sentimiento de la penetrante pintura francesa contemporánea.

Dotado de una fina facultad de percepción para el carácter y a la vez de una lógica infranqueable, Pastor libró sus batallas en

ese plano de acomodación estética, parecida a la ocular, donde o se acaba por ceder a la presión múltiple de las particularidades, todas llenas de significado cuando se mira muy de cerca el modelo con mengua de la visión rápida del espíritu, o prevenido, se aleja uno de sobra y enlaza el viento; no es otra cosa la gran línea y giros rectóricos de tantas obras de arte ilusas, puro lazo. Para el caso son ciertas las creencias materialistas que ponían el alma en la sangre o en los nervios o en las glándulas genitales, pues una obra de arte sin substancia, por mucha geometría que tenga, no conmueve. Tema, composición, forma, se hallan comprendidos en ese problema fundamental y tan sencillo de ver o de concebir las cosas de muy cerca o de muy lejos. Obténganse por síntesis justos contrastes de luz y de sombra en el deseo de acentuar el efecto plástico entero, y se habrá roto la modulación de las superficies en la atmósfera, la viva potencia de los seres; multiplicando los grises faltará la gravidez real; si se atiende lo esencial, se perderá el carácter, que atendido en su riqueza particular, comporta la repetición del modelo, en ausencia de un verdadero espíritu creador. Fácilmente se habla de colocarse en el justo medio; lo común es tomar por medios los extremos viéndose uno perdido en la profusión de las apariencias; y no hay otra norma de obrar en este orden de perfección que las encrucijadas, los tanteos y los errores, en suma, perderse para encontrarse.

En esta disciplina obstinada se mantuvo Pastor, defendiéndose de imitar, protegido por la inocente admiración del vulgo, el estilo de los grandes maestros antiguos y modernos, que su buen juicio le hacía ver como propiedad intransferible alcanzada con esfuerzos iguales a los suyos en el proceso natural de la conciencia. Ya dueño del justo medio de la expresión, que armoniza el espíritu con las cosas, trata de alcanzar ahora el alto medio de la libertad, que armoniza la ecuación anterior con el vuelo de las más imprevistas aspiraciones del arte.

La etapa de su madurez comienza en los grabados que ilustrarán la obra de Justino Zavala Muniz titulada *Crónica de la Reja*, digna hermana de la ya casi popular *Crónica de Muniz*, páginas que mezclan al romance de guerra el picor de la égloga y su luz abierta en la edad de oro del vivir campesino, pese al mío y al tuyo de las miserias y de los pleitos. Los azares y las ódas de un pulpero forman el libro, que Pastor saca de los relatos de la reja y de los fogones, cuando no son también la escena de algún suceso típico, a las verdes distancias rodeadas de nubes

densas y bruñidas, a los montes de excitante lujuria, y a los arroyos donde abrevan los ganados de tranquila corpulencia. La variación del paisanaje a que nos tiene acostumbrados el autor de las *Crónicas*, el gaucho bravo y el gaucho ladino, el matrero y el vizcacha, el lacónico y el hablador, hacendados con el cinto bien relleno y peones de caña fiada, chinas de su rancho y chinas de regimiento,, payadores, milicos, toda gente de a caballo y de armas tomar, en las pencas o en las patriadas, encontró en Pastor un intérprete lleno de simpatía y de conocimiento, de un gusto refinado que le permite mantener los tipos y las costumbres en los términos de una gracia noble sin dejar de ser genuina y robusta.

La técnica de Adolfo Pastor, libre de asomos arcaicos, tiene la sobriedad y la fuerza perdida por la madera, que aún siendo compacta, penetrable y de firme retentiva como el boj, no sugiere las rayas capilares exigidas por una degradación sutil de claroscuro, de una flema teñida con la reacción cálida y espontánea de la imaginación determinada por las condiciones naturales de la materia, y de un aspecto misérrimo de humillo, de tejido, consecuencia de las forzadas adaptaciones o falsedades. El lenguaje de la luz y de la sombra, el dibujo, pide régimen distinto según se trate de la gubia, del buril o del aguafuerte, como varía el modelado para la piedra y para el bronce, y la forma teatral con respecto a la narrativa. Pastor lo sabe muy bien, y dueño de los medios del género, de acuerdo con ellos, puede librarse a la voluntad de expresión, fin del arte, con más denuedo y frescura que si diese, por ignorancia o virtuosismo, en desnaturalizarlos. Deja la talla en su fuerte sabor, formando cuñas, trazos largos, manchas, rayas, puntos, en sintaxis descubierta que la inteligencia gusta de saborear antes o al mismo tiempo de fundirla en las intimidades de la emoción última. Sus claros y oscuros tienen igual función constructiva y manifiestas intenciones en cada momento, al contrario de lo que sucede en ese grabado, si así puede llamarse, en boga, de una malhadada facilidad ignara, de dibujo blanco sobre un fondo negro inerte, a manera de tiza en pizarra o calados en hollín, además de informe y falto de calidades de atmósfera, de una gran escasez de recursos, con todo su efectismo siniestro y cándido. El equilibrio y la sinceridad de Pastor, su buen gusto, su vocación estudiosa le abrirán el verdadero camino de la fantasía que se oculta en la realidad del mundo y se manifiesta en la realidad del alma.

