



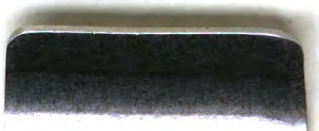


THE LIBRARY  
OF  
THE UNIVERSITY  
OF TEXAS

G750.4  
C43b

~~2018113876~~

750.4 C43B LAC







# **LA BELLEZA INVISIBLE**

## Libros publicados por la Cooperativa Editorial "Buenos Aires"

- I—FERNÁNDEZ MORENO.—*Ciudad.*  
II—HORACIO QUIROGA.—*Cuentos de Amor de Locura y de Muerte.* (Segunda Edición).  
III—CARLOS IBARGUREN.—*De nuestra tierra.*  
IV—MANUEL GÁLVEZ.—*La sombra del convento* (novela).  
V—ERNESTO MARIO BARREDA. — *Las rosas del mantón.*  
VI—CARLOS MUZZIO SÁENZ-PEÑA.— Versión castellana de *La cosecha de la fruta* de Tagore (2ª. edición).  
VII—ARTURO CAPDEVILA.—*El libro de la noche.*  
VIII—RICARDO JAIMES FREYRE.—*Los sueños son vida.*  
IX—LUISA ISRAEL DE PORTELA.—*Vidas tristes* (2ª. edición)  
X—PEDRO MIGUEL OBLIGADO.—*Gris*  
XI—MARIO BRAVO.—*Canciones y Poemas.*  
XII—JUAN CARLOS DÁVALOS.—*Salta.*  
XIII—ALFONSINA STORNI.—*El dulce daño.*  
XIV—ALVARO MELIÁN LAFINUR.— *Literatura contemporánea.*  
XV—JOSÉ LEON PAGANO.—*El santo, el filósofo y el artista.*  
XVI—ARTURO CAPDEVILA.—*Melpómene.*  
XVII—BENITO LYNCH.—*Raquela* (novela)  
XVIII—AUGUSTO BUNGE.—*Polémicas.*  
XIX—CARLOS CORREA LUNA.—*Don Baltasar de Arandia.*  
XX—HORACIO QUIROGA.—*Cuentos de la selva.*  
XXI—DELFINA BUNGE DE GÁLVEZ.—*La nouvelle moisson.*  
XXII—JUAN ALVAREZ.—*Buenos Aires.*  
XXIII—M. A. BARRENECHEA.—*Historia estética de la música.*  
XXIV—MARCO M. AVELLANEDA — *Del Camino andado.*  
XXV—VICENTE A. SALAVERRI—*El Corazón de María* (novela).  
XXVI—ARTURO CAPDEVILA.—*La Sulamita.*  
XXVII—MARIANO DE VEDIA Y MITRE—*El Gobierno del Uruguay.*  
XXVIII—ALFONSINA STORNI.—*Irremediablemente...*  
XXIX—ROBERTO GACHE.—*Glosario de la farsa urbana.*  
XXX—JUANA DE IBARBOUROU.—*Las lenguas de diamante.*  
XXXI—ATILIO CHIAPPORI.—*La belleza invisible.*

### PROXIMAMENTE

- XXXII—ARTURO CAPDEVILA.—*El Amor de Schahrazada.*

ATILIO CHIAPPORI

# LA BELLEZA INVISIBLE



1919

"BUENOS AIRES"  
Cooperativa Editorial Limitada  
Avenida de Mayo 791

AGENCIA GENERAL DE  
LIBRERIA y PUBLICACIONES  
Rivadavia 1573

OBRAS DEL AUTOR

*Borderland.*

*La Éterna Angustia.*



**THE LIBRARY  
THE UNIVERSITY  
OF TEXAS**

*A mi hermano Rómulo*

**871370**



## ADVERTENCIA

*Recojo en este primer volumen, algunos de mis escritos y tres conferencias sobre temas de arte — leídas éstas en el Museo Nacional y publicados aquéllos en “La Nación”, donde, durante tres años, se me honrara confiándome esa crónica.*

*Libro fragmentario, si bien su textura no mantiene una rigurosa ordenación cronológica, pretende, en cambio, conservar perfecta unidad intelectual; pues, desde el artículo central — que le presta título — hasta la rápida reseña de tal exposición, aún en casos de apariencia contradictente, coordínalo siempre la misma actitud mental.*

*A este seguirán otros dos — “El Salón del Retiro” y “Las Exposiciones Extranjeras” — no porque juzgue mis comentarios cotidianos dignos de perdurar por su valor intrínseco, sino porque, en los*

*diez años que abarca mi labor de crítico, contienen los elementos de juicio que, un día, servirán para reconstruir el proceso de nuestra cultura artística.*

*Entiendo, así, servir a mi país con cierta eficacia; pues soy del mismo pensar de los Goncourt cuando escribían: "L'Art es l'immortalité d'une patrie. Tout pourrit el fini sans lui; c'est l'embaumeur de la vie morte et rien ne survit que ce qu'il a touché, décrit, peint ou sculpté".*

A. C.

# **LA BELLEZA MODERNA**



THE LIBRARY  
THE UNIVERSITY  
OF TEXAS

“No es inútil, ha dicho Maeterlinck, interrogar, de tiempo en tiempo, el sentido de ciertas palabras que cubren con una vestidura invariable sentimientos que se han transformado”. Este recuerdo de EL PERDÓN DE LAS INJURIAS, permíteme hoy aclarar el título LA BELLEZA INVISIBLE que adelantara hace años, en una correspondencia a LA NACIÓN.

En verdad, de las palabras que nos han sido legadas, unas perdieron ostensiblemente su valor recóndito al transmutarse el alma humana; y otras —las más bellas y las más santas— sólo perduran en los labios de los hombres como una aspiración de vida superior. Son estas últimas, por cierto, las que debemos meditar, de tiempo en tiempo.

Pero esa vestidura inmutable no oculta solamente sentimientos, sino también conceptos, emociones y sensaciones de la vida moderna. Así, la palabra Belleza ofrece un ejemplo perfecto.

Sin entrar en consideraciones demasiado extensas en estas líneas preliminares, e interrogando la palabra en su expresión plástica, únicamente, bastará recordar las inquietudes espirituales que en los últimos cincuenta años originara el afán de desentrañar su sentido verdadero para confirmar su actual apariencia arbitraria. La sucesión de las escuelas, con sus transitorios dogmas, primero; y después la rebeldía de los temperamentos — a la que el arte contemporáneo debe, al par de nobles y geniales actitudes, atrocidades tan recientes como las de futuristas y cubistas — demuestran que la Belleza es hoy, más que nunca, una palabra de inminente revisión. Tan es así, que altos espíritus ceñidos a su sentido antiguo han llegado a negar la capacidad de lo bello al mundo actual; y, por tanto, la irremediable decadencia de las artes que en un día y bajo cielos más felices culminaron bellamente; al par que otros altos espíritus — como Rodín en un libro profundo — afirman que tal capacidad perdura en aquellos que sienten el arte como una religión.

Y esta contradicción no se afirma solamente en libros y disquisiciones — la bibliografía especial es abundante y divulgada — sino también en la vi-



da cotidiana, tanto al apreciar la obra de arte como al contemplar el modelo vivo o el espectáculo natural. Durante diez años, personalmente, he podido comprobar en las exposiciones—en mis obligatorias y diarias visitas de cronista — hasta qué punto la belleza moderna es una belleza invisible para la mayoría de los espectadores. Y no se tomen estas palabras como irreverentes para nuestra cultura; lo mismo he comprobado en las exposiciones europeas — en los grandes certámenes internacionales, como el de Venecia de 1910, por ejemplo, en cuyo “vernissage” Ugo Ojetti, al reseñar, en “Tribuna”, la sala del fundador de la secesión vienesa, Gustav Klimt, vióse obligado a formular al público de Roma y de toda Italia la siguiente prevención: *Anche in questa sala, come in quella del Renoir (sic) gli spettatori sono pregati di non sorridere. Per sorridere bisogna capire.*

Pocos meses después, al organizarse, en Roma, la Exposición Internacional de Bellas Artes, como uno de los episodios más promisorios del programa conmemorativo del *Cincuentenario*, origináronse verdaderos conflictos, por idéntica incomprensión, dentro y fuera de Italia.

El más ruidoso de ellos provocó en París la

cláusula que permitía organizar *exposiciones de conjunto de artistas de talento eminente y de originalidad resaltante*. Los miembros de Les Artistes Français y de la Société National de Beaux Arts decidieron entonces, unánimemente, abstenerse de concurrir a un certamen organizado con tales bases. M. Dawant fué el paladín de la campaña de protesta, cuyo fin verdadero era el de cerrar la entrada así abierta a los "independientes". Sin embargo, M. Henry Marcel, comisario general de la sección francesa, intervino con ánimo conciliador, prometiendo que el artículo incriminado no se aplicaría a Francia. Los temores tradicionalistas se aplacaron, pero la tregua duró poco. En esos días hubo que reelegir el comité organizador bajo la presidencia de M. Bonnat, director de la Escuela de Bellas Artes, y aprobar la inclusión, junto a los miembros de los comités de los dos grandes Salones, de personalidades como Claude Monet, Frantz Jourdain, Maurice Denis, Roussel, Bouvard, en representación de los independientes, de los impresionistas y de los "nuevos", conforme a la primera constitución. La lucha recrudeció en el acto. Los oficialistas, encabezados siempre por el implacable M. Dawant, vicepresidente de "Les Ar-

tistes Français”, propusieron entonces al soslayo, de acuerdo con la oblicuidad del propósito inspirador, que los jurados determinaran la admisión de la “totalidad” de las obras dignas de exponerse. Como se adivinará, eso no era sino una zancadilla para excluir a los artistas que no pertenecían a ninguna de las dos grandes sociedades tradicionales. Pese al prestigio oficial, la proposición no logró mayoría de sufragios; y el comité reservóse el derecho de invitar, es decir, de elegir un cierto número de artistas sin el examen previo de los jurados. Gracias a ello no pudieron repetirse los rechazos sistemáticos con que los pintores “oficiales” hostilizaran, a menudo, a artistas independientes como Claude Monet, Pissarro, Renoir, Degas, Gauguin, etc., dando así un golpe a fondo a la intransigencia ultramontana.

En Italia, el conflicto más serio fué el provocado por los pintores y escultores milaneses, quienes votaron una orden del día intimando al comité organizador a modificar la composición del jurado de admisión, bajo la amenaza de abstenerse, en masa, de concurrir.

Todas estas rencillas y dificultades, aplacadas naturalmente, en beneficio del mayor prestigio del

certamen, permitieron inaugurarlo con el esplendor que se recuerda; pero no fueron resueltas, tanto que, apenas transcurridos dos años, renaciera, en París, el pleito en la encuesta de "*Excelsior*" sobre las excelencias del arte antiguo y del arte moderno.

La Guerra, con el terrible estremecimiento de la catástrofe que abortaba, acalló tales disputas, por cierto vanas, ante la enormidad del sacrificio inminente.

¿Hasta cuando?...

Así como hace treinta años (1), los eternos reaccionarios motejaban de "literatura de decadencia" al magnífico movimiento espiritual, cuyos frutos son las conquistas más preciadas de la hora actual y se sacrificaba a Verlaine en holocausto a M. Cherbuliez; así, para las artes plásticas, sobre todo en pintura, durante las dos últimas décadas, hemos visto arreciar las diatribas que estallaran, bajo estrepitosas carcajadas, allá por 1867, cuando el cuadro de Claude Monet (2) iba a rotular, arbi-

---

(1) La "Enquête" de Huret en "*L'Écho de Paris*" fué iniciada el 3 de marzo y terminó el 5 de julio de 1891.

(2) "*Impressions*".

trariamente, la renovación hoy ya impuesta del *plein - air*. Se inventó la "crisis de fealdad" y Manet, Monet, Renoir, Degas y sus amigos fueron inmolados en homenaje a los señores Cabanel, Bouguerau, Lefebvre, y demás académicos.

Las hostilidades, iniciadas en los talleres y en los periódicos, envolvieron prontamente al "gran público", que, como es natural, ageno al origen mismo de la disputa, que fué una revolución en la técnica, sumóse al grupo de los pintores ultramontanos cuyos cánones convencionales permitíanle, por lo demás, una fácil comprensión de belleza ritual.

Los esfuerzos y los sacrificios realizados para reeducar al público en la visión real de la naturaleza, entenebrecida y deformada en el ambiente claustral de las academias, dieron su fruto, si bien tardó; y ya no existe persona de mediana sensibilidad que, al contemplar un paisaje, no aprecie la infinita gradación de los verdes, las sombras luminosas, la anhelante vibración de todo contorno en la atmósfera. Pero, respecto a la figura humana, la batalla fué más ruda y esta es la hora en que, todavía, en las exposiciones, asoman presuntuosas sonrisas en labios de los que, agravando la ignorancia del desnudo moderno con la ingénita in-

sensibilidad, obligan a repetir: ... "Per sorridere bisogna capire..."

De tanto en tanto, también, no ya el espectador ignaro sino tal o cual sociólogo espectable aviva la resistencia con críticas chabacanas. Pero esto es de rigor; y si es dado lamentarlo no debe, en cambio, alarmarnos. Ya lo advirtiera Mirbeau: *Quand aux philosophes et aux savants, leur incompréhension de l'art pur devient quelque chose de véritablement incroyable et qui fait rêver...*

¿Qué debe entenderse por belleza plástica? ¿Qué es la verdad anatómica? Estas son las preguntas capciosas que, en sus últimos reductos, lanzan los paladines de la academia. Ciertamente, la pintura y la escultura, al concretar sus representaciones, deben basarse en la verdad formal; pero ¿quién se atreve a afirmar que el desnudo moderno responda a los cánones que se pretende, vanamente, perpetuar? ¿No hay, en el fondo de tales alegatos, algo del influjo supersticioso que diera margen a la era de ficticio paganismo que culminó en el Renacimiento? Luego, dada la evolución de nuestra sensibi-

lidad (y sin tener en cuenta las deformaciones del cuerpo humano), ¿puede sostenerse, seriamente, que la belleza plástica moderna resida, únicamente, en los contornos, los planos y los volúmenes...? ¿Las actitudes, las expresiones y los gestos no son también *plásticos*? ¿Una mirada patética no vale una curva graciosa? ¿Por qué ha de ser simplemente *muscular* la belleza plástica?

Refiere Bartolomeus Fontius que el 14 de agosto de 1485, bajo el papado de Inocencio VIII, descubriose un sarcófago de la Via Appia con una joven tan maravillosamente bella y tan bien conservada que parecía viva. Asegura el cronista, en carta a Francisco Ellachette, que al ver el pontífice una enorme muchedumbre peregrinar hacia ella, mandó enterrarla de nuevo, muy lejos y en el mayor sigilo, temeroso de que aquella extraordinaria pagana abriese una peligrosa rivalidad a las reliquias de los mártires santos. Vachon, comentando el suceso, ensaya por ello un tono despectivo: "Mas poco le valió al papado, dice, hundir profundamente en la tierra esa carne de mujer medio viva; arrojar al arroyo esa efímera flor humana abierta, de improviso, por pocas horas, a los rayos del sol después de una noche de muchos siglos: la

antigüedad quedaba resucitada para siempre en el esplendoroso renacimiento del Arte que supo arrancar a las ruinas y a las tumbas, el secreto de la Gracia y de la Belleza". Y, en su inútil afán de hombre moderno, olvida Vachon que en tal época y en un suelo donde era fácil encontrar todavía frescas las raíces del milagro, la perfecta conservación de esa forma divina, quizá amortajada con ritos de mitología, pudo seducir con el miedo del prodigio a los prosélitos de una religión de prodigios y de miedos.

Bajo tan inminente actualidad de santorales y de martirologios, no había, por cierto, signo más categórico de beatitud. ¿No era ese, acaso, el prestigio corpóreo con que se revelara la pureza de los elegidos, cuyos corazones, siempre vivos, esperaban la radiación de los ostensorios? ¿Cómo extrañar, entonces, que un papa de aquellos tiempos, un papa supersticioso, un papa todavía no infalible, temiese por el destino de su grey, frente a la Diosa que, "después de muchos siglos", así sonreía su triunfo pagano? Pero dejemos a Vachon...

Si consideramos cuán otra es hoy la apariencia de belleza es, por el contrario, como para bendecir al designio que, entre tantos episodios y seres y fas-



tos que pasaron cuando el mundo valía la pena de ser vivido, hizo que nuestros pobres ojos contemporáneos ignorasen también esa carne que venció a la muerte por el exclusivo influjo de su belleza. ¿Os imagináis la desesperación para toda la existencia del hombre que, por un solo minuto, contemplase hoy una mujer de carne inmortal?

Ahora bien, ¿no es acaso ese recuerdo subconsciente del desnudo antiguo el que sigue sugestionando a una mayoría que, del desnudo actual, solo tiene visiones rápidas y limitadas, en momentos por cierto inhibitorios del menor examen sereno?

Luego ¿si es verdad que existe en la naturaleza una realidad ilusoria—influjo de nuestro espíritu—¿por qué no admitirla en la contemplación de los seres, desentrañando, así, una belleza oculta, inmanente o potencial?... “Sabrás que la materia—dice León Hebreo—fundamento de todos los cuerpos inferiores, es de suyo fea y madre de toda fealdad en ellos; pero, *formada*, se torna hermosa por participación del mundo espiritual. Como rayos del sol, las formas descienden a ella del entendimiento divino y de la ánima del mundo, o del espiritual o del celestial...”



## LA BELLEZA INVISIBLE

(Para *La Nación*)

Cap Blanco, marzo de 1910.

Acodados en la borda, asistíamos ayer a la caída del crepúsculo, que un lampo granate dramatizaba con violencia increíble. Mi interlocutora adventicia, una turca de ojos claros, doctorada en letras, que ha hecho todas las travesías del mundo y de la vida, seguía con mirar impasible esa inútil tragedia de nubes sobre el mar calmo y frío, desesperadamente. Un silencio de pampa planaba sobre las aguas pesadas; y, con las primeras luces en la cubierta, aparecían los primeros plastrones y los mantos muertos con que las señoras entibiaban sus brazos desnudos. Una lasitud uniforme velaba todas las pupilas fatigadas de hori-

zonte; y las sonrisas de orden, al azar de los mil encuentros del *constitutional*, tenían un fondo recóndito de lástima mutua. Volvíme, siempre en silencio, para encender mi *kedive*, y, entonces, apareció la silueta de mujer que obsesiona estas líneas.

Presentábase, por primera vez, a los tres días de viaje, y en la tarde mortecina avanzaba lentamente, como desvanecida en esos grandes movimientos de luz y de sombra que ondulan en la atmósfera de los crepúsculos marinos. Alta, pálida, de cabellos lacios, vestía un traje guante de seda violeta, donde sus brazos exangües cobraban resaltes marmóreos. Un aire extraño singularizábala, en seguida, aun en medio de esa sociedad promiscua y ambulatoria. Cuando estuvo más cerca, apareció de una delgadez afligente, sombreada en el rostro con signos de una pubertad dolorosa. Advertí su presencia a mi interlocutora, quien, después de examinarla con su eterno mirar impasible, dijo:

—Ès raro, tiene un aspecto que debiera inspirar lástima y, sin embargo, ofende...

—¿Ofende...? — pregunté con la esperanza de sorprender en la respuesta algún matiz de su

sensibilidad obstinada y voluntariamente oculta.  
—¿Ofende...?

—Sí — respondió — ¿Cómo diré...? Como si viniese desnuda...

Volví a contemplarla y la reflexión resultaba de una exactitud inquietante. Y no, por cierto, debido a audacias del vestir, ni al desenfado de maneras. Al contrario, velábala un indefinible aire de recato, y el traje guante de seda muerta ceñíala mucho menos, en su andar pausado, que a las otras señoras correctas de curvas turbulentas. Pero de toda ella—de sus pupilas enormes, en las que uno podría leer toda la vida; de sus labios tristes como ojos; de su seno magro y ansioso, de sus manos inquietas y vergonzosas — de toda esa carne trágica fluía algo de agudo, de paroxístico, mezcla de deleite y de sufrimiento, que fascinaba con una voluptuosidad a la vez exquisita y amarga.

—Verdad — confirmé —; es de una belleza extraña...

—¿Belleza...? ¡Ah, no!... — repuso con un sobresalto de sensatez que, por cierto, no esperaba de ella.

—Señora — insistí sonriendo, — no es bella conforme al canon que una atávica sugestión de

estatuas y el poco de sangre antigua que azula nuestras venas hace perdurar todavía ficticia y obsesoramente; no es bella en la forma gloriosa de las mujeres que trastornaban dioses, torcían la historia, e imponían el signo más inmediato de omnipotencia sobre los pueblos, cuya última aparición surgió en el cuerpo de aquella extraordinaria pagana, descubierto en un sacórfago de la Vía Appia; no lo es de esa manera, pero es bella...

—¿Cómo?

—De una manera invisible. Cada mujer tiene su línea interior independiente de las formas exteriores. No se la percibe, sino que se la "siente", y subyuga tanto más cuanto más recóndita y misteriosa se la adivina. El hombre capaz de presentirla, en mérito a un cierto sincronismo de sensaciones, establece una íntima correlación entre la imagen virtual y los rasgos físicos, subordinando éstos a aquélla, creando un tipo de belleza mística. Mística, en el sentido de profunda, pues así como se piensa místicamente cuando se analiza algo que está más allá de los fenómenos habituales de la razón, de la misma manera se "siente" místicamente cuando una mujer seduce por

su encanto recóndito, que la ilusión transfunde luego en las formas visibles. Y como se trata de una calidad ideal, concíbese que se exalte en el dolor. De ahí el angustioso encanto de las neurápatas, de las cloróticas, de las tuberculosas...

Mi interlocutora miróme silenciosamente en el fondo de los ojos, y dijo:

—Con franqueza ¿es usted sensible a esa belleza?

—Señora, — respondí con el Giorgio dannunziano — *Io ho il gusto de le cose amare*, y acaso no haya un hombre moderno que, en ese sentido, no pueda decir lo mismo...

Mi interlocutora, pretextando no sé qué olvido de tocado, me abandonó casi en seguida.

\*  
\* \*

La supervivencia en estatuas y cuadros de formas para siempre desaparecidas, no solamente inquieta los corazones de aquellos que tuvieron la adolescencia evocadora en libros e imágenes, sino que llega a turbar inteligencias avezadas en el ejercicio de la crítica. El recuerdo subsciente de esta Venus o de aquella Diana, ciega los

cien ojos de Argos hasta hacerle olvidar cuán otra es hoy en realidad la apariencia que amamos sobre todas las cosas percederas, que adoramos perdidamente.

Un perenne afán de Renacimiento, agravado por la ignorancia actual del desnudo, sostiene el error. Los mármoles de las tumbas y de las ruinas suscitaron, es cierto, el gran advenimiento del siglo XVI. Transcurrida la era de horrores y de compunciones en que el Arte no fué sino una forma de fervor taciturno, esas estatuas volviéronlo a su pristina gloria sensual; pero, en cambio, agobiaron la vida con un nuevo dolor. Como si no bastase a la fatalidad originaria el suplicio de hacer venir a los hombres casi exhaustos a un mundo siempre joven, agregó, con la supervivencia de imágenes eternamente idas, la atrocidad de los deseos imposibles. El clasicismo neo-griego convirtió las galerías en tesoros fabulosos. La pintura y la escultura, libertadas de los clisés bizantinos de Andrés Taffi y de Cimabue, volvieron al antiguo esplendor con el Verocchio, el Correggio y con Leonardo, que está por encima de todos; pero, humanamente, sólo fué para mayor aflicción, exasperando, con nuevos anhelos, el afán



contradictorio de renovarnos cilicios para ser felices. Pues, pese a los que pretenden aislar en una zona impasible la emoción estética, siendo el arte flor de sensibilidad, su sentimiento participará siempre de nuestras ansiedades.

Esto es lo que olvidan los críticos que, en los últimos años, han emprendido una airada campaña contra lo que se ha dado en llamar "crisis de la fealdad en pintura". Si su actitud se limitara a fustigar a pintores que, en el prurito de aquilatar el talento o la técnica con extravagancias, lo hacen de una manera premeditada y ostensible, ¡enhorabuena! Pero es que en el encono de tal prédica se adivina un secreto alegato por el canon clásico. La fealdad consistiría en la fluidez de las formas, la piel monocroma y los miembros alargados. M. Remy de Gourmont, en un artículo célebre, calificó tales pinturas de "mujeres de lupanar o de hospital". M. Remy de Gourmont no es un ultramontano en materia de arte, pero es un misántropo que casi no abandona su bufete. De frecuentar los teatros y los salones, las vería predominar en el gran mundo. Su error consiste en creer que las mujeres inquietantes de rostros exangües, caderas estrechas,

piernas largas y cabelleras enormes son invención de los pintores de *avant-garde*, cuando el tipo perfecto es, precisamente, la excepción en la vida.

Yo preguntaría a mis lectores: En una fiesta mundana, entre la mujer de formas correctas que conserva todavía algo así como el recuerdo de la línea antigua y con el rostro sereno que confirme el zarandeado apotegma de “mens sana in corpore sano”, y otra, de formas lánguidas, curvas borradas, miembros exiguos, pero con ojos sabios, aire pasmado y boca cruel, ¿cuál de las dos reúne mayores sufragios?...

A cada época corresponde su medio constituido por ideas, costumbres y objetos análogos, que originan no solo un estado mental común, sino también un estado general de sensibilidad. Ahora bien; sábese que tanto las ideas como los sentimientos se transforman en actos y que la repetición de éstos imprime sus huellas en los cuerpos. (Es un aforismo vulgar el de que las distintas profesiones dan a quienes las ejercen un aire particular, y es una observación fácil la del parecido genérico que tienen las mujeres nocturnas). Las personas adquieren, pues, al decir de Felicien Rops, “la fisonomía de su tiempo”.

Después de diez y nueve siglos de placeres, inquietudes y dolores — ¿para qué hablar de las enfermedades? — después de diez y nueve siglos de vida, en fin, el cuerpo humano se ha transfigurado. Pero, más que el transcurso del tiempo, con el lugar común de su acción devastadora, la ansiedad intelectual que substituyó al sensualismo antiguo y las angustias morales que despertara la estrictez de la religión nueva, agostaron la pristina belleza física.

Entre el cúmulo de pruebas, la decisiva surge de la simple comparación del cuerpo del hombre y de la mujer actuales. Antes, el hombre no era feo como ahora. Sin incurrir en el clásico efebo — *Il bello Hermafrodito adolescente* — y para abreviar ejemplos, basta oponer a cualquiera de las Venus corrientes el Apolo Lyciano que existe en el Louvre. ¿A qué responde esa mayor deformación masculina? Sin olvidar los rigores de la vida guerrera, el secreto está en que hasta el siglo XIX él solo cargó con todo el acervo de preocupaciones consecutivas a la evolución de la inteligencia, mientras la mujer seguía viviendo en la más encantadora quietud espiritual. Criatura de sensibilidad, los escasos cambios que experi-

mentara su cuerpo deben atribuirse también a influencias físicas; — a las que quizá no fueran extraños los bárbaros, quienes al invadir el mundo ordenado por la Diosa de los ojos claros, bien demostraron, en sus abrazos, que “ignoraban la medida y la armonía”, según el suave decir de France.

Así, entre las mismas Venus, el canon se modifica. La Florentina, por ejemplo, es muy distinta de la clásica, y encarna ya la belleza lánguida, llena de tristes presagios de nuestras finiseculares. (No es de extrañarse, si se recuerda que Botticelli utilizó como modelo a Simonetta Catanea, la regia querida de Julio de Médicis, que murió tísica, poco después). Luego modifícase todavía más, a medida que de la vida desaparecen las cualidades sensuales que constituyeron la característica de la estatuaria siria, griega, y de la neo-griega del renacimiento.

Llegamos así al siglo XIX en que la mujer comienza a complicar su existencia con ansiedades intelectuales y, sobre todo, en el paroxismo de civilización, a exasperar su sensibilidad con sobresaltos imaginativos. Entonces, tanto en la vida como en el arte, la forma fué ocupando un lugar

secundario, en parte por su decadencia visible, y principalmente para poner de relieve el elemento interior. Ya con Puvis de Chavannes aparece el desgaire por el estudio de los signos vitales, a fin de traducir estados de inteligencia o de sensibilidad, conforme con la aspiración lírica contemporánea, introduciendo en la pintura los símbolos esquemáticos cuya expresión más intensa nos la dan las actuales síntesis de Rodin.



En verdad, si bien se considera, más que personas, somos presencias en este mundo. Por nuestros cuerpos, únicamente, seríamos tan inexpressivos como lo es la naturaleza en sus aspectos aislados. Diríase que cuanto se hace perceptible a los ojos, adquiere, con la inmediata condición de cosa, un dejo de la substancial impasibilidad de la materia. Sábese que el paisaje sólo cobra sentido gracias al influjo de ánimo que le proyecta quien lo contempla; y, ya es apotegma, en dominios del prejuicio, que cada uno advierte en los otros lo que ve en sí mismo. Así este crepúsculo dorado, que arroba a la eterna pareja

ensoñada, bajo la fronda, desespera, en cambio, a aquel otro abatido que solo vive en la tribulación de los recuerdos; y no hay por qué incurrir aquí, para abundancia de ejemplos, en la contradicción cotidiana de las simpatías.

Las personas nada nos dicen con sus cuerpos, ni al alma ni a los sentidos, porque no vivimos una vida intensamente animal. Luego, podría pasarse toda una existencia contemplando un rostro atónito sin que sus rasgos traslucieran un impulso personal. Todo el mundo sabe que hay semblantes adorables que ocultan, sin embargo, almas de oprobio; y máscaras, casi teratológicas, animadas por todas las excelsitudes. La persona moderna es interior. Prescindiendo de tal influjo, ¿habría podido Carriere, por ejemplo, idealizar un semblante como el de Verlaine?

Si conocemos a alguien — ya se ha dicho — no es por su aspecto, que se transforma incesantemente o se destruye, sino por sus calidades o sus defectos, que perduran en nuestra admiración, nuestro amor o nuestro desprecio. Lo que cambia, lo que muere, lo adventicio: es el cuerpo. Perdura la manera, como somos o como se nos adivina, es decir, tal como es o como se juzga

nuestra conciencia. Sólo se existe por ella; a ella se debe la unidad, la integridad, la identidad personal; y, para los nacidos bajo una sonrisa del cielo, la perpetuidad en los fastos de la raza.

De ahí el ansia de exclusividad en el amor. La mujer amada no es más que una imagen erigida en nuestras almas por las calidades que le atribuimos o las sensaciones que nos despierta. Es una imagen arbitraria, que la forja la ilusión, pero que se impone, precisamente, por su calidad ideal. ¿Por qué sufrimos hasta el delirio, sufrimos hasta la muerte, cuando no nos pertenece exclusivamente? Aparte el orgullo, no es por agravio de lealtad, ya que la deslealtad se perdona; no es tampoco por la mácula inferida a su cuerpo, puesto que basta ignorarla para no sentirla... Sufrimos cuando lo sabemos y pensamos que, al darse Ella, sugiriendo, creando, plasmándose en otra imagen interior de otro, ha dado una parte de sí misma que, por ser creación nuestra y substancia de nuestra conciencia, es lo mismo que si se nos mutilara. Y tanto conoce la eterna mujer esta angustia, que su más tremenda coquetería consiste en dársenos de manera que nun-

ca la sintamos enteramente nuestra, ni siquiera por mucho tiempo...

Y lo mismo que ocurre en el orden pasional, ocurre en el orden sensual, en días en que hemos llegado a sensibilizar nuestras ideas y a espiritualizar nuestras sensaciones. De ahí la transmutación del sentido de la belleza.

Si meditamos, sinceramente, nuestra voluptuosidad, veremos que no es la mujer de cuerpo plasmado, según el canon clásico, la que más nos fascina. Al contrario: para el hombre moderno, hay en la perfección de la forma, más que entre los antiguos, una serenidad casta que lo deja frío. Ya lo dijo el poeta más finisecular, en el sentido de atribulado: *Je suis belle, o mortels!, comme un rêve de pierre.*

Subyúgalo, eso sí, la emanación sensual complicada de alma: el influjo patético, el encanto venusino. De ahí que la belleza moderna casi no sea pictural. La atracción reside más en la actitud que en la forma; más en lo que sugiere que en lo que ostenta. Belleza inestable, aguda, penetrante, producto de agotamiento y de hipersensibilidad, subyuga con un ardor de melancolía. Su capacidad pasional condénsase en el influjo



patético que externa; y más que un tipo de belleza, es un símbolo de las aspiraciones intelectuales de la época; sucesión, mejor que producto, de una teoría de imágenes que acumulamos, en síntesis, para individualizarla; “símbolo ecuménico de la neurosis, de la ironía y de la tristeza contemporáneas que, en un gesto inmenso, abraza la humanidad”.

Es una belleza perifrástica. Así se explica la dificultad de reproducirla. ¿Malos artistas? ¿Mal gusto? ¡Ah, no! ¿Cómo pintar o esculpir cuerpos cuya seducción finca en la ansiedad de los rasgos, en el aire lejano, en los ojos perversos o sufrientes, en el perfume de melancolía, en la inquietud indefinible, la tez pálida, la cabellera muerta, los labios laminares, las narices exhaustas, las manos extenuadas, el andar muelle, el decir lento y la gracia andrógina?...

El crítico intemperante olvida que no todas las mujeres que sufren son “de hospital o de lupanar”, y olvida también a Novalis que ha dicho: “El sufrimiento en una vocación divina”.

Estas mismas consideraciones explican también las técnicas tan distintas, en apariencia, de los retratos de Carriere y de las impresiones de Medardo

Rosso. El artista, en el afán de descubrir el tipo interior, esfuma los detalles corpóreos, para dejar a la sombra o al gesto que destaquen los elementos personales, esenciales, espirituales del ser. Procedimiento que Andrés Rouveyre extremara hasta el esquema en su serie de "Visages", y que de la Gándara ha contenido en la inquietante distinción de sus retratos, que representan bien nuestras mujeres:

*Con le nari come  
inquiète alette,  
con le labbra come  
parole dette,  
con le palpebre come  
le violette...*

El tipo de mujer moderna puede ser despreciable como belleza, frente a las reliquias antiguas o a nuestra aspiración, si el mundo pudiera ser lo que deseamos. Pero, lo cierto, es que las escasas mujeres constituídas según los cánones, no atraen como las que trascienden, a pesar de sus formas, un enigma interior. Diríase que éstas tienen los sentidos más despiertos, más vivos, — libres del *beurrage* excesivo de las curvas — y acordándoles, una imaginación más fértil se presumen abandonos más totales.

“Lo que no es ligeramente deforme — dice Baudelaire en sus páginas póstumas — tiene cierto aire impasible”. De donde se desprende que la irregularidad, es decir: lo inesperado, la sorpresa, el asombro, constituyen una parte esencial y característica de la belleza moderna.

Eso explica que nuestras mujeres se rodeen de apariencias extrañas, adquiriendo, así, el traje una influencia decisiva. El sombrero enorme, excéntrico, busca un fondo sombrío para el rostro monocromo, exangüe, que le dé un aire de evocación en su esplendor triste de ojos que se humedecen como labios, y de labios que, como ojos, se sentimentalizan en la sombra; y el busto alargado, los senos bajos,—no caídos—, las caderas exiguas, la falda larguísima de seda muerta, tratan de afinar el cuerpo como si huyera del suelo. De ahí también que los vestidos sean hoy tan personales. Diríase que ellos solos individualizan a las mujeres, y que, de cierta manera, están dotados de una facultad de sensación y de sentimiento.



## INGENUOS Y VIRTUOSOS (I)

La lectura de esta tarde requiere, por su tema, algunas rápidas palabras previas. El título originario — que ha de persistir en un capítulo cíclico — es más sencillo: “Ingenuos y Virtuosos”, concretando dos actitudes bien ostensibles en la moderna evolución de las Bellas Artes. Pero, así, desglosado de la contextura del libro futuro, su expresión fragmentaria pudo, acaso, sobresaltar suspicacias demasiado alertas... La buena palabra de un amigo señalóme, a tiempo, el posible equívoco en el público indistinto; y, en tal mérito, quedó establecido su carácter particular, —¡tranquilizador, por cierto!— que concretaron los

---

(1) Conferencia leída en el Museo Nacional de Bellas Artes, el 22 de Septiembre de 1913, anunciada con el título de “Ingenuos y Virtuosos del Arte”.

anuncios oportunos y oficiales. No he de referirme, entonces, sino a los ingenuos y virtuosos en trances de arte... Para vosotros, señoras y señores, tal advertencia resulta, sin duda, redundante; pues el honor que vuestra asidua atención nos discierne, bien reconoce, implícitamente, el invariable e irreductible propósito que preside estos certámenes — preservándolos de cualquier afán subrepticio, no obstante la más amplia libertad de pensamiento. Esta cátedra, por su mismo valor de calidad, propiciará siempre la intención recta y la palabra medida; y hasta en actitudes de divergencias, ha de confirmar a Paul Adam cuando dice:... “Debemos venerar, discutiéndolas, las opiniones de los adversarios. Todo fanatismo nos acerca a la idiocia. Toda tolerancia nos acerca a la sabiduría”... Por otra parte, mal pudiera orientar esta plática en el peligroso terreno de la ética, quien, si, en verdad, ha perdido el inapreciable tesoro de ser ingenuo, no ha caído, por eso, en la enorme paranoia de creerse virtuoso...



Me limitaré, pues, a los “Ingenuos y Virtuosos del Arte”, deteniéndome, tan solo, en los de la Pintura, dado el término prudencial que contiene el desarrollo de estas lecturas. Pero, antes de esbozar tales estados — cada uno de tales “casos”, mejor dicho — permítaseme indicar la oportunidad del análisis, entre nosotros, en esta forma llana de simple divulgación. En seguida definiré las variantes habituales de las dos especies; pues, así como ocurre en el orden moral, también en el orden de las artes plásticas hay “ingenuos e ingenuos”, “virtuosos y virtuosos”...

Desde hace siete años, Buenos Aires — ciudad municipal por definición (“La Ciudad de los Tránsitos”), promiscua de razas y ávida de dinero rápido — viene, sin embargo, preparando el día jocundo en que ha de enaltecerse con el don artístico, dionisiaco, malgrado las apresuradas y, casi siempre, mezquinas acritudes de ciertos pintores nacionales que claman por la “falta de ambiente”. Entre tantos beneficios materiales con que una fatalidad propicia colmara nuestra tierra de bendición,

anúnciase ya este bien supremo, que ha de culminar su destino superior en la sucesión de los tiempos. Prueba de ello la frecuencia, . . . digo mal: la abundancia de certámenes de arte — colectivos o individuales — que ampara nuestro público selecto. Las cinco mil obras del año pasado, presentadas en cincuenta y seis exposiciones, de Mayo a Noviembre; este actual tercer Salón Nacional que no desmerece, dado su carácter netamente aborígen, frente a otros salones europeos; estas mismas ideas con que congregamos vuestra gentil asistencia — todo ello demuestra que ha llegado el momento en que los escritores de arte se dediquen a establecer algo más que Corot es un paisajista delicioso, o que Lucien Simón es un agil y formidable pintor de la Bretaña exterior y anecdótica, así como Charles Cottet reasume la mística y el sentimentalismo estupefacto de esa misma comarca assolada por el Dolor y el Mar . . .

Concomitantemente, los organizadores de exposiciones comienzan a matizar sus stocks, de tal modo que ,al lado de las eternas y ya un tanto *fades* telas del 1830 y de los mesurados maestros modernos — no importa de qué nacionalidad — ofrécnos productos *fauves*, spécimens de inge-



nidades y de virtuosísimos pictóricos... Naturalmente, tales cuadros ya fueron juzgados en París, en Munich o en Venecia, allá por 1906 ó 1907... Por desgracia, los veinte días geográficos que nos separan de Europa, alárganse, en años, en nuestro comercio de arte.

Paréceme, pues, oportuno este comentario sencillo, para prevenir al espectador de arte, acechado siempre por futuras remesas...



¿Qué es un Ingénuo, qué es un Virtuoso en pintura...? Impónese una distinción prévia: Los hombres del *plein-air*, los que limpiaron la paleta moderna de los betunes de la Escuela y salvaran el dibujo de las habilidades de la Academia, calificaron de “virtuosos”, entre otros términos despectivos, a los “hacedores” correctos que propiciara el consenso oficial — del Instituto, podría decir... (Como veis, con frecuencia debo referirme a sucedidos franceses; pero no es culpa mía si las últimas evoluciones pictóricas se generaron en Francia...) No son tales pintores los que nos interesan. El virtuosismo de mes-

sieurs Cabanel, Bouguereau y Cia. no infringe, actualmente, daño a nadie. Sus productos, muy raros en las ofertas instantes, recógense en los recintos didácticos de los museos y en el “campo neutral” de las galerías particulares, más o menos mal orientadas, más o menos mal sistematizadas, como inofensivos y relativos elementos de curiosidad arqueológica. En los dos casos, solo sirven para atestiguar una de las tantas maneras de las Escuelas transitorias... Por otra parte, desde el ultramontano más recalcitrante hasta el burgués más genuino — todo el mundo habla hoy, aunque no lo comprenda, de las leyes de Chevreul sobre el espectro; de la vibración de todo límite en la atmósfera; de la falsedad del canónico “carácter local”; de la inminencia del “carácter moderno”; del juego de los complementarios y la consiguiente relación de valores; de la ejecución por planos; de las sombras luminosas; de la pincelada esférica o cuadrada... etc...; — en fin ¡de todos los preceptos del catecismo impresionista! Los profusos glosadores de arte y las incontables ediciones baratas de monografías pictóricas, han puesto al “Señor Todo el Mundo” al corriente de lo que se debe creer,

respetar y consagrar, hoy día, en materia de cuadros, sin ponerse uno en ridículo...