CAPITULO XII

EL SEGUNDO SALON NACIONAL DE PRIMAVERA

Bernabé Michelena.—José Cúneo.—Carmelo de Arzadun.—Blanes Viale .—Milo Beretta.—Domingo Bazurro.—Pesce Castro.—Guillermo Rodríguez.—Rafael Barradas.—Petrona Viera.—Ana Obiol.—Berdía.—Romeo Baletti y otros.

En el sótano del pasmado Ateneo, que sin duda empieza a tambalear o a renovarse en sus cimientos, exhiben sus obras de pintura y escultura moderuas los artistas nacionales. Conquistan de inmediato el primer plano de la atención: un retrato de inusitada finura y mérito de la señora Matilde P. de Batlle y Ordóñez, por José Cúneo; un paisaje de Cerro Largo, por Carmelo de Arzadum; un paisaje del Prado por Milo Beretta; Las Pencas, de Blanes Viale; un paisaje en contraluz, por Domingo Bazurro, y el retrato del guitarrista Alba, por Pesce Castro. En escultura Bernabé Michelena obtiene con sus cinco bustos un triunfo completo. El pintor Laborde y el escultor Falcini, no están representados a la altura de sus nombres; el primero, que se distingue por la opulencia del colorido y un nervioso pincel, ha expuesto en otras ocasiones lienzos de más fuerza, sin que falten los buenos trozos en el que ahora expone; y el busto actual de Falcini, no puede compararse con aquel otro de mujer joven, sólido y bello, donde nos había parecido reconocer el camino encontrado por el artista, expuesto en el Primer Salón. Atraen luego las telas de Rafael Barradas, que ha vuelto al cuadro llamado de entonación, y si bien se coloca fuera casi de la pintura por una subida simplificación de la forma, plana y demarcada con líneas gruesas muy sentidas, y del color, reducido al empleo de tres o cuatro tintas en una exquisita armonía gris, manifiesta una sensibilidad elegantísima y un espíritu en evolución a través de las crisis propias de una conciencia profunda, de que pueden esperarse los más altos resultados;

los bocetos de decoración con motivos camperos, de Guillermo Rodríguez, inspirados en la enseñanza de Pavis de Chavannes, en los que obtiene horizontes y cielos de una coloración muy fina, siendo en cambio, algo confusas las agrupaciones de las figuras, y éstas de dibujo y tonos un tanto débiles muchas veces, pero la orientación y medios generales parecen tan certeros, que sugieren la idea de un éxito feliz una vez llevados al tratamiento definitivo; y los patios y calles de Ana Obiol, en la tonalidad aceitunada propia del tema, tiernamente comprendido, de una forma neta y de insinuante carácter, que producen la emoción de las cosas humildes compañeras olvidadas todos los días. Sorprenden como revelaciones, el Paisaje del Prado de Romeo Baletti, de original coloración muy armoniosa y fina, y las composiciones de la señorita Petrona Viera, entendidas con una simplicidad de forma y de tonos sumamente audaz, fuerte y exquisita a un tiempo, con el peligro, sin embargo, de caer en una seductora falsedad decorativa, cosa evitable partiendo del estudio del color real, fuera de toda intervención previa del gusto personal en el arreglo del medio y sus elementos, que equivale a plantearse problemas resueltos, peligro de poca monta, sin duda, frente a la fuerza de vocación revelada por la novel pintora. Concurren discretamente, Roberto Berdia, cuyo cuadro "El Campanario de San Antonio" es de color agradable y construcción sencilla, resintiéndose el del Parke, bien que simpático, de influencia de revistas y el paisaje otoñal, de un goloso color de frutas maduras, defectos que el delicado talento del joven pintor acertará a subsanar por sí mismo; Carlos Píriz Aréchaga, con paisajes bien intencionados, anuncio de otros mejores resueltos sin auxilio de fórmulas para obtener luces a base de amarillo y sombras de un constante azul o violeta, menos brumosos y deshechos; Carlos Cruz, con un paisaje de campo, superior a sus marinas anteriores, pero no libre todavía, y este defecto es muy común, de una simplista noción de claroscuro que consiste en obtener la forma a expensas del mismo tono aún siendo puro, aclarándolo en las partes iluminadas y bajándolo por grados en las partes opuestas sin echar de ver que la función construtiva de los tonos, claros u oscuros, no está reñida con su diferenciación coloreada la más rica y diversa, ni esta con la síntesis más ordenada y tranquila. Dolcey Schenone Puig, con tres paisajes bien intencionados, aunque muy minuciosos; Orestes Buzzini, con un retrato y un paisaje en los que demuestra un gran esfuerzo y buen ánimo para afrontar dificultades reales, que es el camino; y Luis Sciutto, Ricardo Ague-

rre, Romeo Castillo, Evangelina Muñoz Montoro, Gertrud Schrempf Messner, Pedro M. Cantú, Juan Amarante, María Dolores Lecour, Valentín Bardier Indart y Francisco José Trivelli, con obras que demuestran asmismo el esfuerzo y que no carecen de interés. En escultura, José Paganini expone una figurita o boceto basado en buenos propósitos: Margarita Fabini, todavía bajo la esclavitud beneficiosa del modelo, dos cabezas que revelan estudio; Justo Arce, una cabeza de cierta corrección; Juan José Calandria, una cabeza de anciana de perfiles cuidados, pero de un detallismo antiescultórico; Germán Cabrera y Manuel Mourigán, retratos en busto, bien intencionados. En cerámica, Vicente Speranza expone una colección de piezas agradables de forma y decorado. Tal la impresión sumaria de una de las mejores exposiciones de conjunto realizadas en el país, que trataremos de analizar en algunas de sus partes.