El "Virtuoso" actual, el "Virtuoso" dañino para la obra de los jóvenes, es el pianista de la paleta (en tal sentido no lo es Anglada). Es el hombre que aguza toda su potencia sensible a fin de arpeggiar, exasperar, atribular los colores — independientemente de la transfusión de sus emociones. El mundo como realidad, el ser humano como inteligencia, voluntad, sentimiento y forma, no le preocupan. Los tonos "surannés" de un viejo chal o de una apolillada casulla; el acrobatismo de colores simples yuxtapuestos, en la más deplorable naturaleza muerta de bananas y pepinos sobre una carpeta *garance*, colman su Ensueño; siempre que de la "atrezza" ad-hoc — a base de mecheros Auer's o de reflectores de cobre, los tonos se sobresalten, se histeriquen, como en la hiperestesia de un comedor de haschis!... El dibujo, el buen dibujo invisible, pero constructivo; la perspectiva aérea y la perspectiva geométrica; la armónica tesitura de la composición; la nobleza del asunto, aunque apenas sea desflorado; la verosimilitud decorativa y la propiedad del carácter; todo eso es cantidad despreciable! La Obra — es decir: lo perdurable,

lo recóndito, lo armónico — no lo conmueve; y se pavonea satisfecho si logra dar tal o cual desvanescencia “rojo - rosa - verdemalva - azulada”. ¡He ahí su proeza!... El influjo interior; la substancia misma de los seres y de las cosas; su estructura formal, evidente e indestructible; el carácter que trascienden; su relación vivífica... ¡psch!... Ahí está el color destellante, rutilante, de gema... “Qué más...? ¿O prefiere usted ser un “pompiér”? ¿Sabe usted lo que hicieron los persas...?” Sí señor, mil perdones, casi sabemos lo que hacían los persas; pero estamos bien seguros de lo que hicieron Ticiano, Velázquez, Rembrandt, Rubens, — entre tantos otros simples y pobres artistas occidentales...

¡Es natural! Cuando se tiene genio se puede triunfar y hasta sobrevivir en cualquier orden de actividad humana, por más extraviada que sea, como ha triunfado y ha de sobrevivir, genialmente, Anglada Camarasa, el más eximio sinfonista de la paleta, después de Monticelli... Pero un caso de excepción no justifica ni la tendencia estética, ni la secta doctrinada; y el virtuoso secundario, contagiado o sugestionado, al domesticarse en el taller insónto, arriesga casi siempre la nulidad

definitiva... No todos los hombres pueden pagarse los mismos vicios.



Los Ingénuos, aunque no se creería, tienen también su clasificación. Sin embargo, no hay que alarmarse por eso. Siendo su rótulo tan arbitrario y más audaz que el de los Virtuosos, concíbese el trance. Hay ingenuos “primitivistas” e ingenuos “finiseculares”. (Éstos últimos tienen derecho a reclamar, por lo menos, el título que impetraba aquel descorazonado beodo de la muy divulgada caricatura inglesa: “Espero que, en este momento, no me negarán por lo menos el título de contemporáneo...”.) Los ingenuos primitivistas descubrieron estas dos cosas, por cierto, notables: que el mundo actual, en sus aspectos naturales y en sus quebrantos dramáticos, no valía la pena de ser interpretado por una persona de calidad, es decir: por el Artista. El individuo que se emociona ante el espectáculo de la belleza circundante — agua, fronda, forma, encanto anímico o sensual — no merece el respeto de los espíritus árdulos ni el más ínfimo puesto en

las gradas del Olimpo artístico. ¡Pobre hombre que todavía reacciona según su propia inteligencia y sus propios sentidos! Los ingénuos primitivistas olvidaron, entonces, las rientes comarcas de sus infantiles correrías; las hacendosas ciudades de sus púgiles bregas; olvidaron las exaltadas congojas de las mujeres de ensueño y la tentación sabrosa de las mujeres de carne; olvidaron toda su vida —orgullo, esperanza, placer, dolor— para recobrar, ayudados por los libros y la iconografía, paisajes esquemáticos y efigies hieráticas, a la manera de un Cimabue...

El Renacimiento, con su esplendor sensual, es decir, con la supervivencia de las formas y apariencias perennes; las sucesivas transmutaciones de la Belleza, desde el neo-clasicismo a la expresión del carácter moderno que debemos a la evolución realizada por los Manet, Monet, Degas, Renoir —todo eso no cuenta para ellos... Por otra parte, son los que menos nos interesan; al par de aquellos otros virtuosos de la Academia. De ellos dice Mauclair que son los más *pompiers*, pues siguen ciegamente (zurdamente agregó yo) maestros y cánones más antiguos, más

estrictos, más tiránicos. Por último, no son nocivos.

El ingenuo peligroso y, por cierto, ladino, es el finisecular. Es peligroso por dos razones: por el estrago que su premeditada y falsa actitud artística puede ejercer en los jóvenes de buena voluntad — ingenuos verdadera y éticamente — y por el síntoma de locura que flamean... Sí, señoras y señores: ¡locura! El loco no es solamente el sujeto que comete actos desordenados o inmorales; el loco no es solamente el delincuente impulsivo, el perseguido pertinaz o el neurasténico suicida. Es también loco el artista paranoíco, es decir, delirante de grandezas... Y ¿qué mayor delirio de grandezas que el de este hombre que cree poder rehacerse una virginidad de alma; prescindir de todos los influjos ancestrales, de todas las concupiscencias de la mente y de los sentidos, congénitas y adquiridas; de todos los dolores; todas las ambiciones; todas las inquietudes que lo sobresaltan? Eso no podría lograrlo sino un Dios!... Por cierto, no se conoce mayor locura.

Es el hombre que ante el paisaje y frente al drama modernos, pretende presentarse con un

alma eucarística... Ha de ver según su canon (pues estos extraordinarios que han clamado contra los dogmas, imponen, sin embargo, los suyos) ha de ver, decía, el fondo ázimo, genuino — indemne del menor contagio de vida — del ser, de la cosa y del panorama... Si reacciona en tal estado de gracia el ingénuo moderno está en tal posición de realizar el milagro. Entonces toma una tela, la pinta de verde monocromo (en estos casos no hay que hablar de relación de valores), esquematiza dos, tres o cuatro figuras, más o menos batracias, en rojo también monocromo, y eso se titula: "La Danza" o "La Música" — es lo mismo — y la firma Henri-Matisse como pudiera firmarla Kousnetsof...



Permítaseme, ahora, para terminar, un recuerdo no lejano. Visitaba en 1910 el Salón de Otoño de París. Acompañábame un amigo cordial y gran pintor. Habíamosnos afligido, durante dos horas, ante el espectáculo frecuente de ciertas telas de *sociétaires* colocados en las *cimaises*, mientras la obra sentida, trabajada, ensoñada, de verdade-



ros artistas, se anulaba en el conjunto indistinto de los rincones, allá muy cerca de los plafonds. Salíamos con el alma en la garganta cuando, de pronto, nos agredieron los dos *panneaux* decorativos de Henri - Matisse.

—¿Esto es el arte? — pregunté estupefacto.

—¿Quién sabe? — replicó mi acompañante.

—¿Pero hay quien compre esto?...

—¡Ah! ¡Cómo nó! ¿Ha visto usted ese norteamericano archimillonario que se pasea por el Bois casi desnudo, bajo su *water-proof* amarillo, la entrecana cabeza descubierta y calzado con sandalias Walk - Over de la más última moda?

—Sí.

—Bueno, ese es el “ingénuo” que da la pauta del movimiento actual. Ese es el que le compra por 25.000 francos a Henri - Matisse los horribles *panneaux* que acabamos de ver... Sin embargo, antes de conocerlo, Henri - Matisse pintaba bien, severamente, honestamente, como nosotros...

Y después de un corto silencio, agregé:

—¡También es cierto que entonces se moría de hambre...!

Salimos. Caía la tarde y en la avenida de los

Champs Elysées, un toque de oro muerto realizaba las frondas exhaustas. Una ternura cerúlea fluía del firmamento arrebolado... A nuestro rededor, el movimiento, el entusiasmo, la belleza de las formas y de las perspectivas — la vida en fin — envolvíanos en su influjo patético... Y, entonces, al recordar las monocromías esquemáticas y los virtuosismos chillones, no pude menos que pensar en las palabras de Augusto Caro, escuchadas religiosamente, en aquella noche que he descrito en "Borderland": "Mi arte debía ser de una simplicidad natural en la descripción exterior, y el resultado de un análisis minucioso, de innumerables observaciones en lo espiritual. Uniendo esas dos impresiones llegaría a un realismo sutil, de cierta manera análogo al que proclamó *the sacred seven*. Es decir: verista, no solo en las representaciones visibles — escenas, actitudes, fisonomías — sino también en las realidades de la vida interior — conflictos sentimentales o morales; de suerte a dar, en una síntesis preponderante, la exactitud del momento dramático. Claro está que semejante propósito imponía-me un trabajo inaudito. Para alcanzar esa simplici-

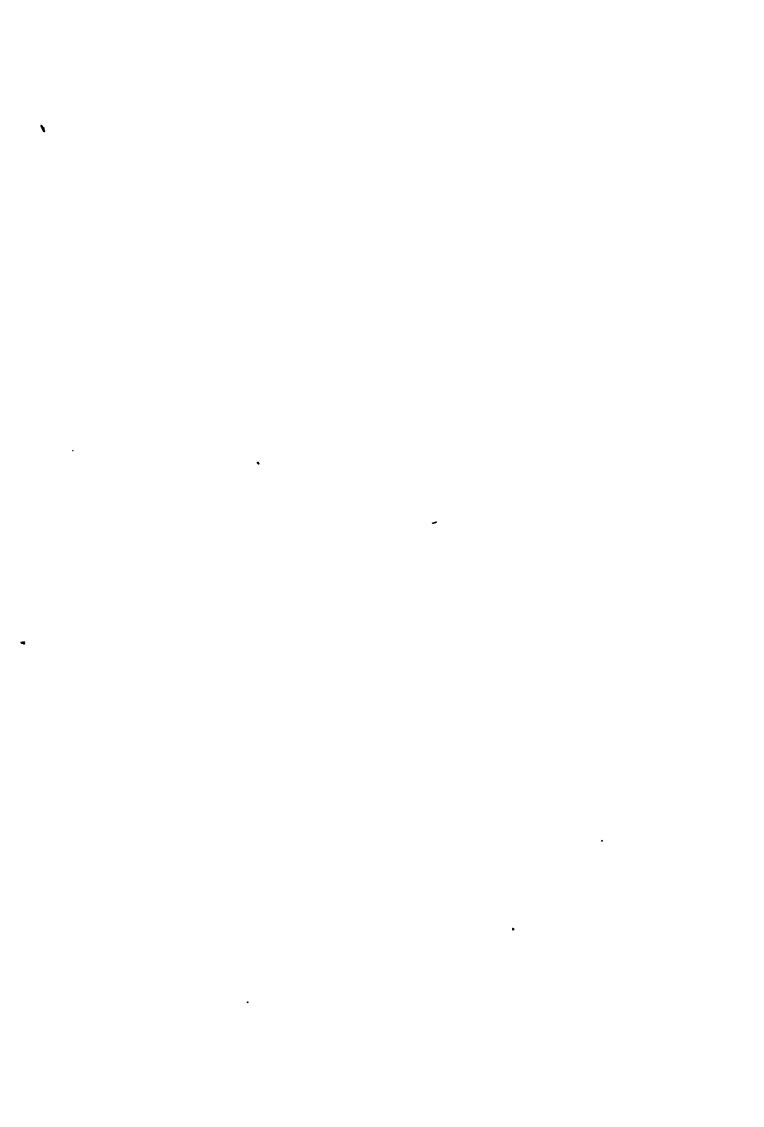
dad sublime, requeríase una intensidad perceptiva, una particular sutileza de sensibilidad, que me permitiera deducir de las propias sensaciones y emociones las realidades de vida interior en los demás. Nosotros ignoramos muchos fenómenos y formas de la vida, porque nos falta el sentido correspondiente para notar sus cualidades especiales. ¡Ah! tú ignoras el enjambre de vidas virtuales que nos rodea. Todo espíritu linda con el más allá. Y para aquellos que lo merecen, hasta en los sucedidos más mínimos se manifiestan las vidas ocultas. Están en todas partes, nos acompañan a todas partes. Se identifican con nosotros, son desdoblamientos de nosotros mismos, son almas de nuestras almas. Son las que dispensan las alegrías espontáneas, y las que nos ensombrecen repentinamente con angustias sin motivo. Es el subitáneo recuerdo de la ausente, son las caricias que flotan en el aire, las melancolías que descienden en los crepúsculos, son las voces que nos llaman en el silencio. Son las que presiden las horas supremas del amor y de la muerte”.

Ese fondo de emoción lúcida que identifica el alma del artista con el mundo sensible o con los

ensalmos del misterio, es el que ha de sobresaltarle perennemente y del que le brotará, espontánea, como una flor de sinceridad, la técnica justa. El irreparable error de los ingenuos y virtuosos que no son simples fumistas emboscados, consiste en prescindir de la íntima vocación o, lo que es peor, en constreñirla y falsearla para adoptar una fórmula en auge que los lleve más rápidamente al triunfo. Entonces límitanse a perfeccionar o a exagerar la receta que les llega, muchas veces, de segunda o de tercera mano, en un impotente afán de improvisación. Algunos — los más audaces o de mejor estrella — llegan, en casos, a disfrutar de cierta fugaz notoriedad; en tanto que los más, desencantados por la inanidad de la falsa actitud espiritual asumida, debátense, desesperadamente, en el silencio y en la obscuridad, viendo alejarse, cada día un poco más, la soñada hora radiosa del triunfo fácil!

Sin embargo, para muchos de ellos, acaso hubiera sido accesible, arduamente — como todo lo que es noble o definitivo — con solo, una vez encontrado el camino de la propia vocación, seguirlo, empeñosamente, sin otro guía que la fé.

“Ah! — exclamaba Augusto Caro — ¡La Fé!  
“El secreto del triunfo está allí. Ambicionar con  
fé, crear con fé; apasionarse en la contemplación  
de las cosas y de los seres, encontrar el ideal en  
todas partes y amarlo perdidamente...!”



## EL COLOR Y LA FORMA

Diez y seis años atrás, erigido en Palermo el simbólico simulacro de Sarmiento por Rodin, fué necesario destacar en sus inmediaciones un centinela alerta del inminente atentado “pro buen gusto”. Antes de ayer (1) inaugurábamos en este recinto la exposición de obras de Anglada Camarasa que hoy comento; y — no obstante la paridad del fenómeno, consideradas las épocas — la única consigna que hubo de mantener el Museo, en todo su rigor, fué aquella, por cierto bien civil, del discreto palmoteo con que, de vez en cuando, los guardianes — complacientes por definición— recuerdan la existencia de un horario a los visi-

---

(1) Conferencia leída el 16 de octubre de 1916 en el Museo Nacional de Bellas Artes, con motivo de una exposición de obras de Hermenegildo Anglada Camarasa.

tantes demasiado fervorosos. Si era menester una prueba directa de nuestra repentina cultura artística, paréceme que tan distinta reacción del público, frente al mismo hecho, la define categóricamente; sobre todo si se tiene en cuenta que, también esta vez, — ya del seno de la ciudad, ya de afuera — *Monsieur-celui-qui-ne-comprend-pas* trató de armar el consabido brazo ininteligente con proyectiles quién sabe si tan gruesos como sus propios vocablos; pues, en materia de aderezos injuriosos, el arquetipo denunciado por Remy de Gourmont no desdeña, como se ha leído no ha mucho, ni siquiera el léxico de cocina... Cada cual encuentra sus imágenes, en el círculo que frecuenta. Por lo demás queda dicho — para referirnos, ahora, solamente a las diatribas de primera mano — que el señor Max Nordau no podía faltar en la edificante proeza.

No es este el sitio, ni es esta la oportunidad, para iniciar polémicas; pero haber calificado, en nuestro país, de “pintamonas chocarrero” al resaltante pintor que hoy nos congrega, obliga, en nombre del decoro colectivo, a una palabra de serena protesta. El señor Max Nordau que, como hombre de pensamiento y de ciencia merece to-



dos los respetos, ha sido siempre, en trances de arte, un obtuso impulsivo. En la correspondencia a que aludo, abusando de la amplísima y noble hospitalidad de la hoja que lo ampara, vuelve a demostrarlo con la abundancia verbal específica de su raza. Para sorprender al gran público —incapacitado para reflexionar si un sociólogo o un filósofo pueden ser autoridad en tal materia — preséntase como víctima de “farsantes y bufones de las letras” que lo han desacreditado en París, por simple chauvinismo, cuando él trató de derrengar a Rodin, a Mallarmé y a Cézanne, admirando en cambio, a otros ingenios franceses de fácil veneración. Sin entrar a defender, de tales epítetos de portera, a los escritores que han proclamado esos tres grandes nombres, es bueno hacer notar la manera subrepticia del ilustre grafómano en su alegato; pues, a la lista insinuada, debía también agregar los nombres, hoy inexpugnables, de Wagner y de Verlaine que atacó, como siempre, desde el limbo de su sensibilidad. Recuerdo, sobre todo, la impagable campaña contra Wagner aparecida, años ha, en las columnas de “La Nación” pulverizando la obra genial con el simple análisis de la conformación

de los órganos de Corti... Aquello fué estupendo y, naturalmente, científico... Bien; el hombre de tales antecedentes, es hoy el detractor de Anglada; con la única diferencia de que su prosa, como ya no puede publicarse en París, se internacionaliza como su raza y llega en difamación hasta Buenos Aires...

Si el doctor Max Nordau se dirigiera al público reducido de los especialistas, casi sería ingenuo ocuparse de él. En el mundo del arte y de las letras se aprecia en lo que vale su juicio opaco; y ya no daña a nadie. Pero el doctor Max Nordau, por la justa notoriedad que ha conseguido con trabajos de otra índole, es decir: de su competencia, puede seducir a muchos espíritus desprevenidos. Para contrarrestar esa atracción de mala ley, van todavía algunas palabras preventivas, antes de comenzar el análisis del artista atacado. Según Max Nordau, otra banda de "farsantes y bufones de las letras" organizara la reclame de Anglada en Madrid. Esto haría suponer que Anglada es un "fauve" en busca de ubicación y en trances de toma y daca; y eso, también, es falso de toda falsedad. Para no citar sus exposiciones parciales, indicaremos los certáme-

nes de arte insospechables donde se le ha distinguido. En la Exposición Internacional del Cinquentenario de Roma de 1911, se le destinó la Gran Sala de Honor; y se le reservó también la Sala de Honor de la Exposición de Bellas Artes de Venecia de 1914. ¿Se concibe ahora una conspiración de "reclame" en Madrid para embaucar a sus compatriotas?... Pero hay más: es el Gran Premio de la Exposición Internacional de Venecia; gran Premio de la Exposición Internacional de Roma; Gran Premio de Honor de la Exposición Internacional de Buenos Aires; es miembro societario de todas las grandes sociedades de pintura del mundo; está representado en los museos modernos del Luxemburgo (París), Viena, Londres, Gante, Estocolmo, Moscú, Buenos Aires... y, después de eso ¿necesitaba todavía la comparasa de "farsantes y bufones" para imponerse en Madrid?... ¡Bufones y farsantes! ¡Ah! cómo se ve que Max Nordau escribe para Buenos Aires, cuya capacidad de cultura seguramente ignora! Bufones y farsantes serían todos los jurados de exposiciones y los directores de museos que he citado; bufones y farsantes serían todos los escritores que analizaron elogiosamente su obra, es

decir: Emile Verhaeren, Camille Mauclair, Armand Dayot, Vittorio Picca, Albert Erlande, M. A. Leblond, Volotchine, Maus, etc... ¡“Farsantes y bufones...”!



Pero volvamos a Anglada. Su obra, que puede apreciarse en este Museo en varios cuadros representativos de sus maneras sucesivas, requiere un examen desapasionado y, particularmente, un examen con el alma despierta. El Arte es flor de sensibilidad. Se puede tener la inteligencia más ágil y penetrante; destellar por las intuiciones más inesperadas y profundas; esgrimir el más flexible y potente mecanismo de la idea; y, sin embargo, ser opaco, ser sordo, ser frío, a tal o cual manifestación o encarnación artística. Y cuando digo que el arte es flor de sensibilidad, no pretendo por ello rebajarlo a la posición subalterna del sentido en su función externa y limitada de percepción. El sentido en su función mística, es decir recóndita; el sentido cuerpo, el sentido cerebro, es el que debe abrirse palpitante y ávido ante la obra que nació de la emo-

ción y de la delicia. Quien se coloque en otro plano; quien vaya armado de su lógica y de sus cánones, — no gozará nunca de ninguna obra de arte, así sea del más clásico de los genios; y mucho menos de la de un artista como Anglada.

Moreau Vauthier, en un libro bueno — bueno porque está destinado a hacer mucho bien — titulado “La Pintura”, tiene un capítulo, pueril a primera vista, pero que deberían leer como se aprende una anagnosia, los críticos derrengadores de personalidades resaltantes. Se titula “Como debe mirarse la Pintura” y, en pocos párrafos — que vertiré, pues estamos en lecturas de divulgación — da la pauta que aprovecharemos, en seguida, en el análisis de las obras de Anglada.

“Todo hombre de mundo tiene la ciencia necesaria para poder solazarse con la silueta de una mujer bella, y desdeñamos adquirir la ciencia tan fácil y, sin embargo, indispensable para ver bien los cuadros”. Stendhal, — prosigue Moreau - Vauthier — escribiendo estas palabras solo tuvo razón a medias: “indispensable”, es exacto; pero “fácil”, no lo es. Ver bien un cuadro es difícil. Desde luego, todos los

“ cuadros no pueden mirarse de la misma mane-  
“ ra. Empero, dos reglas se imponen ante cual-  
“ quier cuadro: el olvido de la propia visión y  
“ la adopción de la del artista. El recuerdo de  
“ la naturaleza no ha de ser tiránico. Debemos  
“ prescindir de nuestra manera de ver, siempre  
“ que ella no se conforme con la que se nos ofre-  
“ ce; pues, cuanto más ampliemos nuestro di-  
“ lettantismo más profusas emociones recibire-  
“ mos. Así, no hay que aceptar, sinó con reser-  
“ vas, la opinión crítica de los pintores (el libro va  
“ prologado por un gran pintor, Etienne Dinet)  
“ quienes raramente llegan a substraerse de su  
“ propia manera. Muy amenudo la aprobación de  
“ un pintor por otro no es más que la confesión  
“ de su parecido. Basta, para probarlo, acordar-  
“ se de la ferocidad de los jurados del Salón  
“ (Moreau-Vauthier habla del de París) fren-  
“ te a las nuevas maneras de pintar. Son tan in-  
“ capaces de juzgarlas bien como el peor de los  
“ burgueses. Adoptar la visión del artista, es lo  
“ esencial. El espectador debe, ante todo, plegar-  
“ se al ideal del pintor; admitirlo y entrar en la  
“ senda ofrecida. Las críticas fluirán espontá-  
“ neamente”. Hasta aquí Moreau-Vauthier.

Ahora, yo preveo la objeción. “¿Con qué derecho se pide que el recuerdo de la naturaleza no sea tiránico y se nos tiraniza en seguida a la visión personal del artista?” Podría contestar con Oscar Wilde — citado por uno de los comentaristas de Anglada — que residiendo el verdadero misterio del mundo en lo visible y no en lo invisible, bien vale la pena dejarse guiar por quien lo develara; pero abundan réplicas más accesibles. Así, por ejemplo: ¿qué emoción puede experimentar el que asista a una ejecución integral de Chopin si lleva en el ánimo el ansia de vibrar en sinfonías broncíneas y cesáreas?

\*  
\* \*

Veamos, ahora, qué ha pretendido alcanzar Anglada en una obra cuya unidad no ha fallado en ningún momento. Indudablemente trasciende toda ella un constante afán decorativo; pero es un craso error limitar a ese único elemento exterior — aún reconociéndosele magistral — la potencialidad creadora del artista. La frecuencia, entre nosotros, de tal exclusiva indicación, proviene de la ignorancia de la obra total de Anglada. Salvo en muy

raros casos (*"La Gatita Rosa"*, por ejemplo) después de su muestra del Centenario sólo se han exhibido, aquí, telas de esa índole; casi todas de la serie de sus gemmadas visiones valencianas. Cuando esa apreciación unilateral no responde a la causa apuntada, implica algo peor: el propósito subrepticio y malevolente de disminuír la calidad esencial del artista elogiándole un sesgo accesorio. Es la oblicua política de sus detractores huérfanos del valor de un ataque directo; la misma de los que, negándole capacidad de maestro y describiéndole como un mistificador sostenido por histriónicas "reclames", lo inciensan por sus magnificiencias de color. Entre ellos, y muy especialmente, el consabido Max Nordau, cuando, en medio de sus diatribas, escribe: "Hay que reconocer que su sentido del color es fino y distinguido. La gama de su paleta es armoniosa. Tiene ciertos grises azulados, ciertos acordes de medias tintas que da gusto ver. Miradas de lejos, sus telas cantan melodiosamente"... Política mezquina de empecinado, en aflicción de querer presentarse ante el público como un comentarista justo.

En tal serie—de la que se puede destacar, como específicas, las tituladas *"Valencia"*, *"Friso Valen-*



*ciano*" y "*Aldeanos de Gandia*",—Anglada Camarasa se ha propuesto, desde luego, aguzar, exasperar, matizar, increíblemente, el color, dentro de una línea de composición, de tal originalidad decorativa, que el mismo Klimt se la envidiaría. En semejante trance, no ahorra, entonces, ninguno de los secretos y artificios de taller que le permitan lograr los efectos necesarios. Buscará telas raras, aposturadas extrañas, escenas feéricas, suntuosidades irrealles; fabricará toda una tramoya de bambalinas para sus modelos: mecheros Auer, arcos voltáicos, reflectores azogados—así como Zuloaga prefiere los de cobre batido para lograr sus negros profundos y sus grises luminosos—empastará, a kilos, la tela; la raspará en seguida con la espátula encurvada por la presión del rás; volverá a pintar encima; volverá de nuevo, a rasurarla; pintará otra vez y otra y otra... y luego, ya casi seca, el filo de micrótopo de una Gillette o de un cristal fracturado en bisel, le servirá para no dejar sino un "*aire*" de color nítido o una "*sombra*" de color (¿una gasa de color?) en la tersa superficie que, de lejos, "*canta melodiosamente*"...

Este es el Anglada decorativo y fanático virtuoso del color, en todas sus pujanzas y en todas sus

desvanecencias; el Anglada decorador de aquel fantástico, quimérico Palacio que algún genial arquitecto quizá alcance a construir, un día, en la beatitud gloriosa de la “Isla de Oro”—entre la Montaña y el Mar, bajo un cielo paradisiaco—; Palacio que tendría frescos hasta ahora nunca imaginados; y mármoles desconocidos y mayólicas estupendas, y hierros forjados a la antigua usanza; y estatuas, y cueros repujados, y muebles proyectos y tapicerías persas, y brocados desvanecidos... y todo el sobresalto y todo el refinamiento, producto sereno de una colonia de originales artistas libres y orgullosos de su personal valía — ¡cada uno de ellos un Maestro!

Este es el Anglada decorador y este es su ensueño desmigajado en las cuatro telas decorativas que ha visto y menosprecia el cronista ocasional...

\*  
\* \*

Ahora bien: Anglada no es solamente eso. Si se tratara de un paisajista, acaso bastara el análisis pictural, tanto en la composición como en la técnica. Pero Anglada es, ante todo, un pintor de figuras. Aun más: puede afirmarse que es un pintor

de figuras femeninas; pues, si bien el hombre se incorpora en sus composiciones de la primera manera (“*El Tango de la Corona*”, “*Danzas de Córdoba*”, etc.), sólo tiene un valor complementario, psicológica y hasta pictóricamente hablando. Fuera de esas telas, la mujer domina, imperiosamente. Y he aquí que aparece el substractum ladinamente *olvidado* de la obra de Anglada: el factor psicológico.

Pintor de mujeres—y no de matronas severas o de mujeres distinguidamente insignificantes (para aquellas nació Carolus Durand y para éstas Boldini), Anglada se atrevió a pintar las mujeres personales, *atrevidas*, *peligrosas*, diría, de su España y de su París concomitantes. Y, así, las buscó donde se encontraban. En la hampa bohemia o en el “*Jardín de París*”, pasando por la zona natural, campesina o aldeana, donde la carne de la mujer sin artificios tiene la suave aspereza del durazno temprano...

Con sólo seguirlo en sus representaciones sucesivas, el hombre medianamente bendecido de Dios, con inteligencia y sensibilidad puede apreciar el valor de fondo de esa pintura, cuyos detractores,—cuando no son clownescos—se empeñan en elogiar solamente la apariencia accesible, visual.

Y es, primero, la gitana magra, bruna, ágil, sufrida, felina, intensamente animal; que, en el andar cauteloso y aterciopelado, tiene ondulaciones que recuerdan los desniveles del bosque a cuya vera se instaló el campamento; y que, cuando amamanta al cachorro o vigila su prole arisca, deja sentir algo así como un vaho de cubil y, en su aparente pasividad huraña, esconde las elásticas latencias del zarpazo certero... De esa casta son casi todas sus gitanas; y, así se las recuerda o se las adivina en el "*Mercado de Granadas*" y en el "*Domingo de Gitanas*", entre otras.

Luego viene—siempre realzada por la suntuosidad de la visión—la mujer aldeana prendida con todos sus alfileres y en actitudes sencillas de gente sin tocador y sin más espejo que el inmediato estanque del cortijo. Y, entonces, nacen: "*Joven desposada de Alciras*" y la "*Joven Valenciana entre dos luces*"—dos telas—entre muchas—sanas, robustas, casi campesinas, con actitudes simples, musculaturas y gestos de faena y carnes de tal firmeza que, si uno fuera a tocarlas, diría de mármol blando.

Luego viene la mujer de ciudad; la mujer más sabia, la mujer ya pecaminosa—y éste será el salto a Madrid a París... Surgen entonces la "chu-

la" y la "manola", con todo su aire genuino, pero no será la cigarrera de Gonzalo Bilbao, ni será la manola "de taco alto" del "Requiebro" o del "Viejo Verde", de Zuloaga; será la "*Chula Negra*" de gran peinetón, toda envuelta en la espumilla, fofa de sombra, del mantón, con sólo un brazo blanco afuera—desnudo hasta el tibio terciopelo de la axila—pero concupiscente por eso mismo—al par de aquellas turbadoras manos desnudas de Theoclea que aparecen, como raíces del pecado, en "*Las Montañas del Oro*".

Por último la mujer parisina nocturna, sabia de caricias y de "chic", ya no natural a fuerza de sus incursiones en el reino de los paraísos artificiales... El éter, la morfina, la cocaína; las cenas con "desnudos artísticos" en el secreto de los *cabinets particuliers*; la vida androgínea, el amor ambiguo—todo eso que hiciera clamar a Darío: "Suspende ¡oh Bizancio! tu fiesta mortal y divina"; todo eso ha acechado Anglada con inquietante penetración para darnos visiones tan justas, psicológica y pictóricamente, como las de "*Le Jardin de París*" y "*Los Opalos*", esta última en nuestro Museo.

\*  
\* \*  
.

Nadie discute, entonces, la facultad extraordinaria de Anglada de sentir y *expresar* el color en tal forma, que casi pudiera decirse que deja de ser plástica, para llegar al influjo inmaterial del sonido, a tal punto lo espiritualiza... "Ah!, pero la forma!" He aquí el reparo consabido del detractor. "Si Anglada dibujara, construyera sus figuras; ¡qué lástima!...

La Forma! La forma no radica solamente en el contorno exacto, en la proporción justa, en el volúmen calculado. La forma, cuando se pintan tales seres y tales episodios, es más una *presencia*. Esto es lo esencial. Ningún interés puede tener, en una tela de sugestión, el canon físico. Lo necesario, cuando se interpretan situaciones, actitudes y vidas temerarias, es dar la sensación de esos mismos trances con toda la intensidad patética del tipo y del momento. ¿Qué puede importar este cuello alargado o aquel brazo torcido, si, a pesar de tales deformaciones premeditadas, vive y obsesiona el ser en todo su carácter?

La Forma!... La forma, contrariamente a los

pontificados de las Academias, no existe por el dibujo. Nace, eso sí, del dibujo—que no debe verse, como en el cuerpo no se ve el esqueleto. El dibujo, el buen dibujo, debe ser interior, invisible, solamente adivinable, como el esqueleto que articula y da solidez o flexibilidad a las apariencias fugitivas de *las actitudes y los gestos* que nos subyugan en el modelo.

¿Es necesario repetir, ahora, el resabido ejemplo del “*Balzac*” de Rodin; aquella informe “bolsa de nueces” que internacionalizó la intolerancia de la “Société de Gens de Lettres”—para rectificarla compungidamente, años después, cuando Gustave Khan demostró que la pieza menospreciada y rechazada había sido construída nueve veces, en estudios de desnudo, para dar, al fin, en síntesis, la actitud orgullosamente despectiva de quien, un día, pudo plasmar toda la oculta miseria de la “Comedia Humana...”?

La Forma!... La forma no es el dibujo. La Forma es el Color y la *apariencia*: actitud (síntesis) en Rodin; color (aspecto) en Medardo Rosso y en Zonza Briano. Y si esto queda reconocido para la escultura, que tiene las tres dimensiones y que puede palparse,—agregando así a la impresión ópti-

ca el sentido del tacto—¿por qué negárselo a la pintura que solo dispone de un volúmen virtual? ¿Acaso alguien ignora las transformaciones de “la forma”, según el color que flota en el ambiente o según las incidencias de la luz...? ¿Es menester llegar a los ejemplos elementales—al libro de Stratz, por ejemplo — para demostrar que la misma silueta, cambiándole, solamente, el color de los fondos, se alarga o se achica, se llena o se estrecha en nuestra retina...?

El dibujo constructivo, el buen dibujo, debe perdurar como eje, como esqueleto; pero, por sí solo no es toda la forma. La forma es otra cosa. La forma es fugaz. La forma es la presencia. La forma cambia a cada instante, a cada reflejo, en cada actitud, en cada gesto; y es, gracias a tal polimorfismo—dentro de la unidad personal—que uno descubre, por ejemplo, cada noche o cada mañana la belleza inesperada de la compañera que, sin embargo, sigue *construida* como Dios la hizo...

\*  
\* \*

Queda, pues, Anglada, interpretado en sus intenciones y en la eficacia de su realización. Pese a



todas las diatribas, inteligentes o envenenadas, Hermenegildo Anglada Camarasa, no obstante su perseguida y acrimónica notoriedad, es todo un Señor de Museos... El auge de su obra, alcanzado, a pesar de las gacetillas, es su mejor elogio. Su obra perdurará mientras el tiempo sea tiempo... Los que hoy, todavía sonríen, se pondrán, mañana, de rodillas... El caso de Monticelli y de Segantini se repite... Anglada, con su pintura interior, actualiza de cierto modo aquella *adivinación* del complicado personaje de Huysmans en "La Bas": "La curiosidad en el Arte comienza allí (en el momento) donde los sentidos dejan de servir..."

Tal actitud, tal desgaire por las fórmulas corrientes, van aparejadas, no solamente a la maestría, sino también a la agudeza que desentraña el sentido íntimo de los trances y la situación personal de los personajes—todo eso tratado en la forma y con la experiencia que le conocemos...

Pero esto no quiere decir que establezcamos una *fórmula* de arte. Quien siga a Zuloaga o siga a Anglada, sin la capacidad ingénita que los individualiza, se perderá en los oscuros divertículos de la impotencia.

Ya lo dijo Darío en su prólogo de "*Prosas Profanas*": "Ante todo, Creador, crear... Bufe el eunuco..." Y, antes, Verlaine, el maestro:

*L'Art, mes enfants c'est d'être absolument soi même.*

# **MAESTROS Y TEMPERAMENTOS**



Verdaderamente, son tiempos de tristeza los que transcurren para las bellas artes (1). Sin magnificar el peligro de fealdad que hace años denunciara Remy de Gourmont en el "Mercur de France" y Camille Mauclair glosara, el primero, en *TROIS CRISES DE L'ART ACTUEL*; sin tener en cuenta la petulancia de los futuristas ni los desvaríos científicos de los cubistas — gente perseguida de notoriedad o en pecado de dinero rápido — la pérdida de maravillas como la del "admirable y celeste" Leonardo y la inmediata del Beato Angélico; la desaparición de documentos artísticos tan preciosos como la obra del Oracagna de la iglesia de Santa María Novella y el lienzo del Giotto en el municipio de Osisimo, bastarían para marcar el lapso con un signo nefasto.

---

(1) 1912.

En fatal concomitancia, agrávase tan irreparable desgracia con la muerte de dos de los últimos grandes pintores, Jozeph Israëls y Félix Ziem, de quienes estos simples apuntes pretenden divulgar la unidad de sus vocaciones y el destino perdurable de sus obras, solamente; pues, como acaba de decirlo France, en su estudio sobre Pierre Paul Prud'hom, a nadie le es dado penetrar el secreto de ciertos misterios... "El genio de la poesía y de las artes es el más grande de los misterios".

## JOZEPH ISRAËLS

El patriarca de la pintura contemporánea se ha ido hace pocos meses. Su muerte de varón sencillo, sobrio y longevo, ha de haber sido lenta, serena y aromada de eternidad. Patriarca, porque fué jefe de una dilatada y numerosa familia espiritual; porque su reino fué el de los humildes y labró su gloria en la paciencia y en las privaciones, conforme a su destino de hijo del pueblo de Dios; patriarca por su piedad de artista, por su senetud fecunda y hasta por su cabeza antigua, fosca de barbas. Fué, además, el único maestro moderno. Otros artistas, de obra más genial o de personalidad más resaltante, presidieron sucesivos núcleos de prosélitos en ese continuo sobresalto del siglo XIX. Francia, especialmente, universalizara, al azar de transmutaciones téc-

nicas, nombres de mayor auge. Pero ni Ingres, ni Corot, ni Rousseau, ni Puvis de Chavannes, ni Monet — si bien más originales — lograron la bendición de volver el arte de su patria, como se encauza un agua perdida, a los hondos lechos tradicionales; y ninguno concitó, en su esfuerzo, las calidades representativas de la raza, ni alcanzó el prestigio de cubrir, con su nombre, el de una ciudad heroica en tales fastos. Éste, intuyera novaciones técnicas hoy definidas, aquél reviviera la ingenua emoción que conmueve a los hombres más extraños y lejanos; pero, ninguno, representó, siquiera por un momento, toda la pintura francesa. Jozeph Israëls, en cambio, fué el maestro de La Haya; y, reinando sobre la prolongación de sus discípulos indiscutibles, encarnó, por medio siglo, toda la pintura holandesa, hoy subsistente gracias a él. Realza, pues, su memoria un fatal gesto de destino; y en otra incorpórase a la historia de la nación con el valor perdurable de un elemento de su unidad: “sintetizando — como él mismo dijera de Rembrandt — todas las cualidades probas y severas de la vieja República de las Provincias Unidas”.

Es así como, ahora, después de un año, aflíge-



me todavía la irreverencia de Ugo Ojetti, al iniciar en "Tribuna" de Roma el comentario de la sala de Israëls (IX exposición de Venecia), con estas palabras: "Jozeph Israëls tiene ochenta y siete años. Es un pintor que ha cumplido el milagro de imitar a Rembrandt"...

Ugo Ojetti presintiera el milagro sin lograr, empero, desentrañarlo. En su unilateralidad de crítico demasiado actual, no repara en que Israëls, para mantenerse sinceramente antiguo, es decir, tradicional — como era necesario — debía inspirarse en la edad de oro de la Escuela; pues, en su caso, no se trataba solamente de abrir su camino y de afirmar su personalidad, sino de levantar su arte, en plena decadencia desde el siglo XVIII, y vigorizarlo, reanudando su línea máxima, en medio de las disoluciones modernas. Muy natural, entonces, que volviese a los orígenes y que, conforme a su inclinación espiritual, eligiera a Rembrandt como punto de partida. El milagro es otro. Es el de haber mantenido noblemente incólume, en perfecta unidad de estilo y de método, una Escuela en total contradicción con las tendencias y las técnicas de estos tiempos. Y si la *boutade* de Ojetti se refiere a la manera del

maestro, cabe preguntar: ¿qué crítico puede permitirse ironías por técnicas desusadas de artistas talentosos? Recuérdese que, a raíz de la última evolución, cuando la escala cromática triunfaba con Manet, Monet, Degas, Renoir y Jongking, Eugéne Carriere, por ejemplo, con sus meandros brumosos, alcanzaban la actitud pictórica quizá más perdurable de la época. ¿A quién se le ha ocurrido calificarlo de "pompiere" porque Carriere utilizara el repudiado claroscuro? Por otra parte, no se señala, acaso, "L'Embarquement pour Cythère" como la primera tela "impresionista"; y no se recuerda a Poussin, a Chardin, a Claude Lorrain, como precursores del "divisionismo", sin que tal filiación deprima la jerarquía de sus apóstoles oportunos?

Todos los comentadores de pintura, al considerar a los paisajistas franceses de 1830, deducen de los cuadros pequeños y de los aspectos ingenuos, "sinceramente agrestes", la influencia de fórmulas holandesas. Y el concretarla en Rousseau, directamente de Ruysdaël, ¿ha dado margen a alguien para disminuir el mérito del primero? No puede hablarse de John Constable sin recordar a Hobbema y a Ruysdaël. Investigando

la orientación de Millet, llégase al substractum de Van Ostade y de Pierre Breughel, así como se descubre en las sorpresas de su técnica los medios del Mantegna... Y bien, ¿son posibles las ironías en trances de tales filiaciones? ¿Acaso Puvvis de Chavannes no nace de los cuatrocentistas?