En medio de una contradicción casi general, nos cabe otra vez el honor de afirmar la validez única de la obra de Cúneo. El retrato de señora citado, es una maravilla. ¡Cómo haremos el ridículo, ya ni siquiera escándalo, ante sus renegadores! ¿Por qué no gusta? Porque no, y otras causas no fáciles de concretar: se maldice de los tonos subidos del rostro, y muchos que aseguran conocer la modelo no comprenden cómo pueda justificarse tanto extravío del pintor, propasado a exaltar claridades irisadas de perlas en que los rosas los verdes y lilas cambiantes en la faz lunar, dan la ilusión de un espectro mágico; y esto, el hechizo, no puede ser cosa real ni de un gusto saludable. ¿De dónde la blancura candeal y los verdes alimonados y esa luz de la cara dominando sobre los negros vestidos como un astro en la noche? Pues una cosa viene de la otra y para la otra. Tan pronto posamos la vista en algo de significada blancura, el mantel, las harinas, el marfil, la nieve, las carnes blancas, con ánimo de discernir su forma, la percepción usual de lo blanco, incompleta, igual que de las palabras corrientes, enseguida se halla intervenida por tintas que no habíamos tenido en cuenta, rosadas, azules, verdosas, muy tenues al principio, por que la sensación luminosa subsiste, y así empezamos tímidamente a colorear lo incoloro; después, las exigencias del modelado, las relaciones numéricas, musicales de los tonos y los límites de la paleta, nos hacen bajar de grado en grado el color, los grises acaban por transformarse

en azules, verdes o rojos de una intensidad inesperada para el mismo artista, quién, no obstante, al momento mismo de tocar los límites primarios de su arte, por un acto de voluntad certera, verdaderamente libre y ayudado por los medios ilimitados de la imaginación, crea entonces armonías de igual modo que la Naturaleza. Llamado a contemplar la obra quien no la hizo por este proceso, necesariamente, mientras no perciba por la visión repetida el orden de su ritmo y complexión, el milagro de su libertad, la opulencia de sus dones, confunde con disgusto la desgarradura de su alma deslumbrada, y se excusa con el absurdo de echar de menos una realidad que desatiende todos los días; la cual dicho sea de paso, no es el Arte más que la causa u ocasión a sus efectos, la simiente al fruto o a la flor, la sensación al pensamiento; y vuelve a ver y a no comprender, y pide una ley draconiana para los artistas; y en ir y volver un día cualquiera, de repente, sin saber cómo, encuentra su camino de Damasco y de hoy se pone a desandar lo andado y a desdecir la injuria y a morir predicando la nueva fe. A todos nos ha pasado lo mismo.

Por otra parte, dicha necesidad de modelar, aun el rostro femenino más terso y luminoso, sólo puede satisfacerse, o bien por veladuras académicas, o con grises sutiles a base de negros o azules, tan leves y exquisitos como pueda tolerar la tez de una infanta de Velázquez, o precisando el tono azulado o verdoso, de acuerdo con una percepción más real y un sentimiento profundo del color, a la manera de Veronesse y de los modernos. Y hasta por ley natural sale que siendo rosadas las carnes, en mayor o menor grado, sus complementarios verdes le harán una dulce sombra o acompañamiento en cada una de sus ondulaciones. Los colores más imprevistos, puestos en armonía y supeditados al carácter del objeto, no chocan a la visión adecuada, producen el deleite de la música, vayan a posarse a la flor más cándida, o al celaje o al rostro de mujer menos humano.

Cúneo refleja el color con la magia blanca de los cristales. Suave sin veladuras, sonoro sin estridencia, pleno sin barroquismo. Calcúlese bien la dificultad de aprisionar la luz en nuestras manos y hacer con esta substancia incorpórea una criatura de carne y hueso; que así es, una cabeza definida en todos sus planos sin recurrir al registro de los tonos graves, modelada en la luz más alta, sin concesiones al color local ni al clásico claroscuro, rosas pálidos, lilas, amarillos y verde esmeralda puro degradado, puestos claramente, líricamente, y, a pesar de esto, la recia forma del cristal, que

no afloja sus facetas, al mismo aire burla y en dureza no cede a las cosas de más evidente solidez, pesadas y oscuras. ¿Por qué no se entiende así? Queda ya dicho. ¿Por qué no se le respeta al menos? Cierto es que ya pasó el tiempo, no lejano, en que algunos de sus cielos purísimos apareció un día manciliado con salivas, hazaña de cualquier truhán probablemente, si hay Dios, muerto a estas horas de un cólico; pero la consideración y la inteligencia en cuanto a una persona o cosa van parejas, y hechos de sobra también demuestran que aún Cúneo no goza del amor o el respeto que merece por la elevación y sabiduría de su arte. Por dicha, el cristal de su alma tampoco ha podido ser contaminado por las sombras y heces de la amargura, y todos admiramos la fuerte enseñanza de su fe de su acción generosa y el júbilo de sus afectos.