Por otra parte, Jozeph Israëls está a salvo de toda sospecha, desde que són conocidos sus afanes para renovar la sensación originaria — inmutable en la raza — y perpetuarla, bajo su modo personal, en el carácter moderno, cumpliendo su propósito de restaurar la pintura holandesa a las vías de la gran tradición nacional. De ahí que, para ceñirse a la ya referida unidad de estilo y de método, volviese al siglo XVII; de ahí su filiación rembrandtesca y sus predilecciones por el cuadro episódico. Su larga permanencia en Zandvoort — misérrima aldea de pescadores que conservaba todo el aspecto de antaño — puso, cotidianamente, bajo sus ojos los cielos, las cosas y los tipos arcaicos. Luego, temperamento de sentimental resignado; artista exento de complicaciones finiseculares, su dramaticidad no pudo reaccionar sino en la línea simple de un fatalismo doméstico. Así se explica la elección de temas

que habrían rechazado George Masón en Inglaterra — patria del cuadro de género — y Doménico Induno o Gaetano Chierici en Italia, allá por 1860. Su valor consiste, precisamente, en haber desarrollado asuntos sentimentales sin caer en la empalagosa sensiblería, gracias a la sinceridad de su emoción y a la sencillez de su pueblo, en telas que, para sobrevivir reúnen, por cierto, calidades pictóricas más efectivas que las monocromías esquemáticas de ingenuos “d’avant-garde”, como Henri-Matisse o Kousnetsof, glorificados por las actuales gacetillas. Y en su tumba, que, de correr otros tiempos, debiera levantarse en el silencio de una capilla arcaica sobre la duna, se podría grabar, como el más justo epitafio, el primero de los versos que, por encargo del magnífico Lorenzo, “il vecchio dei Médici”, compusiera Angel Poliziano y esculpiera Benedetto de Maiano en el sarcófago del Giotto, en Santa María del Fiore:

*Ille ego sum, per quam pictura extinta revixit.*



Así como Israëls fué el único gran maestro moderno, la holandesa es también la única, “la

última de las grandes escuelas"; pues a la desaparición de la realista sucedió un despliegue de temperamentos sin disciplinas ni fórmulas colectivas. El impresionismo, propiamente hablando, no fué una escuela. Entre los artistas que ilustraron el movimiento no existía la cohesión espiritual necesaria — Degas era americano, Jonking holandés — ni se impusieron uniformes principios de "estilo". Todo el mundo sabe que, tanto el comentario de su etiqueta arbitraria como la exposición de sus teorías, aparecieron, solamente, cuando el movimiento quedó terminado, después de la donación Caillebote; y la filiación con Jean Fouquet, Watteau, Chardin, La Tour, Claude Lorrain y Fragonard, que acentúa Camille Mauclair en su "libro definitivo", más que una prueba de regresión al ideal francés, establece una simple ñaridad de "fares", es decir: un substratum de técnica. Las conquistas impuestas son, por tanto, de tal orden. Es mucho lo conseguido, pero no basta para fundar una escuela.

La holandesa es la última por sus orígenes y por la supervivencia. No data sino del siglo XVII, poco después del reconocimiento oficial de "las provincias"; y todavía subsiste, a pesar de todas

las transmutaciones pictóricas. Hasta 1609 había desarrollado en la flamenca, sin definir su carácter, pues mientras ésta contaba con los prestigios de Van Eycken, Memling y Roger Van der Weyden, de la fracción holandesa sólo aparecían influencias efímeras como las de Lucas de Leyden y de St. Merbout. Por lo demás, a fines del siglo diez y seis la escuela flamenca cayó en franca decadencia. Las fórmulas italianas, especialmente la del Caravaggio, habíanla desnaturalizado; y en esa pérdida de originalidad los pintores dividióronse en dos bandos ficticios: idealistas y realistas; Kavel Van Mander, Heemskerch, Bloemaert, por una parte; Honthorst, Elsheiojer, Latsman, Moeyaert, etc., por otra. En medio de las incesantes guerras que afligieron las tierras de Flandes, desde los primeros episodios de la independencia, provocadas en 1572 por el taciturno príncipe de Orange, Guillermo de Nassau, hasta el tratado de Westfalia en 1649, el pueblo no disfrutó de la tranquilidad política ni social indispensable al advenimiento de una era de arte —de un arte reposado, ingenuo, doméstico, conforme a la inclinación de esas gentes. A las guerras con España sucedieron las luchas con Ingla-

terra, a raíz del “acto de navegación” de Cromwell; y, más tarde con Francia, suscitadas por las ambiciones de Luis XIV. Solamente al lograrse la tregua de doce años firmada en 1609, surgen, de esa convulsión continua, los ingenios que debían ilustrar ambas escuelas ya individualizadas. En ese año entra Rubens en escena, y a partir de esa fecha, nacen los más grandes pintores holandeses. Van Goyen, Wynants, Cuyp, son anteriores a 1600, mas su aparición es fundamentalmente esporádica. En cambio, de 1608 a 1640, nacen: Rembrandt, Terlug, Brouwer, Van Ostade, Bol, los dos Both, Vander Helst, Dou, Metz, Van der Neer, Wouwermann, Everdingen, Pynaker, Berghem, Paul Potter, Ruysdaël, Hooch, Hobbema, Van der Heyden y Van der Velde. La escuela holandesa quedaba así fundada. “San Pablo en la prisión” data de 1627, y “La lección de anatomía” de 1632. Surge, pues, de la calma siguiente al afianzamiento de su libertad; concomitancia que especifica el carácter — el estilo — de la escuela. Nación inmediata, por tanto sin tradiciones; pueblo burgués, reconcentrado y práctico, no podía sino florecer en un arte de virtudes domésticas y de representación exterior, ya

que exento de inquietudes espirituales y huérfano de vicisitudes heroicas — por haberlas sufrido en condominio — sólo le restaba magnificar el episodio cotidiano y visible del mar, del cielo, del amor o de la muerte. De ahí el carácter local y el prurito fisonómico de su pintura — fisonómico porque circunscribía la visión objetiva al retrato: retratos de paisajes, de animales, de interiores, de casas. Interpretación fiel de la naturaleza, no copia completa y subalterna, copia fotográfica, e imitación nítida de los objetos. De ahí la firmeza de los terrenos, la solidez de la arquitectura, la personalidad de las cosas. Esta manera, es a la vez, simple y compleja; pues sólo es dado lograrla en perfecta unidad con el estilo. Pintura natural, positiva, familiar definición de lo probo, lo sincero, lo verídico, sin literatura y sin *metier*, ingenuamente, con un respeto casi religioso por el espectáculo creado. Más aún: esa unidad virtual se proyecta en la misma técnica, entre el dibujo y el color. “Todo pintor holandés que no dibuja irreprochablemente — dice Eugène Fromentin — debe desdeñarse”; y todo pintor holandés, agregamos nosotros, que, dibujando irreprochablemente no ajuste en fina gradación



de matices las masas de luz y de sombra por la oposición del claroscuro, debe también desdennarse. El mismo Israëls, al relatar sus primeras adivinaciones frente a los maestros, decía: "Poco a poco comprendí que no bastaba, para hacer un cuadro, extender colores más o menos hábilmente, sino que era necesario apreciar los valores exactos de las sombras y de las luces, el relieve de los objetos, la propiedad de las actitudes y del movimiento". Y es cierto. En esta Escuela, no se puede ser "cromatista virtuoso" o "ingenuo esquemático" y sobresalir, exclusivamente, en cualquiera de las dos orientaciones. Para pertenecer a ella, es menester presentarse completo. Solamente así se llega al efecto central. Las sombras, tanto como el interés, concéntranse hacia el toque de luz que revela, al mismo tiempo, el sentido patético del cuadro. El dibujo coopera en perfecta relación con el color; y, gracias a sus perspectivas estrictas, disponiendo una sucesión natural de planos, adquiere el carácter de una pintura "cóncava" — como encerrada en círculos descriptos en torno a un punto culminante de luz y de vida. Se explica, así, el habitual pequeño formato de las telas, y el trabajo minucioso, or-

denado, reflexivo, que exige, no solamente sencillez y diafanidad de espíritu, sino también mano paciente, reposada, meticulosa y hasta la frecuencia del toque preciso y de la paleta pulcra.



Transcurrido el invariable período de vacilaciones de la primera juventud, Israëls sintió concretarse su vocación en el ejemplo de los viejos maestros. Pero esa tendencia subconsciente sufrió imprevistas desviaciones, hasta que, ya en plena madurez de espíritu, la afirmara, irreductiblemente, para prolongar en la pintura moderna la unidad de estilo y de método de su escuela. En efecto, el siglo XVIII fué depresivo tanto para el arte flamenco como para el holandés. Nuevos trastornos nacionales apagaron, en la desmembración y en la ruina de aquellas tierras, el carácter del pueblo y aventaron el sedimento de arte que concretara el siglo XVII. Países reacios a la influencia extranjera, no podían aceptar orientaciones pictóricas como la versallesca, entonces predominante, por la insanable contradicción con sus costumbres burguesas y su moral

estricta. Así languidecieron las dos escuelas hasta la aparición de David en Bruselas (1815) quien aportaba un género más adaptable: el histórico. De tal contacto surgieron pintores flamencos como Francisco Navez, y holandeses como Jan Willen Pieneman y Ary Scheffer. El mismo sesgo siguieron Barend - Cornelis Koekkoek, Jh. Christianus Schotel, Humbert van Hove, David Bles, Hugo Bakkerkorff y el mismo Israëls. Su obra personal de años después restaura la escuela nacionalista y surge entonces el Maestro de La Haya.

Nacido en Cronnigue en 1823, sus primeras veleidades artísticas llévanlo a incorporarse a las dos academias, "Pictura" y "Minerva", que en el ambiente rudimentario de la ciudad aldeana detonaban con sus propósitos superiores. Allí corrigió sus dibujos espontáneos según los cánones importados de Italia; y allí inculcóse la tendencia romántico - histórica que impusiera Francia con Delacroix y David, y que Ary Scheffer tratara de aclimatar en las buenas tierras de Flandes de consuno con la obra de Francisco Navez. Ya decidido, en el término de su primera juventud, parte a Amsterdam, allá por 1841, a fin de disci-

plinarse en la Academia Real de Bellas Artes, bajo la dirección de Buys y de Jan Krusemann. Allí vegetó como en todas las academias, pues aquella unía al vicio genérico del dogmatismo la falla fundamental de la influencia exótica. En tal estado, decídese a partir a París en 1845, y en el estudio de Picot primero, y luego en la Escuela de Bellas Artes, bajo las direcciones de Vernet, de Pradier y de Delaroche, regiméntose en la influencia indicada. Sin embargo, tanto en él como en Jongkind — compatriota y compañero de estudios — tal impresión no fué indeleble. Israëls se incorporó, más tarde, a su tradición; y Jongkind insurreccionóse como precursor del cromatismo de Manet y de Monet. Solamente un pintor holandés de aquellas clases, Martinus Kuinterbrower, ciñóse impersonalmente a las enseñanzas oficiales y así su nombre sólo se recuerda como un accidente de cronología.

El único provecho que obtuviera Israëls de su permanencia en París fué el ejemplo de Millet, que trataba asuntos humildes — en oposición a los rebuscados o ditirámicos de “Mazepa” y de “La Prise de Constantinople” — e imponía el sentido profundo del paisaje que explota-

ron con menos éxito Granet, Schnetz y Rober. Tres años después, a raíz de la revolución de 1848, vuélvese a Amsterdam, y en aquella Academia Real de Bellas Artes de sus primeros ensayos, sigue pintando bajo la dirección de Royer, cuadros románticos e históricos. En tal ambiente logra su primer triunfo en un concurso de "Pictura" — segundo premio — discernido a su cuadro "El Diluvio". Semejante ayuda permítele instalar un taller en Warmoesstraat y allí comienza su "gran cuadro" "Aarón y sus hijos", que no tuvo éxito. Pacientemente, infatigablemente, con la resignación victoriosa de su raza, sigue trabajando, y su nueva tela "La carta de Oldenbarneveld" le proporciona ochocientos florines como recompensa de la sociedad Arts et Amicitiae. Vienen en seguida "Margarita de Parma", "El príncipe Mauricio", "Reverie" — telas todas impersonales — hasta que cae enfermo y se refugia en Zandwort, arcaico villorio de pescadores sumido en pleno siglo XVII, tanto por el carácter arquitectónico como por las tradiciones y el tipo genuino de sus habitantes. Entonces, en la cabaña de un carpintero, sin modelos profesionales, sin ningún apresto, copió las sencillas bellezas del

interior pulido y reprodujo los episodios cotidianos y vulgares que ennobleciera de sentimiento. Frecuentó el hospicio de inválidos, donde había salas del siglo XVII y características siluetas de viejos. Abandona entonces el género histórico y comienza la serie de cuadros patéticos: "Los náufragos", "Primer amor", "La cuna", "Sobre la tumba de la madre", "La Virgen de la aldea", "Sola en el mundo", etc. Su carrera está hecha. A un primer premio en Heywood (Manchester) sigue el éxito de 1862 en Londres, gracias al artículo de "The Athenoeum" sobre "Los náufragos" y luego los de Théophile Gautier que lo divulgan en Francia. Y en Rotterdam, en Bruselas, en París y Budapest — primeras medallas siempre — se afirma definitivamente. No así en su patria, pues fué solamente en 1894 que entrara en el Museo del estado, y la consagración que tanto merecía la obtuvo de sus conciudadanos solamente en el septuagésimo aniversario de su nacimiento, en un acto solemne propiciado por las sociedades Ars et Amicitiae y Pulchri Studio.

Pero ya desde 1870 estaba al frente de la escuela neorlandesa, a la que pertenecían Jongkind, Bosboom, los tres Marys, Mauve, Artz,

Nehuys, Blommers, Weissebruch, Schwartzc, Breitner, etcétera. Con excepción de Jongkind, su influencia sobre el grupo fué decisiva y la gran tradición de la pintura holandesa quedaba restaurada en La Haya. Y, no, por cierto, sin alguna lucha. Ya la fracción de Amsterdam quiso reaccionar, proclamando la síntesis de la línea, insinuando el simbolismo, desleyéndose en influencias francesas, alemanas y hasta javanesas. Pero, como todo lo ficticio, no produjo sino un genio esporádico y exótico: Vincent Van Goyh, pintor intelectualista y raro, "gran inventor de formas y de armonías", sólo comparable al actual belga William Degouve de Nuncques, cuya obra selecta y extraña nos hiciera conocer este año Roberto Payró. Pero la escuela quedó inconvencible. Jozeph Israëls gozó de la dicha de esperar la muerte en pleno triunfo.

Yo he tenido la suerte de ver reunidas sus treinta principales obras en la nona exposición de Venecia (1910). Su compatriota, el notable aguafortista Philip Zilken, organizóle una sala individual al lado de las de Monticelli, Courbet, Renoir, Roll, Dalou, por Francia; de Dill y Zwintcher por Alemania; de Lavery por Inglaterra,

de Courtens por Bélgica, de Klimt por Austria y de Pennell por Estados Unidos. En tal oposición de temperamentos y de maneras, Jozeph Israëls manteníase en el plano de los primeros, entre todos. Y su valor específico realzábase con el prestigio político de la unidad de la obra con el genio de su raza.

Inferior, como dibujante, a Millet, pues no logra individualizar tanto las figuras, supéralo, en cambio, en los efectos de luz y en el influjo de sentimiento, gracias a su visión elegíaca de la vida y a su poesía instintiva y resignada de la "casta de miseria". Nadie ha dado como Israëls el sentido patético de los destinos humildes, y ningún pintor holandés actual se ha puesto más cerca de Rembrandt. Comentadores como Jan Veth y E. G. Halton se preguntan de qué manera Israëls pudo constituirse en jefe de la escuela holandesa contemporánea, careciendo de la visión minuciosa y estrictamente realista que define a la antigua. Su verba pictórica, su composición impresionante, la amplitud de trazos parecería más bien alejarlo. El asombro nace de circunscribir demasiado la escuela en los caracteres exteriores y genéricos de su técnica. ¿Acaso Rembrandt, en



pleno siglo XVII, ciñóse al cuadro de pequeño formato y a “una realidad claramente desnuda, línea por línea, tono por tono”...? La filiación holandesa fúndase en algo más profundo; en la identidad con el espíritu de la raza, en ese algo “misterioso” que descubre Jan Veth en los cuadros de Israëls, en ese algo que falta, por ejemplo, en el valioso autoretrato de Fantin-Latour de nuestro museo, por más que sea perfectamente *rembrandesco*.

Pintor del claroscuro, de ambientes brumosos, es, como dijimos, un luminista y no un colorista. Vela el color local y obtiene los efectos por medio de armoniosas esfumaduras o por empastes en masa. El color está siempre subordinado a la luz, a una luz de gama oscura — negra, gris, verdosa — abierta, de tanto en tanto, en toques blancos o amarillos vivos, que detonan en la armonía muerta como una voz inesperada sobresalta en el silencio. Sentimental, es cierto, mas no literario. La misma humildad de los episodios que dramatiza presérvalo del *chiqué* teatral, de la sensiblería, del histrionismo pictóricos. Sus cuadros perpetúan los eternos fatales quebrantos de la vida, exentos de simbolismos, de sociologías, de elocuencias, profundamen-

te, resignadamente, bíblicamente. Es el Amor en sus holocaustos ingénuos, es la Muerte, que cual en una composición de Alfred Rethel, "disfrazada de amiga del pueblo, avanza en la aurora y diríjese a la ciudad, galopando en su rocinante incansable, para llevarse la más rica de las presas"; es el Mar insaciable de hombres, bajo cielos pesados como amenazas. Es lo eterno, lo hondo, lo santo. Tal sentido místico de la obra pictórica aparece desde sus primeros estudios. Recuérdense si no las propias confesiones a raíz de sus visitas al Trippenhuis, galería de obras maestras primitivas anterior al Ryksmuseum de Amsterdam. Habla de su gran inspirador, ante cuya "Ronde de nuit" se extasiara poco antes y dice. . . . "Pero no fué tanto su habilidad técnica lo que me arrobó, sino la fecundidad del ingenio, la potencia de composición y los maravillosos efectos de luz y de sombra. Hay, sobre todo, una entre sus aguafuertes, que no puede contemplarse sin lágrimas: el pequeño retrato de la madre. Imposible encontrar algo más exquisito: sentimiento maternal, bondad, dulzura, meditación de la vejez, y se piensa entonces en Hokusai, el artista japonés que anhelaba llegar a muy viejo para tener tiempo de aprender a dibujar de tal manera

que cada trazo diese la impresión de una cosa viviente...” En esta sola transcripción se descubren las líneas máximas del arte de Israëls: el afán perenne de perpetuar la obra con el fondo de emoción, afán que lo torna escritor, músico y hasta poeta. Sus comentarios de Rembrandt, Velázquez, Murillo y Morales circulan espigados en los corrientes volúmenes de divulgación artística: su música de inspirado, solamente recuérdase con las delectaciones de las veladas invernales, al par de sus versos, que tienen la *gaucherie* y la profundidad de los salmos. Pero así se concibe que, parco en el vino y en el tabaco, conyugal en el amor, sin otros vicios que sus veleidades musicales o poéticas, su vida y su obra se colmaran con la longevidad y el destino de los patriarcas...



Naturalmente, para el hombre finisecular exasperado de sentidos y de inteligencia, hastiado de alcohol, de carne y de lecturas, sus temas resultan pueriles: “Dos viejas durmiendo”: una pobre mujer y una pobre gata, sombreadas de arrugas, que esperan somnolientamente la muerte; “Los jugado-

res": la esposa en desamparo lagrimeando sobre el hijo infeliz, mientras espera al marido perdulario; "La familia del chacarero": chicos glotonos junto a la mesa, impacientes en la jaculatoria matinal, mientras el gato, "que ya sabe", mira distraídamente el techo; "Cuando se vuelve viejo": amargura de las cosas irremediabilmente idas, que no llega, sin embargo, a la obsesión de "Les souvenirs d'antan" de Felicien Rops; "El músico ambulante", "Señal de peligro", "El hijo del pueblo de Dios"... etc., resultan ahora de una ingenuidad por cierto excesiva; pero... ¡quién sabe!