El retrato del escritor de costumbres Mateo Magariños Borja, cuya muerte sentimos cuando su talento entraba en la madurez, gusta mucho, y sería digno de un elogio sin reservas si lo mejor, visto en el primero, no fuese el peor enemigo de lo bueno. Manifiesta, con todo, en calidades de ambiente, aquel sello del colorido cuneano, tan sagaz y rotundo, y en la figura un trazo expresivo y una coloración amable y fresca.

Carmelo de Arzadum es otro de nuestros artistas selectos. Ya hemos tenido ocasión de escribir, con motivo de una visita a su taller, de los lienzos que ahora expone, salvo del retrato de Enrique Bianchi. Este joven poeta ostenta una doble expresión de absorto e inquieto, de un espíritu soñador cortado bruscamente por el plano de las realidades, que acongoja. El dibujo en el rostro parece algo caligráfico, y también el color, puesto con desusada parsimonia en este artista. Participa, sin embargo, este retrato, del poder sugestivo que Arzadum ha impreso a tantas figuras cuando, al parecer, mantiene una cierta unidad de concepción, de sentimiento, a recaudo de las desviaciones que el necesario análisis objetivo debe causar en los momentos de la producción.

En la figura y en el paisaje tiene Arzadum siempre un encanto suyo que llamaremos la rudeza de la sinceridad, se le ve sentir y hacer, porque deja en descubierto su designio y el resultado, que si a veces puede parecer antiestético, no así falto de una discusión obstinada, propia de los que pintan sus primeros cuadros; de donde proviene, sin duda, el sabor agreste, ingenuo, que llega a la raíz del alma como una visión directa, virginal de las cosas que nos habíamos acostumbrado a referir, en el mundo de la imaginación cotidiana, a expresiones depuradas por la innúmera tradición de las

obras y fórmulas del Arte. Nuestro pintor, sin afectación dadaista y muy por encima del plano indocto, aunque emocionante, de Rousseau, el aduanero, retrotrae también a una posición original frente a la vida la conciencia del espectador, y éste podría ser, pensando con optimismo, el secreto de su éxito en el público. Mas, de pronto hace abandono de su actitud reflexiva, o bien recoge sus frutos en sazón y nos sorprende con poemas inspirados del principio al fin, en que no se ven las ataduras, el revés de la tapicería, y al encanto, quizás para espíritus muy sencillos o muy refinados, de la ruda trama, sucede la gracia del giro libertado y efusivo en obras como este paisaje extraordinario de Cerro Largo, de reverdecidas praderas, donde pacen los ganados en paz bajo un cielo que guarda en el seno de las nubes a un tiempo las iras violáceas de la tormenta y las luces del arco iris; en la ronda o danza de muchachas en torno de unos perales desnudos; en la madre y la hija, cuadro de la melancolía doméstica; y en otros muchos ya descritos.

Mi'o Beretta expone un paisaje del Prado, resuelto con tanto dominio que de significar la última etapa en la evolución de sus facultades, hará obra digna de figurar, como ésta, entre la de nuestros mejores artistas. Recuerda su técnica, los buenos tiempos del impresionismo francés. Dentro de la entonación verde se multiplican los matices del pleno aire sin confusión ni pesadez, moviéndose los trazos, de materia rica, en forma sutil y rápida a la vez, de modo que los nervios, penetrados en el acto de la fluidez de la atmósfera, libres de los obstáculos intermedios que produce la inhabilidad técnica, se abandonan a la sugestión nemorosa, bajo la ilusión del lugar mismo. Verdes de una ternura que haría empinarse golosamente a las cabras. verdes aterciopelados propicios al descanso de dos amantes; verdes agridulces, agudos, graves, rodeando por todas partes al agua que hacen más profunda las corolas y hojas en suspensión y la entrecruzada sinfonía de los reflejos.

«Pencas» nos ha parecido una de las mejores obras de Blanes Viale. Desprovisto del color turbio de las últimas en aquélla y en los jardines de ahora vuelve a la sensibilidad lozana de su primera época. Si este pintor, a quien cabe el honor de haber iniciado la reacción contra la pintura romántica en el país y abierto el ciclo actual, pudiese contener, disciplinar en el estudio de las formas y tonos parciales, la abundancia y el brío de su paleta llegaría a ser en mérito quizá también el primero. Descuida, en efecto, la pequeña forma, y, por tanto, los tonos que la construyen, y suple con falsos detalles obtenidos por acumulación, medio al azar, impaciente por

descargar toda su fuerza en las zonas generales de colorido, en las que obtiene, muchas veces, efectos insuperables. Véase así el jardín mojado por la lluvia, tan rico y voluptuoso en su varia verdura, y el otro que un sol de mañana desmadeja en acordes poderosos y nutridos de color y de luz, pero ambos de un remedo escenográfico muy conforme al impulso de un temperamento excesivo. En cambio, el cuadrito del palmar, a través de cuyos troncos se ve pastar un caballejo blanco, es de una luz tamizada y de un equilibrio de defectos, sobre todo en las figuras de los paisanos, más aún, de dar partes muy noble y agradable. Las "Pencas", a pesar de dos dichos defectos, sobre todo en las figuras de los paisanos, más aún, de la paralización del ritmo, del movimento de los grupos, siendo estos muy variados y naturales, resulta el cuadro de costumbres camperas más hermoso que hasta hoy hemos conocido. El fondo es de factura sobria y de colorido esplendente, mientras el conjunto de la escena, sin dejar de ser claro, peca de minucia y falso análisis. Pero no importa errar en lo menos si en lo principal se acierta, que es la inspiración sostenida y graciosa del asunto, un relato sencillo que cautiva, y en el cual, si algo sobra, es aún la demasiada ciencia que tiene.

Domingo Bazurro, presenta dos paisajes muy buenos, que nos recuerdan, sin embargo, la pintura anterior al impresionismo: "Salida de la fábrica" y "Contraluz". En el primero no ha conseguido armonizar los rojos en luz y sombra. El segundo emociona más. De construcción recia, tonos limpios y exactos, dentro de una entonación general sorda que justiprecia las dificultades vencidas. Escrúpulos del saber, aminoran la producción de este artista. De igual modo que la prudencia o perplejidad impiden a Pesce Castro emplear en el cuadro el color prodigado en sus bellos carteles y decoraciones. Acaso contenga normas para la solución del repetido conflicto que decimos, del saber inhibitorio, aquella parábola del Evangelio: Que habiendo un gran señor repartido a tres de sus siervos distintos peculios antes de marchar a una conquista, de retorno tuvo por fieles a los dos que habían duplicado la suma recibida, confiriéndoles en premio potestad sobre un número proporcional de ciudades; y piensa uno, llamado el tercero, grande será tu honor ahora, pobrecito de la virtud, que anudaste la plata en tu pañizuelo! ¡Cuando menos te van a dar potestad sobre veinte ciudades! Pero Jesús, que a veces resulta más nietzchano de lo que podría esperarse, hace salir de labios del poderoso duros reproches contra este siervo que no ha logrado sobre su caudal, para terminar diciéndole: A cualquiera que tuviere le será dado, más el que no tuviere aún lo que tiene de será quitado.

Vale decir, que después de tener talentos o dineros, lo mejor es invertirlos, sin esperar más.

Podría muy bien Pesce Castro resolverse a no hacer uso en el cuadro de interior, de una coloración brillante, autorizado por maestros de la talla de Velázquez y Rembrandt, cuya escala baja de tonos, realista y severa, no desmerece frente al ensueño polícromo de los afresquistas, de los venecianos y de la pintura francesa contemporánea. Por que a nuestro artista, dueño de un talento indudable y de una gran conciencia, le perjudica esta indecisión técnica o estética, según quiera entenderse, inhibiéndole de atacar las notas con timbre seguro y de modular con riqueza de contrastes; efectos que trata en vano de sustituir multiplicando los detalles y envolviendo con sutileza los más delicados matices, para venir a dar a la postre en monotonía y desvanecimiento de las imágenes. Nunca se ha entendido que la voz del barítono deba ser más lánguida, empañada o confusa que la del tenor.

De cómo se conduciría Pesce Castro en aquella manera, seguida con resolución, da una prueba en su retrato del guitarrista Alba, de un gran carácter, bajo de tonos pero ajustado a una valorización capital, de donde procede la fuerza de atención que despierta: en la calidad del negro y el oro en la composición, nada feliz, del primer vestido de baile, y en varios trozos de pintura neta y viva de los demás cuadros suyos.

Ultimo hicimos al escultor Bernabé Michelena, para que de algún modo sea primero. Por que lo es en su arte. Los cinco bustos admirables que presenta sorprenden por la simplicidad, de vuelta y por resumen de un complicado análisis o proceso, con que están resueltos. La recomendable estética de lo sencillo, de que tanto se habla en nuestra época es la más difícil de todas, si puede pensarse que haya varias. Después del primer momento de visión clara, establecida sin dificultad en el boceto, cosa nada vulgar tampoco, viene hacer vivir la forma enriqueciéndola orgánicamente con subformas, ponderaciones, ritmos y acentos, y los planos a elegir para ello se presentan a la vista en número y urdimbre tales que la visión inicial impresa en el barro con tanto optimismo por los neófitos y muy condicionalmente por el artista avezado, hace

ya un rato que se ha perdido por completo, mejor dicho, se ha comprobado que no tenía en cuenta elementos esenciales, como parecía tener, era una falsa y hueca generalidad; y después de soplar fuerte, las manos violentas remueven la arcilla para establecer un nuevo punto de partida y otra vez a quitar y a poner por tanto tiempo como se necesita para hacer una casa; ante las protestas de algún amigo presente, a veces del modelo mismo, que desde la primera sesión suele decir de continuo. ¡Ya está, ya está! ¡No lo toque! ¡Lo va a echar a perder! Tales son los esfuerzos que hay debajo de la expresión sencilla de los bustos de Michelena, quién decía una vez al respecto, en su verba criolla: Es como domar un potro, amigo! Añadimos: como dirigir una batalla, escribir un buen drama, gobernar un Estado. No? Sí. Con más el trance de ser el artista en su acción, espuritual y material a un tiempo, soldado y capitán, autor y actor, ministro y ciudadano. Suponen algunos que el arte sólo significa un medio provisional de representación que el adelanto de las ciencias físicas realizará en su día cumplidamente: en este caso, el calco, la imitación fiel, fotográfica del modelo, sería la mejor técnica y, en verdad, poco dificultosa.