Nunca olvidaré la escena provocada por un cuadro de Israëls. Fué en Venecia, hace algo más de un año, en los "Giardini Publici" donde se levantaban los recintos de la exposición de arte. Era casi el mediodía y poca gente ambulaba en los salones. Algún rezagado de Cook, en urgencias de minutos; alguna pareja mundana en trance de turismo ambiguo. A esa hora el restaurant nivelaba todos los sufragios, allá en un recodo de los jardines. Me hallaba frente al "Primer Amor" de Israëls — el novio aldeano que entrega el anillo ritual a la prometida acodada en la ventana — cuando, a mis espaldas, alguien exclamó: *Mais ça c'est idiot!* Me

volví. Eran ellos; el marido cuarentón, sombreado de hastíos, aun en la mañana primaveral y correcto, impecable, frío — y la joven señora andrógina — extra - chic y ofídica — todavía mujer por la desesperación de los ojos y la procacidad de la boca, solamente... Salí a los jardines, y entonces una dama enlutada, con ese aspecto incontaminado de la que fuera llamada “noble de sangre y de ingenio”, cruzó ante mis ojos. Lívida, descarnada y aciaga, bella, perdidamente, como las protagonistas antiguas, se paseaba, sola, conversando en voz sorda con personas invisibles, bajo las frondas realzadas de una áurea pátina. Se paseaba volviendo lentamente la cabeza a uno y otro lado, como quien va en dulce compañía y dice palabras bondadosas. ¿Era una loca, una adorable loca serena y conmovedora? ¡Quién puede saberlo! Lo cierto es que no sufría. Vagaba tranquilamente, dialogando con los muertos que no se van o con esos seres que sólo son presencias. Nada más. De tiempo sonreía entre dos silencios, y ofrecía al invisible personaje de la derecha la sortija que temblaba en sus dedos exangües. No era loca. Era una mujer que cambiara, simplemente, el mundo de la realidad por el de las sombras. Nada más. Y entonces la ingenuidad de Israëls no me pa-

reció excesiva ; y en cambio la eternidad de su obra se me impuso por el valor perenne de emoción, que si aparenta simpleza de espíritu en el aldeano nórdico, es fuerza trágica en la noble dama afligida que, en la mañana primaveral, divaga en un jardín antiguo de la Laguna, bajo el influjo patético del sol latino. . .

## FÉLIX ZIEM

Refiere Roger-Milès que, en cierta clara mañana de Venecia, mientras Félix Ziem bosquejaba desde su góndola los cambiantes aspectos de “le zattere” o el tráfico abigarrado del Gran Canal — los mismos que después, ya cuadros, dramatizábanse en episodios magníficos o en suntuosos cortejos marinos — un millonario americano aproximó su embarcación a la del pintor ilustre y le dijo:

—¿Es Vd. Ziem?

—Sí, señor — contestó el maestro.

—Pues bien — repuso el otro — ya que el azar me lo permite, quiero decirle que no estoy contento.

Roger-Milès abunda en preámbulos de conversación con la espiritualidad que fácilmente se adivina y con las minucias de detalle propias de un estudio

anecdótico; pero, en substancia, he aquí lo que agregara el inesperado interlocutor:

—Señor, he pagado por este cuadro suyo una suma considerable y lo he traído esta mañana para saber si su Venecia es la Venecia de verdad. Pues bien ¡qué quiere! esto no es la verdad. ¡Nada de lo que usted ha representado, desde este mismo sitio, nada existe!

Ziem consultó tranquilamente su reloj, luego miró hacia la laguna y repuso, también tranquilamente:

—Señor, son las diez y treinta y cinco minutos... Un poco de paciencia y asistirá usted al espectáculo que perpetúa mi cuadro.

Termina el episodio con una moraleja impagable... Transcurrió un cuarto de hora, aparecieron en el horizonte velas empurpuradas, la luz brilló en mil fantasmagorías y, ante los ojos reacios del archiamericano reprodujose patentemente la tela de Ziem. Como se ve, el relato del crítico francés resulta tan oportuno y convincente que nadie puede prestarle fe; pero lo adapto al iniciar esta reseña de la obra de Félix Ziem, a fin de afrontar, desde un principio, el cargo más grave que se le hiciera: la falsedad de sus Venecias.

¡Ah! ¡las Venecias de Ziem! ¡Quién no las ha



admirado? Venecias pomposas de cielos, de mármoles y de oropeles; Venecias de fastos, de bucentauros y de cardenales; Venecias rutilantes en mañanas áureas o incendiadas en ponientes trágicos, siempre pomposas en la naturaleza, en los personajes y en la decoración. Evidentemente, Ziem se estilizará, tanto por los motivos elegidos como por la gama suntuosa de la paleta, pero ¿no se esterilizaron también Corot, Rousseau y, más recientemente, Henner? Casi todos los grandes pintores que “interpretaron” la naturaleza, en vez de copiarla, casi todos se estilizaron. Preocupados más del espíritu de las cosas que de sus formas, el paisaje aparece en sus obras como sensación o emoción más bien que como realidad efectiva. Y de la misma manera que se admite una verdad psicológica más verdadera que la verdad real cuando se trata de almas, es menester admitir una verdad emotiva más verdadera que la verdad plástica. Esto ya lo he apuntado al hablar de Ferruccio Scattola.

La tacha de falsedad, por la visión monocorde y magnífica de sus Venecias, desaparece, pues. No queda sino el carácter romántico de tales visiones. “¿Cómo afirmar — dicen sus detractores — cómo afirmar que Ziem ejecutaba sus telas en la ciudad

lacustre, si nunca pudo ver un cortejo de cardenales abandonar la *riva degli Schiavoni* bajo la reverencia de nobles damas?... Es un pintor literario que veía las Venecias desde su taller de la rue Lepic, ¡a dos pasos del Moulin de la Galette!"

Por de pronto, es menester recordar que Ziem visitó Venecia desde 1840, cuando la reina del Adriático palpitaba aún en su tradición fastuosa; cuando todavía el Bucentauro aparecía en ciertas fiestas para solemnizar la ceremonia ritual. Esas primeras impresiones se grabaron de tal manera en su retina que, al rever la ciudad de ensueño y de recuerdos, invenciblemente aquellos se superponían a la imagen actual. Y al reproducirlas era totalmente sincero. No es necesario, pues, referirse a su cultura romántica para justificar tal inclinación: ni mucho menos — en prueba de la autenticidad de sus esbozos y estudios — reeditar la anécdota aquella de su comercio de baratijas en Rialto... Luego ¿quién puede afirmar "Venecia es así"...?

Como ninguna ciudad del mundo Venecia es poliforme e indecisa. Surge concreta en este segundo y, apenas transcurrido, se esfuma en la irrealidad de los sueños. Venecia no vale sino por los instantes que exalta. Venecia no existe, se aparece; y la su-

pervivencia se forma de un cúmulo de imágenes virtuales que tienen la duración y el valor de la sinceridad de los poetas y de los músicos. “¡Ah!—dice Henri de Regnier—que tus habitantes me calmen y me convenzan de que no eres un sueño frágil y vano, ¡oh ciudad encantada!; que, como una visión ilusoria, no vas a disolverte y evaporarte; que no eres solamente un miraje pasajero de tu laguna, un juego de luz y de color entre el cielo y las aguas—porque tengo miedo, si cerrara un instante los ojos, de no encontrar en tu sitio, al reabrirlos ¡oh ciudad marina! sino la extensión de las ondas desiertas y, sobre ellas, el vuelo de bronce, Venecia, de tu León alado!”.

¿Qué pintores la vieron de la misma manera?... Hay en el vocabulario “de paleta” un color desusado, desde el triunfo del *plein - air* y del espectro, que se llama “Sombra de Venecia” — *Terre d'ombre*. Es un color pardo negruzco que se prepara con lignito terroso, con huesos quemados o con arcilla bruna. Llámesele también “Sombra de Viejo” y “Sombra de hueso”, pero ninguna de las dos expresiones le conviene mejor que “Sombra de Venecia”, evocadora y pictóricamente. Los antiguos artistas vénetos realzaron el modelado de sus pinturas con

tal maestría del claroscuro y tal delicadeza de esfumaduras, que bien les pertenece la perpetuidad de la "tierra de sombra". Además, se magnifica por ella la calidad marmórea de Venecia. Es la pátina que dramatiza el insistente blanco de las fachadas y de los puentes y el rojo profundo, el rojo cocido de las cúpulas. Y, acaso, un Ruskin con sensibilidad más sobresaltada — no inteligencia — con sensibilidad más fina, hubiera preferido como título de su libro de arquitectura éste de SOMBRA DE VENECIA al de PIEDRAS DE VENECIA con que circula en el conjunto de su obra. Nadie ve las ruinas de Venecia. Los afortunados a quienes les es dado contemplarla con el corazón en la garganta, sólo advierten su fantasma, su sombra. Venecia es una sombra. Para Canaletto es una sombra glauca; para Favretto es una muchedumbre de sombras que transitan las *zattere*; para Frank Brangwyn las sombras se armonizan en aspectos mentales; Henri Le Sidaner acecha las crepusculares para sus juegos de luces artificiales; para Ferruccio Scattola son recónditas, elegíacas—son las sombras de los jardines enclaustrados que tienen una casita de mármol blanco o un sauce aciago que gime en el crepúsculo; para Ziem son las sombras internas que hacen resaltar los

escarlatas y las púrpuras, los cielos heroicos y las cúpulas dominantes — sombra realzada por las alternas violencias de luz, sombra que tiene luz en sí misma — sombra de historia, sombra eterna, sombra de Venecia!

Pero el gran colorista que fué Ziem no pintó solamente Venecias. De ahí el error de los que lo juzgan monocorde. Aquéllas son sus telas más divulgadas; sin embargo, los conocedores buscan con preferencia sus cuadros de oriente. Ellos afirman una de las maneras más originales del maestro. “Por instinto — escribía entonces Théophile Gautier — Ziem busca el punto de vista particular, el efecto raro, la hora característica, el color extraño y especial. Su verdad aparece a veces como paradaja; pero por eso no deja de ser menos directa y, en el fondo, real. Como un coro aéreo hace cantar en la naturaleza las melodías del color”. Para los que sólo ven a Ziem en el Gran Canal o en su tienda de Rialto, causará sorpresa decir que más de la mitad de su obra la forman telas ejecutadas, desde Amsterdam hasta Palmira, en Burdeos, Marsella, Burgos, Mesina, Constantinopla, Corfú, Atenas, Esmirna, Corinto, Damasco, etc.

En Buenos Aires existe un gran número de ellas,

en las galerías de Guerrico, Güiráldez, Uriburu, Santamarina, Pradere, Fernández y Semprun. Pero es en la última donde puede seguirse, en tres telas de *premier choix*, las tres etapas del maestro: "Una calle de Constantinopla" marca la época de su estada en Oriente — después de su segundo viaje a Holanda — y es quizá la más característica, no obstante las pequeñas dimensiones. La sensación de la luz rutilante y del azul glorioso de los cielos magníficos está dada con tal entusiasmo — "tal sentimiento" — y una sencillez de efectos que no ostentan las otras dos más trabajadas en fantasías de color.

La manera de Ziem que se ignora entre nosotros es la de paisajista puro, al estilo de 1830. Sin embargo, existen paisajes de esa índole que por el valor agreste y la emoción ingenua se acercan a los de Rousseau. Es que Ziem, como casi todos los grandes pintores, ha gozado, no solamente de una longevidad fecunda, sino también de una elasticidad intelectual que le permitió renovarse, progresivamente, a medida que asistía a las evoluciones de su arte. Así se explica que en su obra figuren, en el mismo plano de jerarquía, Venecias ditirámicas al influjo de Delacroix, paisajes 1830 y telas impresionistas

al par de las que hicieran la revolución más importante en los últimos tiempos de la pintura. Sin emplear las reglas estrictas del espectro que impuso el concepto científico de Manet y Monet, puede afirmarse que Ziem es un pintor de ese grupo. Aun en sus cuadros más literarios, en sus aspectos más emotivos, se ve la garra de un virtuoso. Nunca un tono empastado, nunca una sombra negra ni un trazo de dibujo *repeché*, en este artista que los gimnastas de la paleta o los muchachos huérfanos de vocación comienzan a llamar *pompier*... ¡Ah! frente al colorismo, al futurismo, al cubismo actuales y transitorios, Félix Ziem es reo del pecado atroz de haber sentido "La sombra de Venecia" en sus cuadros de gran color — escarlata, púrpura, azul — donde bogan en góndolas negras rojos cardenales conducidos por remeros dulzones a la luz matinal, los mismos que suspiran trágicamente bajo la luna y esconden un puñal inútil bajo la blusa. Ziem, mejor que Régnier, al evocar su primera noche de Venecia, allá por 1840 pudo decir: "He dormido y soñado esa primera noche en tal silencio, que me parece que nunca volveré a despertarme del todo".





## FERRUCCIO SCATTOLA


Ferruccio Scattola, es uno de los jóvenes maestros de la moderna escuela italiana de pintura. Y, al decir maestro, se expresan estos dos valores: una alta originalidad y un envidiable prestigio de museos. En efecto, desde 1897 Ferruccio Scattola está representando en los siguientes museos: Verona ("Canale a Venezia"), Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma ("Maniscalco", 1901), Museo de Bruselas ("Alba", 1906), Museo del Luxemburgo ("Notte di luna a San Gimignano", 1910); sin contar las galerías internacionales o las pinacotecas notables en las contemporáneas reseñas de arte. Ugo Ojetti, en el capítulo de LA CITTÀ DEL SILENZIO, que transcribe el catálogo, y Nino Barbantini, en una pequeña monografía amorosamente editada, deta-

llan tales éxitos y analizan las calidades de este pintor de paisajes definitivamente impuesto, después de la pasada exposición de Venecia (IX), en la que tuvo su sala aparte, juntamente con Michetti, Carcano, Fragiaco, Sartorelli, Miti Zanetti, Carlandi y Brass.

Una alta originalidad, hemos dicho. En efecto, no solamente en la actual escuela italiana, sino también en la francesa y en la española, no existe un “temperamento” como el de Ferruccio Scattola. La afirmación resulta acaso demasiado categórica en una crónica de ordinario mesurada; pero bastará establecer, rápidamente, la jerarquía de calidades que adornan a este artista, para justificarla en toda su extensión sin provocar el reproche de un entusiasmo excesivo: casi todos los pintores actuales que se han labrado una notoriedad, independientemente de las escuelas, buscaron en la personal inclinación “pictórica”, es decir: de *faire, d'indirizzo*, la originalidad salvadora en este “crepúsculo de las técnicas”. Aun en casos como el de Besnard y el de Maurice Denis — pese al influjo intelectual que prestan a sus obras — no falla tal comprobación. Reálzalos, sin duda, mayor prestigio de “maestría”; la avanzada de

civilización, que implica la misma nacionalidad, los universaliza inmediatamente; pero, en uno y otro caso, no se descubre en el fondo sino trasfusiones, prolongaciones, de Whistler y de Puvis de Chavannes, respectivamente, adaptadas al carácter moderno. Acaso en el espiritualismo de Fantin - Latour no podría encontrarse con tanta facilidad el substractum originario.

Ferruccio Scattola se ha hecho de su propia substancia. Casi todos sus comentadores, sin excluir los dos críticos citados, recuerdan, sin embargo, al hablar de sus paisajes, la manera de Frank Brangwyn (de quien existe en nuestro museo un aguafuerte, ("Santa María della Salute", núm. 129) solamente por sus telas venecianas. Pero esto no significa sino una aproximación de medios expresivos. Tratándose de un pintor de estados de alma, de aspectos que anulan los accidentes materiales para que surja la fantasía o el sentimiento, en nuestro entender podría aproximársele más bien a sir Grosvenor Thomas quien, como ya dijéramos en otra ocasión, más que paisajes ha pintado abstracciones poéticas. En ellos, las cosas pierden su exacta relación, no recibéndose sino el orden rítmico de los elementos que



da a los colores un valor casi musical, y fragmentando las líneas y las superficies, extrema esa indecisión de todo límite en la naturaleza hasta materializar, por algunos minutos, panoramas de ensueño. Con todo, hay esta diferencia esencial entre los dos: Grosvenor Thomas preocupase más da a los colores un valor casi musical; y fragmenta "mental" del paisaje, es decir: a las reacciones de inteligencia. Ferruccio Scattola, en cambio, abandónase a los sobresaltos de su "sensibilidad", a las evocaciones, a las tristezas y a las alegrías, a los presagios; en una palabra: a los palpitos de alma. De ahí el encanto de alejamiento, la sensación de presencia, y esa vaga inquietud de misterio que sentimentalizan sus paisajes emocionantes.

Véanse si no las Venecias de Scattola. No recuerdan las pompas del Gran Canal en los días de las *bisnone*, espléndidos de sedas y púrpuras, tan caros a la suntuosa estilización de Ziem; no reproducen tampoco los palacios trágicos, las iglesias impresionantes con sus mármoles de áureas pátinas; sus jardines no se dramatizan con el inmoto gesticular de las estatuas; ni, en la enseñada lejanía de la Laguna, cruzan velas fugitivas acá-

ficiadas por el sol propicio. Sus paisajes son recónditos, elegíacos. Son jardines enclaustrados, que tienen también una casita de mármol blanco o un sauce que gimé en el crepúsculo, pero que se apartan, en la señorial distinción que los individualiza, con algo de aciago. Aun cuando recorren sus cielos nubes ágiles y tenues como sombras claras, los recuerdos pesan sobre esos días de sol y de primavera, y es siempre el cielo de eternidad que vela la serena y trágica majestad de su muerte perenne. El misterio del amor y de la muerte, en efecto, impregnan de una leve sombra de melancolía los jardines silenciosos de Scattola.

Queda dicho, entonces, que Scattola se preocupa más del espíritu de las cosas que de sus formas, sin que, por ello, trate al desgaire sus motivos, pictóricamente hablando. Preocúpase ante todo de la sensación, de la emoción, aunque deba "interpretar" la realidad efectiva. Y así como se admite una verdad psicológica más verdadera que la verdad real cuando se trata de almas, es menester admitir una verdad emotiva más verdadera que la verdad plástica. "Ferruccio Scattola — dice Ojetti — no pinta lo que ve, sino lo que siente." Esa es, por lo demás, condición de todo

pintor hipersensible, vale decir: artista, ya que es sabido que el paisaje cobra el sentido de la ansiedad íntima del ser que lo contempla; apariencia que León Paschal define y analiza así: "...esa "realidad ilusoria", una de las cualidades esenciales de la obra, sin la cual es imposible que seamos conmovidos. Pero, en otra parte, he dicho también que es, solamente, desde el momento en que el hombre está emocionado que acepta, como real, el objeto que ha producido su sobresalto; pues no juzgamos jamás de la existencia de las cosas sino por las sensaciones y, con mayor razón, las emociones que suscitan en nosotros." De ahí que sus paisajes aparezcan animados, aun cuando están solitarios, pues reemplaza las ausencias de seres con vidas de ensueños, de quebrantos o de silencios. De ahí también las peculiares comarcas que elige. La Toscana o la Umbria *dense di storia, magnifiche di monumenti, corse da fantasmi d'arte e di religione, venerate dagli uomini piú lontani: Assisi, Perugia, Siena, San Cimignano, il Clitumno, il lago Trasimeno, l'Arno*...

Ferruccio Scattola no es por eso un pintor "literario". Sin prejuicios de *fares*, su técnica puede mantenerse frente a la de cualquier moderno avanzado. El espectador al tanto de las evolucion-

nes pictóricas y que sepa ver telas, encontrará en las suyas la luminosidad y el concepto científico de la paleta moderna. No hay en ellas un tono empastado, y más de un "divisionista" de etiqueta le envidiaría la recomposición de espectro a este pintor lírico. Y sobre todo su maestría consiste en la singularidad, la individualidad de la "expresión", subitánea de la "impresión", pues este pintor de alma sabe, como todos los artistas, que nada hay de estable, que nada es definitivo, y que la sinceridad verdadera es la del momento que nos arroba o nos embarga. Por eso la vida de los seres superiores es fundamentalmente contradictoria.





## CHARLES COTTET

De todas las exposiciones individuales una de las más importantes, sin duda, ha sido la de Charles Cottet, organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes en sus locales de la plaza San Martín, anexos al Pabellón Argentino.

Charles Cottet representa en la moderna escuela francesa de pintura uno de los aspectos más inesperados; y es, entre los artistas vivos, una de las personalidades más notorias. La sanción de la crítica francesa y extranjera, así como su representación en los principales museos de arte moderno, colócanlo en la jerarquía de maestro.

Por otra parte, tal certamen adquirió especial importancia para nuestro público, por reunir las tres fases que el artista desarrollara en su carrera. La más divulgada y, acaso aquella en que se estilizara

el pintor, la de las Bretañas silenciosas y trágicas, con sus mujeres de eterno duelo, su mar presagioso, sus iglesias sombrías y sus hijos resignados y medrosos — era la única conocida en el país, por la mayoría. En el caso que comentamos, ofreciéosenos, además, rutilantes visiones de Oriente, carnales estudios de desnudos y hasta alguno de sus retratos tan evocadores. De tal manera expresaba la exposición, en una vista de conjunto, las distintas etapas de su obra.

Sin embargo, predominó la de sus Bretañas — ese sollozante “Pays de la Mer” que tan recóndidamente conoce e interpreta. Las tristes despedidas de los hombres de mar que quizá nunca volverán; las inútiles esperas, en las rocas aherrumbradas de salsedumbre por las tardes densas de fatalidad; los huérfanos mendicantes; las viejas madres con los ojos quemados por el llanto; los viejos pescadores impasibles *hébétés*; las novias que gimen por imposibles esponsales, y las jóvenes madres, ya viudas en los primeros sobresaltos de maternidad; — todo eso constituye el fondo de su obra actual, poderosa y sombría. Especialmente sus bretonas. “La literatura de Pierre Loti — dice Paul Adam — las ha representado. Todas ellas sobrellevan el duelo

de esos muertos en el mar. La conciencia de M. Charles Cottet es venerable. Ninguna de sus figuras carece del valor de un retrato. Bajo sus mantos de viudas, los rostros se resignan, surcados de arrugas; o bien, lívidos y tristes, acechan la inminencia de una nueva desgracia. Una joven vuelve la espalda a la limpidez del martirizante Océano. La boca, muy pequeña, se contrae aún más, como si todo el ser se estrechara para contener el sollozo; y ante sus ojos fijos, evócase la catástrofe. Más lejos, el claro de luna amortaja las fachadas de las casas alumbradas interiormente; y asiste al terrible espectáculo de las aguas. El pintor ama expresar las pesadas actitudes de aquellos a quienes no yergue ninguna ambición, ninguna esperanza de mejor suerte; de aquéllos que no ensayan siquiera el esfuerzo de una actitud rebelde, a fin de reservar para fines útiles hasta ese mismo gasto de vigor”.