Tal manera de ver implica un error. Como la idea general, elemento del juicio, no puede aparecer en la mente sino por abstracción de las notas individuales de las cosas, de igual modo la idea sensible, la imagen, aún debiendo ceñirse al individuo más que la primera, tampoco se proyecta con nitidez en el fondo emotivo sino depurándose, a través de la contemplación, de sus múltiples accesorios reales. Así procedemos naturalmente, por símbolos, cuando sentimos bien adentro, en mayor o menor grado, la presencia de las cosas, la forma humana o de los animales o de los árboles; pues si la obra de arte ofrece ya transformada la imagen clara de valores formales y expresivos, al disminuír el trabajo y el tiempo de asimilación, aumentará la intensidad y el alcance de las emociones.

Por esto conmueven más los dramas de Shakespeare que los de la historia, y las figuras de Fidias o de Meunier más que las de la vida. Ahora bien: ¿qué mecanismo podrá elaborar estas imágenes racionales, no físicas, del Arte? Ni el ingenio de Wells podría soñarlo.

Todo lo dicho es compendio de los principios observados por Michelena: una forma simple, sí, pero derivada de un análisis tan ramificado y sagaz que la aparta por igual del esquema y del calco; y por efecto de tan justa valorización y del fuego cordial de

su alma, el poder expresivo de las figuras es lo primero que nos envuelve al contemplarlas.

¡Bien cabe decir de estas cabezas, que son verdaderas biografías, como dijo Rodin de las de Houdon! Sin romper el encanto del misterio, fondo de la vida, si bien susceptible de cálculo por exceso y por defecto, hostil a toda concreción geométrica y cerrada; verdades inspiradas las del Arte, de una evidencia indemostrable. La frase del gran maestro francés, por tanto no se puede tomar al pie de la letra; uno de los bustos a que se refiere, el de Mirabeau, sigue aún oculto bajo el paño con que lo cubrieron los convencionales del noventa y tres!

Cual de los bustos de Michelena sea el mejor no puede decirse, cuando cada uno ha producido en el alma la emoción propia de su carácter. Cúneo, semeja un faumo ebrio del sol de los prados que pinta; y su modelado retiene luces tan finas que la sensación de la piel, su rubor y calidez, contribuyen a dar la sugestión de la vida. Este de Arzadum, con el gesto de pintar, absorto en la tarea y parece en éxtasis, de modo que mejor se diría: gesto de crear; teatral, ciertamente en el sentido que se ha dicho de la escultura gótica de las catedrales, y podemos concebirlo en la cima de un capitel, arrobado en las sonoridades del órgano; la forma es profunda, movida y articulada en sus partes con acento firme y pasajes largos, pero de tal precisión que no apagan el sutil temblor de la vida; no se le ve principio ni fin, es una obra perfecta. El de Rafael Batlle, que revela un espíritu comprensivo y vivaz, y el de la señorita María Elena Carvalho, la gracia y la energía combinadas, tienen la misma construcción amplia del anterior, no obstante la riqueza de planos que el artista se ha complacido en señalar. En el quinto, cuyo significado no podemos entrar a conocer, reaparece la calidad epidérmica del primero y su efecto de luz, más vaga y extremecida, sin menoscabo de una verdadera forma plástica. Y, por último, la elegancia y el sentimiento de todos ellos, dan la clave de su inmediata y extraordinaria virtud comunicativa.

La opinión fué esta vez un poco más justa con Michelena que durante el concurso del monumento al gaucho, al que presentó un boceto noble y bellísimo preferido por la ceguera del jurado.

Excepto de Etchebarne, Causa y Figari, Pena, Mañé, Barbieri y Zorrilla, que no han concurrido a la cita, hemos tenido ocasión de hablar en este artículo, aunque a grandes rasgos, de nuestros principales artistas: la posteridad los juzgará y amará mejor que nosotros.

ERRATAS

Pág.	Línea	Leáse
18	32	asociado a la vida en el cuerpo
30	32	las mezclas de afines en la paleta
51	21	de una orquesta no son
67	—	Ardengo Soffíce
73	2	franciscanas
77	16	amor de la verdad
93	26	claror
97	14	perfecciones que no tiene
107	27	espacio, de substancia
108	27	amarillo rojizo
110	16	lírica, y así lo prueban sus nunca bien ponderados lienzos de Italia,
112	39	mantiene
125	19	bello y sobrio color
161	37	preterido



PUBLICADO:

BUSCON — Novela Picaresca.
LA ILUSION — Drama en un acto
LOS MISTICOS — Drama en tres actos.
EL VIEJO — Drama en tres actos.
TESEO — Crítica de Arte.

En preparación:

FARSAS DE IGUAL — Teatro.

TUPI-NAMBA

ESTABLECE
UN LUJOSO
CAFÉ
CON LAS MAS
MODERNAS
E HIGIENICAS
INSTALACIONES

SUB - SUELO: BOWLINGS
PLANTA BAJA: CAFE y BAR
PLANTA ALTA: BILLARES

Avenida 18 de Julio, 976
AL LADO DEL TEATRO ZABALA
MONTEVIDEO

PAPELERIA SCHMIDT

573 - CERRITO - 575

Imprenta - Fábrica de Sellos de Goma - Impresiones de lujo - Tricromías - Relieves - Folletos - Revistas - Timbrados

Utiles de Escritorio - Libros en Blanco - Rayados especiales

Encuadernación - Depósito de papeles de todas clases

TELEFONOS:

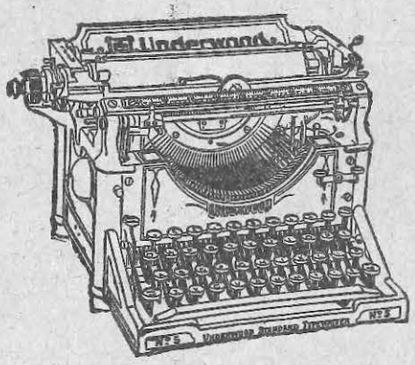
LA URUGUAYA 1311 - Central y LA COOPERATIVA

MONTEVIDEO

UNDERWOOD

SOLIDA

SILENCIOSA SENCILLA



ES LA MÁQUINA ADOPTADA Y PREFERIDA EN TODAS LAS OFICINAS Y CASAS PROGRESISTAS

CROCKER & Cía.

Uruguay 1010 - - Montevideo

CAMAS DE BRONCE CALIDAD

GUTMAN

CAMA DE ACERO

ADOLFO GUTMAN

18 de Julio, 1071-77 - Montevideo

UNA MARCA

INCONFUNDIBLE



TELLERIA & RADIO SISCOLIN

Regd.