“Douleur”, “Pays de la Mer”; “Bretonas en torno a la iglesia incendiada”; “Oficios de la Tarde”; “Joven de la isla de Sein”; “Cabaret Bretón”; “Pescador Bretón y su Madre”, etc., etc., confirman esta obsedante visión de dolor y de fatalidad.

A la originalidad de sus motivos une, además, Charles Cottet, la de su técnica. La preferencia por

el cartón, por los colores desleídos, la forma como acentúa ciertas líneas arquitectónicas,—todo eso da a sus óleos un aspecto inesperado y personalísimo. Por otra parte, la pauta monocorde de su paleta, el empleo constante de betunes, en una época que detona el color en las mayores exasperaciones, dan a sus calidades intrínsecas verdadero realce. El puesto conseguido en la pintura contemporánea por Charles Cottet demostrará a los jóvenes como las técnicas y fórmulas novísimas no son elementos indispensables para triunfar; y como un artista sincero—así Carriere anteriormente—puede culminar, con sus cuadros monocromos o sombríos, al lado de los más vibrantes virtuosos del color.

## ALMA TADEMA

El más difundido de los pintores ingleses, sir Lawrence Alma Tadema, ha fallecido a consecuencia de una penosa e inútil operación quirúrgica. Como casi todos los grandes o muy notorios pintores, Alma Tadema ha muerto longevo y patriarcal. Ha caído cubierto de distinciones y del respeto contemporáneo, salvo las inevitables mordeduras de los rapsodistas ininteligentes o unilaterales — como las del *maneger* de las ediciones Nilsson, Yvanhoé Rambosson, que habla de “sus reconstrucciones de la vida antigua, acicaladas y azucaradas, fundadoras de una reputación inmerecida”...

El más difundido de los pintores ingleses, hemos dicho, no obstante su origen holandés, por el prestigio político que lo auspiciara y por el género histórico que logró mantener, con éxito, en épocas

de completo repudio. En efecto, nacido en Dronrijp, aldea de Leewarden, después de sus primeros estudios y de ya reveladores ensayos, aparece en Inglaterra, se ciudadaniza, se identifica con el espíritu de la raza y alcanza, así, su difusión mundial y su mayor renombre como pintor británico. Esto en mérito al influjo político. En cuanto a la orientación de su pintura, es menester recordar que fué en Inglaterra donde nació el género histórico, renovado oportunamente por George Mason—transfundido a Italia por Doménico Induno y Gaetano Chierici, allá por 1860 — y renaciente en las horas modernas en espíritus como el de Alma Tadema.

No es la oportunidad, ni se adelantaría nada con ello, de repetir las objeciones fáciles contra los géneros *demodés* de pintura, dadas las últimas evoluciones que los hombres de calidad conocen. Tales diatribas aparecen en cuanto pequeño manual se pone al alcance de los aficionados repentinos. Lo interesante, una vez apuntada la vocación del artista, es saber si ella fué recóndita y hasta qué punto fué exaltada. Lo demás es secundario puesto que es adquirido y transitorio. Lo esencial es el fondo perdurable de emoción. (¿Concíbese,

así, que, en pleno virtuosismo de color, Carriere, primeramente, y, ahora Cottet, sobresalgan entre los modernos maestros, el uno con el repudiado claroscuro y el otro con los betunes anematematizados desde los buenos tiempos del *plein-air*?).

Bien, las evocaciones pictóricas de Alma Tadema no solamente fueron sinceras, sino que toda su vida fué una vida antigua. Acaso como ninguno de los artistas modernos, él pudo repetir: "entre mi vida y mi arte no hay la menor discrepancia". Aparte de su reconocida cultura clásica, sus profundos estudios arqueológicos y sus viajes ensoñados de episodios cesáreos, bastaría recordar el recinto romano que erigiera en Londres para no perturbar sus visiones y en el cual, quizá, haya entregado su bella alma a Dios. He aquí la descripción que Robert de la Sizeranne hace de la insólita mansión: "Desde el jardín que la circunda y el pórtico en que se abre, antes de posar el pie en el umbral donde un "Salve" en mosaico os invita, uno ya se siente desterrado y viejo de mil ochocientos años. ¿Cómo hacer abrir la pesada puerta? No se distingue ni campanilla, ni llamador alguno. Solamente una máscara de cobre, una atroz máscara de comedia, gesticula sobre la puerta..." Así os

introduce el autor entre muros espesos, revestidos de mármoles y por escalinatas brillantes, atrios poblados de columnas, jardines cálidos y altares con ofrendas a los dioses lares... Así os conduce a través de la vida antigua que tan estrictamente reviviera en las obras de Alma Tadema. No puede negarse, pues, la probidad de su orientación.

En cuanto a la técnica, es bueno adelantarse al reproche barato e inmediato: Los cuadros de Alma Tadema no son académicos, en el sentido despectivo de la palabra; lo son solamente por su carácter clásico, es decir, en el buen sentido. Nada de cánones, ni de afectaciones, ni de frialdades. Al contrario, sus comentadores más serios ven en él un "realista" de la vida para siempre desaparecida—visión fotográfica (!) para algunos. Y esa visión, Alma Tadema la hiciera sobrevivir por el único influjo de su espíritu antiguo, incapaz de plasmar-se en reproducciones modernas, ya que una fatalidad propicia volviólo a los claros días de las desnudeces armoniosas, de las guirnaldas desvanecientes y de los mares claros y suaves como cielos de primavera. No veía otra vida sino la que sentía en el calor de su sangre y en las persistentes imágenes de su retina arcaica.



Lawrence Alma Tadema nació el 8 de enero de 1836 en Dronrijp, aldea de Leewarden. Inició sus primeros estudios pictóricos — una vez rechazadas las insinuaciones de su padre para seguir la carrera del notariado — en Amberes, bajo la dirección del barón Gustave Wappers. Perfeccionóse luego, con Henri Leys, hasta que se trasladó a Londres en el año 1870. El año 1882 reunió cierto número de sus obras en la Grosvenor Gallery y desde entonces su carrera quedó determinada, hasta la medalla de oro que, después de innumerables distinciones, mereciera en 1900. Aparte de sus cuadros históricos, Alma Tadema ejecutó, con gran maestría, notables retratos. Fué nombrado miembro de la Royal Academy en 1870 y académico en 1879. En 1907 fué incluido en la Orden del Mérito. Era miembro de la Legión de Honor y de casi todas las órdenes europeas.



## DEGOUVE DE NUNCQUES

Roberto J. Payró, ha querido sorprendernos con una refinadísima nota de arte. Durante su larga permanencia en Europa ha intimado con los hombres de más alta notoriedad en las ciudades de su residencia; y es así que ahora nos llega con un preciosísimo bagaje confiado por el ilustre pintor belga M. William Degouve de Nuncques, ya impuesto por la crítica europea.

“Aunque Degouve de Nuncques—dice Payró, en los párrafos expresivos con que presenta las obras—sea un maestro cuya celebridad está consagrada por sus triunfos en Bélgica, en Francia y, últimamente, en Holanda, creo oportuno agregar—en razón de las escasas relaciones artísticas que mantenemos con el arte flamenco—que es Degouve el pintor-

poeta de la naturaleza, y que, poseyendo una imaginación tan rica como su paleta, pertenece a la escuela más avanzada de pintura moderna, con la particularidad de que su equilibrio y su buen gusto lo han hecho el preferido de los espíritus refinados”.

Estas estrictas y reveladoras palabras de Payró sintetizan los unánimes elogios con que los más respetados comentadores de artes plásticas apreciaron la obra de Degouve de Nuncques. Así Charles Morice, en una crónica entusiasta y sincera, dice estas nobles palabras del artista arrobado por los aspectos inesperados de las islas de oro, rutilantes entre el cielo y el mar: “. . . Siéntese flotar en tales paisajes un alma muy armoniosa, pero capaz de las más amplias elasticidades, susceptible de las más bruscas reacciones; ora tranquila hasta la placidez, ora sobresaltada hasta el pavor; pero nunca con manifestaciones gesticulantes, siempre silenciosa, en cambio. Arte muy elevado, muy puro. Y si la parte de naturaleza aparece un tanto restringida por una imaginación muy personal, la obra atestigua, a lo menos, calidades tan raras que no es posible lamentarse de ello. Y todos los que por tales austeros sortilegios debíamos al artista una vi-

va gratitud, nos acercábamos inquietos por ver lo que el privilegiado del crepúsculo y de las brumas lograra descifrar en el libro enceguecedor del mediodía”.

William Degouve de Nuncques, fué en los comienzos de su notoriedad uno de los más audaces puntillistas. En aquella época interpretaba paisajes nórdicos y sombríos — y Charles Morice lo calificaba entonces, “el privilegiado del crepúsculo y de las brumas”. Pero un día, el amigo de las cosas pensativas y fluidas sintió el deseo de las tierras del sol y de las frondas gloriosas e inició sus viajes a las islas de maravilla en compañía de su esposa, notable artista que firma J. Massin. Este cambio de predilección en sus temas completóse con otro en la técnica. Siguió siendo pintor neo-impresionista, es cierto, pero abandonó el puntillismo definitivamente. Los lectores podrán confirmarlo viendo en estas obras que reseñamos, de qué manera Degouve de Nuncques llega a la división del tono. Ya no existen las manchas esféricas, ni los rectángulos monocromos en prurito de irisación decorativa. Aparecen coloraciones insólitas, ese cierto, pero aun en las oposiciones más extrañas hay una admira-

ble simplicidad de tonos gradualmente transfundidos.

Así organizó aquella exposición en los salones de "L'Art Nouveau Bing" que tan decisivos elogios de mereciera. "William Degouve de Nuncques—dice uno de los críticos—colorea su áspero y violento dibujo con tintas enceguedoras obtenidas, a menudo, por medio de la división de tonos. Todo vibra: el mar, las cimas de las montañas, las plantaciones de limoneros que realzan ese cálido concierto con la rutilante coloración de sus frutos. A veces tintas neutras, fundidas, sugieren la armonía de las noches, la tristeza blanca de un invierno ilusorio que dura lo que tarda un cambio de decoración. ¡Oh! esos alrededores de Palma, esos limoneros, esa cala San Vicente! Y luego, de pronto, la noche y el aspecto imprevisto de una decoración japonesa: El Puig Mayor. El cielo se degrada del violeta al negro, la montaña desaparece; solamente la más alta cumbre, encendida por un último rayo de sol, vibra como un penacho de fuego, mientras que abajo, en los alcores, es ya la noche, una noche aclarada—¡pero tan débilmente!—por el brillo de los limoneros que parecen así farolillos venecianos mu-

rientes, al final de una noche de fiesta. ¡Es exquisito!”

A este sesgo de su obra pertenecen los cuadros que ha traído Payró. Hay allí paisajes rocosos resquebrajados por el sol en una atmósfera rutilante; hay paisajes de nieves densas verdeazuladas con árboles espectrales y gesticulantes; y los hay profundos y ensoñados de noche o de primavera, de tonos suaves y de incomparables desvanecencias. Tal elasticidad de técnica y tan opuestas reacciones emotivas, tornan todavía más desconcertante a este paisajista visionario, cuyas altas calidades lo colocan entre los elegidos. Acaso su manera no reúna todos los sufragios; acaso su naturaleza frenética no recuerde a la mayoría de los espectadores los aspectos habituales; pero es innegable su maestría de virtuoso y es honda la belleza de las creaciones de este pintor a quien puede calificarse, como definiera Arthur Simons a George Meredith, de “rebuscador de una extraña, oscura, quizá imposible belleza intelectual, austera y fantástica...”





## EL FADO

(Para *La Nación*)

Lisboa, marzo de 1910.

El fado es la canción nostálgica del pueblo lusitano. Podría compararse a nuestro "triste", si su ritmo plañidero no modulase la congoja de las civilizaciones. Musitar dolorido de la ciudad, si bien lo acompañan los evocadores sonos de la misma guitarra, no lo realza, en cambio, el silencio romántico del atardecer en las lejanías, ni lo santifica la buena paz campesina que anida el alero aborigen. Al azar de las intrincadas "traversas" del suburbio, elévase en este patio promiscuo de vecindad cuando la muchacha del barrio languidece en desengaños; o se arrastra en aquella trastienda equívoca, cuando el "fadista" profesional — los labios aun lustrosos de "vino verde", el

charuto a la oreja — ensaya sus galanterías de mala vida. No hay, pues, en sus estrofas el anhelar mesurado, o la resignación religiosa del alma gaucha; sino, más bien, una rebeldía apenas endulzada en desesperanza. Así es menos simple, menos ingenuo, que el cantar de los ranchos: y los pesares que narra su letra lenta son más taciturnos que melancólicos. Sin embargo, como su origen deriva también de las campañas — en un tiempo solitarias, en un tiempo primitivas — “el fado” conserva, como un recuerdo de la vida sencilla, la estrofa monocorde y el ritmo lejano; y, siempre comparado con nuestros cantos populares, vendría a ser, ahora, algo así como la milonga del destino.

Las saudades juveniles; las perennes espinas de la zarza sentimental; el ensueño desvanecido y el placer envenenado; los presentimientos del ayer obscuro y la ignominia del presente jocundo; el anhelo imposible o el arrepentimiento inútil; el vislumbre de esperanza o el estigma de perdición — todo eso, toda la hez humana mitigada en quebrantos, gime en “el fado” cuando las pobres almas prolongan en sus notas el mal de haber nacido para las angustias del amor y

de la muerte. Por eso y gracias a la fatalidad difusa que rapsodia, viene a ser, para el pueblo, algo así como el *ritornello* del destino. Y la canta el apache, que sabe cuánto más fácilmente se llega a los corazones, siempre ingenuos, por las vías del dolor; y la solloza en compunción subitánea la pérdida, que ya se cree salvada con sólo sentirse morir en repentinas lágrimas...

El fado es hoy la canción en auge en el pueblo lusitano que tanto sufre. Empresarios sin escrúpulos, cuya maldad inconsciente se atenúa, por cierto, en la ignorancia genérica, la acoplan a espectáculos coreográficos; y así es frecuente ver anunciado en los carteles teatrales: "Fado e Maxicha". Pero Portugal tiene hombres de sentimiento hondo, hombres que, en el afán de sedimentar la esencia de la nacionalidad, van hasta los orígenes de las costumbres populares que externan, luego, en obras perdurables.

Eso ha hecho el pintor José Malhoa que, con un esfuerzo verdaderamente encomiable — puede afirmarse con toda una vida de ensueño y de afecto por la tierra — ha salvado al arte portugués del puesto subalterno que ocupaba. Su último cuadro: "El Fado", que motiva esta crónica, justi-

fica plenamente la afirmación. Malhoa, en la sinceridad de su temperamento, ha preferido para su tela la escena más justa del momento, vale decir: la más difícil.

Ha conseguido en ella unir estos dos elementos que dan a la obra de arte un destino perdurable: la fiel expresión de la realidad purgada de los detalles secundarios donde finca lo innoble o lo plebeyo

Para aquilatar hasta el peligro su composición, ha elegido Malhoa la escena más audaz que pudiera sugerir la canción de los lamentos y de las perdiciones. Una escena vigorosa de expresión y de un colorido viviente, que los conocedores de Buenos Aires apreciarán, en breve, en el certamen que culminará nuestros festejos del centenario.

Es un interior lamentable, nublado por vahos de vicio y por el humo espeso de los cigarros. Un espejo pequeño — tanto como para reflejar el rostro, solamente, libre de la atroz decoración de la alcoba — absorbe la única pureza, la de la luz muriente, en ese tugurio. Es la hora del “fadista”, en el sentimentalismo de esa vida. El cantor es joven, y en el desgaire plebeyo de su traje y en su

gesto hay cierta pose donjuanesca que asegura, anticipadamente, el efecto de las palabras bañadas en el oximiél de la fatalidad difusa que entona su canto gutural. La mirada parece perderse en una lejanía de romanza, mientras arpegia en la guitarra cómplice el interludio fácil de las mentiras sentimentales; pero, en el fondo, su actitud sólo se debe al temor de evitar el encuentro de los otros ojos que ya saben. Ella le observa con la densa mirada, entre recelosa y severa, de quien ya ha vivido peligrosamente; pero como su alma es la eterna alma de las criaturas de amor, le sube a la garganta desnuda y manoseada un nudo de angustiosa esperanza. “¿Será verdad? ¿Será verdad que, después de todo, una pequeña casita de piedra, tranquila y limpia, la espera en la colina risueña entre la montaña y el mar?... ¿Será verdad que, sufridos los acres años de vino nocivo y del placer adventicio, en que naufragara su ensueño de aldeana, encontrará, al fin, la ilusoria cabaña donde, desde hace mil años, se esconde el corazón único que sueñan todos los sentimentales, entre la montaña y el mar? ¿Será verdad?”...

Ese es el cuadro de José Malboa, que, en po-

cos días, podrá apreciar el público portefeño en toda su fuerza de impresión interior y de colorido.

José Malhoa es uno de los espíritus *d'élite* que he podido conocer más a fondo en Portugal. Pese a su innegable madurez, es un hombre juvenil, lleno de entusiasmos y abierto a los impulsos más atrevidos y renovadores de su arte; calidad que, unida a su jocundo fervor de trabajo, lo actualiza siempre con el lampo alborozado de las generaciones nuevas. Su carrera artística es de tal unidad que bien puede calificarse a este pintor del más representativo, en los tiempos modernos, de su raza. Alumno de la Real Academia de Bellas Artes de Lisboa, mereció las menciones honoríficas que lo llevaron a perfeccionar sus estudios en el extranjero. Viajes de cultura general y largas permanencias en Roma y en París, donde buscara la mayor perfección de su técnica, no lograron disminuir en un ápice el ingénito caudal de su espíritu. Conocedor de todas las tendencias, de todos los *fares*; su mayor orgullo ha sido conservarse íntimamente portugués. Así se demuestra en casi todas sus obras, solicitadas por los museos o las academias, estricta-

mente original, salvo este o aquel cuadro donde la influencia de Velázquez no podría negarse honradamente.

Pero, aparte de los retratos reales del rey D. Carlos, de la reina Amelia — de la encantadora reina Amelia, que con la bondadosa sugestión de sus ojos mitiga en algo la turbación que infunden sus formas — del rey don Manuel, y los cuadros oficiales de los palacios Redes, de Belem, Ajuda, cámara municipal, tribunal supremo de justicia, palacio Toz, palacio Lambertini — José Malhoa puede presentar una obra digna de las firmas más resaltantes en la pintura moderna.

“El último interrogatorio del marqués de Pomal” — adquirido por el Museo Nacional de Bellas Artes; “Los borrachos”, en el salón de París de 1907; “Les oignons rouges”, en el de 1909, le han conquistado en el movimiento pictórico actual un puesto prominente que, en su país, nadie podría discutirle.

A tales trabajos debe José Malhoa una vida tranquila y decorosa, todavía en plena madurez, y distinciones como ser, primeras medallas en las exposiciones de París, Berlín, Madrid y Río de Janeiro.



Pero esta no es toda la obra de Malhoa. Yo he visitado el mueso de artillería, en un edificio arcaico del tiempo de Juan V. Sus recintos, en los que el designio popular ha querido perpetuar la gesta de la Lusiada, están decorados de composiciones históricas, por artistas como Reis, Columbano y Malhoa. De todos ellos, innegablemente, el más fuerte y original es Malhoa.

No solamente ha elegido los temas más arduos del inmortal poema marino, sino que su técnica y su personalidad han hecho de tales episodios, fragmentos perdurables, no sólo en la historia de Portugal, sino también en la historia del arte.

“El sueño del infante don Enrique”, “El grito de tierra”, “Vasco de Gama y el Rajah”, “La fundación de la monarquía” y sobre todo “Vasco de Gama en la isla de los Amores”, dan la medida de la concepción y de la técnica de este pintor portugués, cuyo principal esfuerzo ha sido conservarse un artista nacional, en medio de las extrañas influencias político - económicas que actualmente diluyen la nacionalidad portuguesa.



Por esto solo, merecería José Malhoa el mayor elogio y consideración de todos los verdaderos apóstoles del arte, aunque no uniera a ello una técnica personal ya impuesta en certámenes decisivos, como los salones de París, Buenos Aires, que anualmente recibe y propicia obras de franceses, italianos y españoles en sus salones parciales de la calle Florida, podrá apreciar, este año, en su exposición del centenario, cuatro cuadros de Malhoa, de verdadero mérito.