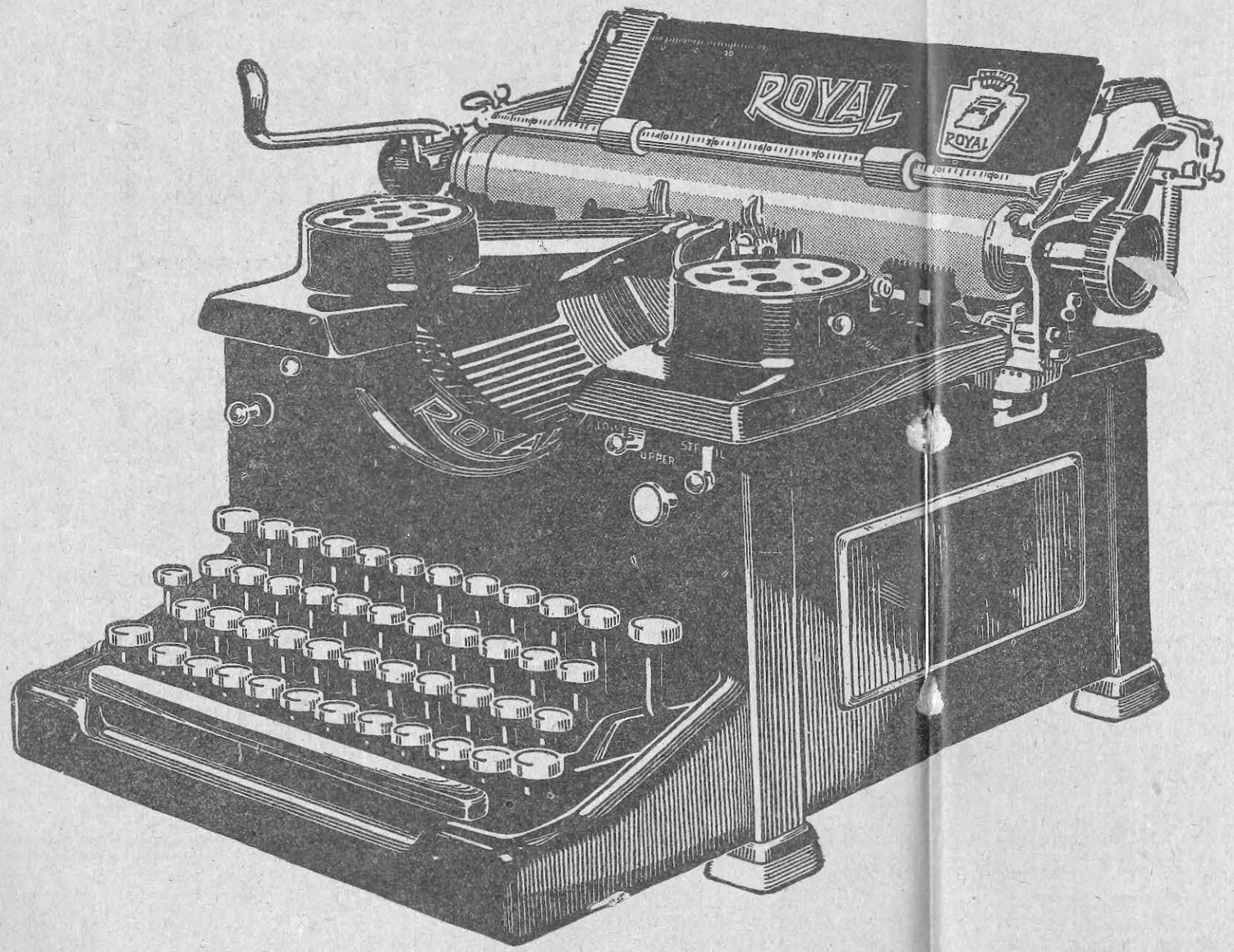
LA MEJOR PINTURA PARA DISOLVER EN AGUA EN BLANCO Y COLORES



UNICOS IMPORTADORES

AVENIDA GRAL. RONDEAU, 1490-92

FROM LAMSON PARAGON, SOUTH AMERICA, LTD., MONTEVIDEO



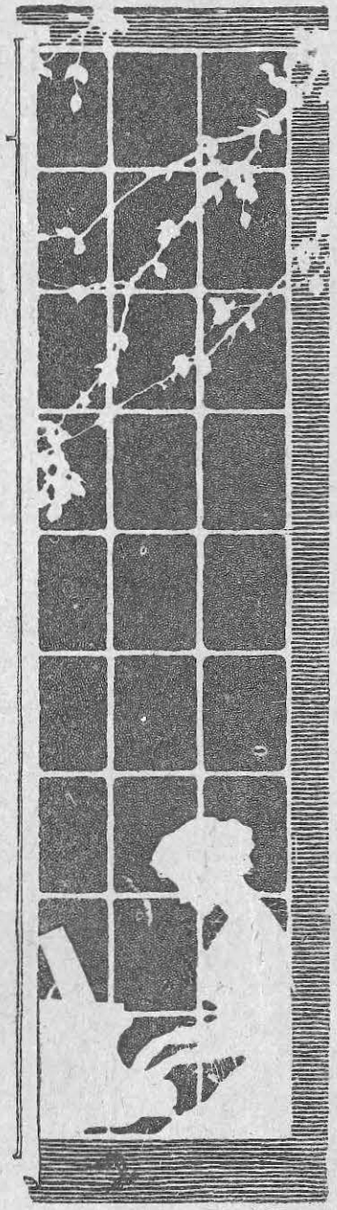
Grandes instituciones como la Dirección General de Correos y Telégrafos, Intendencia de Guerra, Banco Británico, Swift y Co., Banco Francés Supervielle, Saint Hnos., Frigorífico Artigas y muchas otras usan la máquina de escribir ROYAL. Lo que nosotros podríamos decir de la bondad de la ROYAL no pesaría tanto como la buena recomendación que le daría cualquiera de estas instituciones; pregúnteles por lo tanto lo que piensan de ella.

LAMSON PARAGON (SOUTH AMERICA) LTD.

25 DE MAYO, 410 - MONTEVIDEO

CARLOS OTT & Cía.

LOS MEJORES PIANOS



25 DE MAYO, 509

--MONTEVIDEO--

BAZAR COLON

SARANDI, 602

ESQ. JUAN C. GOMEZ

MONTEVIDEO

DISTINCION - CALIDAD

ALMACEN DE SUELAS Y CALZADOS

VENTA AL POR MAYOR

Antonio Vidal & Hijo

Avenida Gral. Flores 2237

MONTEVIDEO

DABIN & PECOLLO

TAXIMETROS

"CHALMERS"

EL MEJOR SERVICIO DE MONTEVIDEO

Pedir por Teléfono: La Uruguaya, 1099 - Cordón

Parada: YI y 18 de JULIO

PERCONTINO E HIJOS

Venden las Mejores

Camas de Bronce

URUGUAY 1065 al 1075

Tel.: Uruguaya 371 Central

Dellepiane & Peragallo

CALZADO

DE

LUJO

Duración y Elegancia

18 DE JULIO, 1992

MONTEVIDEO

Vd. tiene Razón

nos decía un cliente después de haber comprobado que

LOS MUEBLES QUE VENDEMOS REUNEN:

Construcción sólida y perfecta
Elegancia Impecable
Precios completamente Económicos

Bernasconi & Duñach

Muebles y Tapices

AGRACIADA, 2283

y Marcelino Sosa

Teléfono: URUGUAYA, 852 - Aguada

Variado surtido de Comedores, Dormitorios
Juegos de Vestíbulos y Escritorio
Bibliotecas, Escritorios, etc.

Esperamos su Visita

para demostrarle en la práctica que vendemos el mejor mueble al precio
- - - - más reducido - - - -

RICARDO ALGORTA

FÁBRICA DE JABONES FINOS

JABONES MEDICINALES

LOCIONES - EXTRACTOS - AGUA COLONIA

HAGA SUS COMPRAS DIRECTAMENTE

SOLICITE MUESTRARIO

CALLE SANTA FE 1155

MONTEVIDEO

DUNLOP



Neumáticos DUNLOP: están hechos para dar, y lo dan kilometraje extra

THE DUNLOP RUBBER Co. Ltd.

Distribuidores en Montevideo

Puig y Morasca - Plaza Cagancha 1148

Alberto Martino - Agraciada 2352

Alfredo Penadés - Paysandú 1023

Franco y Buzcaiazzo - Colonia 1151

Manuel Guelfi y Cía. - Cerro Largo 1125

Alfaya, Sanjurjo y Varela - Sierra 2134

La Central de Neumáticos - Plaza Independencia 709

AGENTES GENERALES:

Evans, Thornton & Cía.

URUGUAY 831

CLINGO SUGLIA

DECORACIONES MUEBLES

REVESTIMIENTOS Y PARQUETS

EBANISTERÍA Y CARPINTERÍA DE OBRA

PROYECTOS Y PRESUPUESTOS

TALLERES Y ESCRITORIO:

CALLE URUGUAY, 1728

TEL.: 3266 - COLONIA

MONTEVIDEO