Yo lo he dejado, ayer no más, en su posesión suburbana de María de Avelar — una colina verdegueante, de donde se dominan los campanarios blancos y el mar eterno—entregado a la conclusión de un retrato que, como los de Velázquez, de la recóndita sombra del fondo destaca toda la vida, en una luz que no viene de afuera, sino de la fuerza interior abierta en los ojos bajo la sombra propicia del chapeo romántico...



## FERMIN ARANGO

(Para *La Nación*)

París, octubre de 1910.

Fermín Arango es asturiano, pero le sobran títulos de ciudadanía argentina. Forjó su personalidad actual en Buenos Aires en arduos años de fervor de arte. Vincúlanlo, pues, a nuestro destino espiritual los mismos lazos que nos hacen considerar como compatriotas a Rubén Darío, a Grandmontagne, a Talero. Llegado al país un adolescente, abandonó muy pronto la senda fructífera que la familia le marcara en la tierra de promisión. Con gran escándalo doméstico e inmediato peligro de subsistencia, anunció un buen día que renunciaba a "la América" para pintar cuadros. No hubo ruego, no hubo apremio, ni siquiera el conminativo del hambre, que lograra torcer su propósito. Sentíase pintor, y

nada lo arredraba, ni siquiera el “detalle” de no saber dibujo. Abandonó entonces la campaña de sus futuras, y ya para siempre desvanecidas chacras o estancias, y se fué a la ciudad, a realizar su ensueño. Todo le era indiferente u hostil. No tenía dinero, no tenía vinculaciones y la familia lejana, defraudada por tan increíble vocación, desamparaba al rebelde. Pero con su terca voluntad de luchador, el ánimo acerado de orgullo al rojo-blanco, venció todos los obstáculos; y, trabajando desesperadamente, en muy poco tiempo adquiriría en la Academia Nacional de Bellas Artes los primeros elementos de técnica. Así pudo prescindir de las humildes ocupaciones que le costeaban el plato de sopa y la taza de café cotidianos—el estricto plato de sopa para alcanzar otro día, y la única taza de café para asistir al círculo cordial de la Brasileña literaria.

Publicó dibujos en las revistas, compuso carátulas para los libros de “los nuevos”, mientras debatía-se en la indiferencia ambiente y hasta con la desconfianza de los maestros. Pudo ganar dinero tentando el eterno retrato del burgués, muy parecido y de flamante factura, o retocando bromuros en cualquier estudio de fotógrafo; pero nunca quiso rebajar su arte, que él entendía de manera heroica. Cuan-

do no llegaba a procurarse el plato de sopa, paseábase acompasadamente por la Avenida, como un triunfador—la hermética cabeza bien alta y los brazos cruzados—y, al día siguiente, íbase a pie hasta Flores o hasta Belgrano, a copiar un pequeño paisaje asoleado, que luego resultaba “sin color”. ¡Así preparó su exposición de 1903 en lo de Witcomb! La primera exposición individual de un alumno de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Aquella aventura me recuerda gestos muy bellos y también algunas pequeñas iniquidades. Hubo crítica que, en la inconsciencia artística de entonces—no olvido que sólo han pasado siete años—casi llegara al insulto, mientras abundaban elogios para telas ínfimas, dudosamente nacionales, o para el eterno *ravachage* del *marchand*. Sin embargo, consuela el poder decir, en seguida, que en el círculo de los profesionales y de los amateurs, salvo los invariables y significativos silencios, el esfuerzo de Arango fué apreciado debidamente. Pero tal percance se explica: Arango hizo algo peor que una obra mala; presentó una obra que no se comprendía. Tanto no se comprendía, que una de aquellas telas, la más atacada quizá—el autorretrato en pleno sol—valióle ocupar aquí, en París, apenas llegado y huér-

fano de todo padrinazgo, un puesto dignísimo en el Salón de la Nacional. De todas maneras, me es particularmente grato ratificar hoy mi pequeña crónica de hace siete años.

Fué entonces cuando Arango decidió venir a París para “abrirse camino”. ¡Así, simplemente, para abrirse camino! sin otros recursos que su sorda pertinacia; sin otro apoyo que su fe. Y se vino hace cinco años, y si todavía está vivo es porque Dios es bueno...



Fermín Arango ha resuelto “su caso”. Desde su primera obra presentada en la exposición que organizaron los españoles en la galería Durand-Ruel, bajo los auspicios de la infanta Isabel, fué destacado del grupo con una de las menciones más confortadoras. Casi todos los críticos y en particular Arsene Alexandre, recordaron sus telas de los diversos salones al inquieto público parisiense; y en las actuales reseñas del otoño no hay crónica que no señale sus tres cuadros entre las obras serias que aplasta el cúmulo de bizarrías debidas a *épateurs*

notorios como Henri-Matisse o ignorados delincuentes del arte como el "ingenuo" Kousnetsof.

He dicho obras serias y, en verdad, no exagero; si bien el calificativo, no obstante su empleo vulgar, incluye el más alto elogio de un artista. Las características de la pintura de Arango son, en efecto, la simplicidad de la composición, la firmeza de sus tonos, y la estricta relación de valores. Sus telas se imponen, pues, por esta condición esencial de las creaciones perdurables: la propiedad, tanto en la parte exterior, en la técnica, como en la estructura recóndita, es decir, ideal de la obra. Aun en sus cuadros de puro "virtuosismo", las naturalezas muertas, hay siempre un fondo de emoción. Las flores de sus vasos extraños hacen pensar en la tarde mortecina; y en sus frutas de tonos opuestos y violentos se hace perdonar siempre esa moderna e inútil gimnástica pictórica, con algún retazo de brocato floreado que atestigua la vida suntuosa o recuerda una presencia femenina.

Insisto sobre esta calidad de su pintura, aún a riesgo de que se me confunda con un fervoroso del "asunto", porque la he calificado de seria, que, para muchos, podría significar correcta, fría, exterior. Pero es que Arango, así como gracias a su

sentido maravilloso del color, puede ceñirse a toques únicos, simples, firmes, y puede llegar a todos los matices, hasta degradar los tonos en la más tenue sensibilidad; así también, gracias a su sentido profundo, místico, de las cosas y de los momentos, infunde a sus composiciones ese algo misterioso que distingue la obra de arte del artificio y que no impide, por cierto, ningún virtuosismo.

Sus tres cuadros actuales en el Salón de Otoño: "Femme habillée en mauve", "Saint-Germain-des-Pres", "Paysage de neige", confirman los anteriores conceptos. Aquella iglesia de Saint-Germain, aparte todas las calidades pictóricas, es bien el rincón de recogimiento donde las almas sencillas concurren en un silencioso fervor. La sensación de la hora, le emotividad de las cosas, la presencia divina, fluyen del cielo cándido, del tono de los muros, de la propiedad de las actitudes, como si realmente lo bañara un fluído místico. En oposición, el "Paisage de Nieve" expone las dificultades que el artista como "pintor", se ha propuesto resolver. El esfuerzo, plenamente logrado, de armonizar los tonos, de alcanzar la "integridad" del paisaje en sus cambiantes violentos, demuestra la maestría, la seguridad de la técnica de Arango. Y por último,



la "Femme habillée en mauve", reúne las dos calidades. A ello se debe, indudablemente, la mención unánime de las críticas. Además del estudio prolijo y exacto de los tonos, desde el pliegue que incide la luz hasta la desvanecencia *surannée* de las penumbras, en contraste armónico con el granate del fondo y los oros vivos del cojín, hay en ese cuadro tal influjo de sensibilidad que al contemplar la seda se siente en las palmas de las manos algo así como la impresión anticipada del contacto.

Reúne, pues, dos calidades que realizan la esencial, anteriormente apuntada: la diversidad de su arte y la inquietud de su espíritu. Esta última condición, sobre todo, hace augurar a sus treinta y cinco años una obra ponderable. No puede decirse de Arango que sea genial, pero sí lo que Octave Mirbeau afirmara de Félix Vallotton: "una inteligencia superior, no confinada al arte, sino que se extiende a toda la vida". Esta cultura, por desgracia no muy frecuente en los artistas plásticos; esa elasticidad de *metier*; ese afán de saber, de comprender, de investigar; "esa pasión de la inteligencia"; constituyen, en mi entender, el secreto de su posición actual. No solamente, gracias, a

ello, le es dado sentir un paisaje, una flor, un momento, como lo sienten las almas de "élite"; descollar en el retrato, con las más sorprendentes adivinaciones de espíritus — así en el de Ricardo Rojas, donde no hay una pincelada que no traduzca un rasgo esencial del escritor, de su actitud espiritual concitada hasta en el Greco y en el Velázquez del fondo — sino que también le ha permitido, en su precipitación de autodidacta, incursiones científicas que sólo conocen las cuatro paredes de su taller de la calle Capron. Arango no es pintor únicamente; es también uno de los aguafortistas más estimados de París. No ha mucho terminaba, en una de las casas editoras de más fama, una serie de grabados de gran formato y de gran lujo, con toda la obra de Chardin, por medio de un "sistema propio". Hace cinco años, al dejar Buenos Aires, no tenía siquiera nociones. Aquí, ante la amenaza cotidiana de la ciudad hostil, en el desamparo de artista orgulloso, tan orgulloso como pobre, se hizo aguafortista él solo; como si no fuera bastante quiso tener un "sistema propio". Y lo tuvo. ¡Imaginar esa química rudimentaria y misérrima—sin utillaje, sin laboratorio, con los reactivos medidos, sin dirección—para alcanzar un medio de

vida, para poder pintar mañana un cuadro que se venderá ¡Dios sabe cuándo! o se cubrirá de polvo en un rincón del taller! Verdaderamente, para mí, eso ya implica un heroísmo, teniendo a dos pasos el Sena...

Con todo, Arango ha resuelto su caso. Virtualmente puede afirmarse que ya ha "llegado". Sólo le falta el complemento del *marchand* que lo lance o del salón que lo divulgue. Esto es tan indispensable en París como el tener talento. Todo el mundo lo sabe. ¿Logrará Fermín Arango libertarse de su miseria, tener un taller espacioso, abundancia de colores, dinero para pagarse modelos? Nadie podría asegurarlo. (Después de los elogios merecidos, esta primavera no pudo desempeñar el honroso cargo de la comisión de *placement* de la "Allied Artists' Association" de Londres, porque era necesario atravesar la Mancha...) Eso está fuera del arte y responde a leyes misteriosas.

Todas las distancias guardadas, no olvidemos que un Carolus Durand, para quien los honores y el dinero llegaron a manos llenas, se cotizó el otro día en cuatrocientos francos en el Hotel de Ventas; y que un Monticelli, condenado a morir de hambre en Marsella, pintaba telas por las que hoy

se pagan muchos miles de francos, y a las que Venecia le dedicara una sala especial al lado de Roll, de Renoir, de Israëls.

Arango no lo ignora, pero no se desalienta tampoco. Al contrario de lo que les pasa a los hombres que han vivido peligrosamente, no es un pesimista. En su rostro fosco de barbas — cordial “cabeza de artista”, que la pintora Beaubois-Montoriol está animando en una tela robusta — sus ojazos pardos fluyen una inagotable bondad que atempera de dulzura los surcos labrados a voluntad y a penurias. Nunca una palabra amarga al hablar de su destino; nunca un sedimento de envidia en el comentario de los triunfos fáciles de “los inmediatos”. Su inflexibilidad y su oculto denuedo aparecen solamente al defender su arte. Entonces brilla su orgullo como una espada desnuda que esgrimiera, a grandes gestos, desde la altura de su Montmartre, que casi nunca abandona, sobre la tendida esfinge de París que le cierra el horizonte.

## GUSTAVO BACARISAS

El señor Gustavo Bacarisas, inauguró días pasados, su exposición de óleos, temples y pasteles. El señor Băcarisas nos visita por primera vez y se nos presenta con noventa y dos obras que hablan muy alto de su laboriosidad, tratándose de un artista en primera juventud. Español de origen, se ha formado en Italia, como lo prueban, no solamente sus numerosos estudios del Cadore y de Roma, sino también el concepto patético de sus pinturas. Pero, temperamento ávido e inteligencia fértil, abierta a todas las conquistas de su arte, su permanencia en Roma no lo ha circunscripto a la escuela. Pruébanlo, en la abundancia de su producción, obras tan distintas, por ejemplo, como "De vuelta de la faena", y "Tarde en la Piazza del Popolo". Sin tener en cuenta la

manera opuesta con que ha logrado esas dos telas, el sentimiento de los aspectos denota una elasticidad emotiva que no siempre es dado comprobar. Luego, en la serie de temples y de pasteles, el señor Bacarisas, adaptando a los asuntos la agilidad, la mutabilidad, mejor dicho, de su mano, afirma todavía tan rara condición de artista.

Así, "El Peñón de Gibraltar" da una visión fantástica del estrecho — la visión de un exaltado que desde la borda fugitiva, magnifica el espectáculo de las rocas, ya sombreadas de noche; del mar calmo en su perenne amenaza de estrecho; del cielo matizado en arbores y violáceos crepusculares. En cambio, "Mujeres Tarifeñas", "Tarde en la Piazza del Popolo", "El Pericio", etc., sugieren en extrema fineza y preciso carácter, motivos ya más sobre la tierra, vale decir: motivos más reales.

Esta dualidad de emoción, concomitante con los recursos de técnica empleados por el artista, tornan difícil clasificarlo. Naturalmente, se deduce de ello la juventud del pintor y la exuberancia de su sensibilidad. Algunos años más, las vías de vocación más definidas, purgado de inmediatos entusiasmos de taller,—Bacarisas afirmará, cuando se sienta, como un dueño, en su verdadero camino,

una de las personalidades más resaltantes en su generación.

En cuanto a su paleta amplia, como ágil aparece su mano, basta para encomiarla considerar solamente algunos de sus cuadros. Entre los jóvenes maestros de la escuela francesa se ha realizado Gaston La Touche por sus "amarillos célebres": Amarillos verdosos, de sol transfloreado en frondas húmedas, de sol reflejado en remansos palustres sobre carnes pálidas. Esa sola nota, en la que ha de estilizarse La Touche, le ha dado una notoriedad inmediata. Bacarisas tiene otra: la del verde azulado. Tal anotación de crónica tiene su capital importancia. El color categórico, preciso, vivo, es un valor considerable. Pero dominar el matiz, aguzar una sensación; hacer que el tono sobresalte al espectador como una música o como un verso—como un sonido—eso es ya un don. Bacarisas tiene el matiz de los verdes-azules. El lo sabe, pero no abusa; y con su mesurado empleo en telas sinceramente sentidas, colócase en esta condición envidiable: la del hombre que se siente foco de una fuerza y llega a salvarse de ser su presa.

Ya el año pasado, a raíz de su primera exposición, afirmamos la resaltante personalidad de este ar-

tista. Presentábanos, entonces, Gustavo Bacarisas casi cien cuadros ejecutados en Europa; y, en todos ellos, no obstante la diversidad de motivos y de impresiones, su peculiar sensibilidad y su manera propia denotaban un joven maestro. Así lo juzgó también la Comisión Nacional de Bellas Artes, y desde entonces Gustavo Bacarisas está representado en nuestro museo ("Piazza del Popolo").

En aquella oportunidad anotamos, al par de su maestría, la posesión de uno de esos matices que no se logran con gimnásticas de técnica y que sellan la personalidad de un pintor. Así como Henner posee, en forma que nadie podría alcanzar sin subordinarse a él, los verdes de acuarios propicios a sus selvas ensoñadas, sus estanques de romanza y sus mujeres divinamente lívidas; así como a un Gastón La Touche — insistimos, en mérito a su valor específico — se le recuerda en el acto por sus "amarillos célebres"; así a Gustavo Bacarisas se le individualiza, en seguida, por sus verdes azulados y sus amarillos azulados. Pintor de paisajes, se comprenderá el valor de tal facultad expresiva. Le es dado a Bacarisas, gracias a tan raro don, transflornearnos las praderas y las frondas; y lo que es más notable todavía, transflornearnos, no solamente



de oro — conforme a la acepción estricta del vocablo — sino también de azul; es decir, de cielo...

Afirmábamos que tan innata facultad sellaba la personalidad de un pintor. Sin embargo, en el fondo de elogio tan categórico, late una reserva muy seria: el peligro de estilizarse en detrimento de la emoción, único valor perdurable de la obra de arte. La fatalidad propicia que ampara el destino de este artista, lo ha salvado del riesgo, por cierto irremediable que acecha a los pintores jóvenes. Estilizarse a la edad de un Corot, de un Ziem o de un Henner, no hay peligro. Pero, en plena juventud, sería la prueba más evidente de la impotencia.

Con lo anterior queda dicho que Gustavo Bacarissas no es un pintor monocorde. Sus múltiples pruebas de evolución y hasta de renovación, convencen de las ya violentas, ya sutiles reacciones de su sensibilidad, de la proba actitud del virtuoso que, aun sacrificando en la ejecución el recurso caro a sus aficiones, da a cada sobresalto de su espíritu y a cada lampo de su retina, la expresión concomitante. Por suerte, estas obras expuestas en lo de Philipon lo evidencian a cada paso. Junto a las telas cálidas de Italia y las violentas de Africa, quedan todavía algunas grises de Londres; y aparecen, aho-

ra; las bravías de la Pampa bajo un sol implacable, o las de crepúsculos que anudan la garganta y hacen temblar las manos... Gustavo Bacaristas no se ha estilizado, pues, no obstante sus verdes-azules y sus verdes-oro.

Con estas líneas se establece su capacidad emotiva y sensitiva. He aquí, ahora, los recursos de “manera” — de paleta.

Gustavo Bacaristas no tiene “una manera”. Un estudio del Cadore; una escena ritual de las tribus de Tánger; un aspecto de París; una tarde de Roma; “Picadilly Circus”; “La Trilla” en plena Pampa — cada variedad encuentra no solamente su factura — óleo, pastel, temple, dibujo, — sino también su entonación peculiar y hasta se individualizan por la foma cómo se estampa el pincel o corre el lápiz. Gustavo Bacaristas, sin plegarse a ninguna orientación de taller, no ignora, por eso, los recursos de los talleres más avanzados, más “fauves”. Así cuando el aspecto que lo sobrecoje requiere la vibración de las construcciones y de los objetos sobre todas las cosas, Bacaristas es un perfecto divisionista—sin puntillismo, ni pinceladas “redondas” o “cuadradas”, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. Y, cuando el cielo y la tierra ahondan

la extrema soledad de nuestras llanuras, Bacaristas con el alma en las manos, no se acuerda de nada como pintor. ¡También así le resultan cielos y praderas! Otra elasticidad de su talento, radica en la facultad de expresar el movimiento. Ahí están sus estudios de faenas camperas, hechos en cuatro brochazos: este “golpe” de pincel, es la polea: aquel otro, tornea la rueda; y el hombre que carga los sacos rudos — construído con cuatro líneas — resulta tan ágil y viviente como es fugitiva la nube presagiosa que pasa en el cielo estival... *Les nuages qui passent... là bas... les merveilleux nuages* — que amaba el extraordinario “extranjero” de Baudelaire.

No nos queda, sino, analizar la obra de retratista de Bacaristas. Establecida su jerarquía artística y su originalidad de pintor, de sus retratos sólo debemos mentar la penetración psicológica. Lo demás, la factura de cada uno, todo el mundo lo adivina. ¿Quién no comprendería por qué el retrato del señor Arano, en su lozana y plácida senectud, requiere el óleo y los colores habituales de la alegría cotidiana en el campo, palmo a palmo, noble y sanamente — a veces peligrosamente — domesticado? ¿Y el retrato del señor Massini? ¿No es

en la austeridad del carbón que realza de un severo tono rembrandtesco con que se debe perpetuar la rara calidad de las vidas austeras y silenciosas...?

Esto ha logrado Gustavo Bacarisas antes de los cuarenta años. Su entusiasmo juvenil, su afán de estudioso y su ya fincada maestría, hácnos esperar una obra fecunda y perdurable

## PEDRO BLANES VIALE

La crítica cotidiana ha destacado, con justeza, el alto valor de sinceridad de este artista en rebo-sante madurez del sentir, así como su potencia para desentrañar y realizar el elemento decorativo del paisaje que interpreta. Esta última y acertadísima comprobación, apuntada al azar de los comentarios anónimos a que nos referimos, pertenece a un conocedor de la agudeza de Ricardo Gutiérrez. Por ello, y por haber sido única, la destacamos aquí, antes de anotar las maneras de Blanes Viale, pintor, en el pleno dominio de su técnica. Es lo que todavía falta, nos parece, en el coro de alabanzas comprensivas que ha concretado esta exposición.

Cuando se afirma que un pintor ha logrado su perfección expresiva, cáese, comúnmente, en el error de creer que el artista de quien se trata ha lle-

vado a lo sumo tal o cual predilección de paleta. Sin embargo, el simple posesivo que individualiza la observación, bastaría para darle una amplitud no contenida en sugerencias ni escuelas. La asunción de la maestría—de la propia, de “su” maestría—de un artista, materialmente concretada en “su” técnica, comporta, antes que todo, la seguridad de su orientación, de lo que busca, del “indirizzo” (*Santa e divina cosa é il consiglio, lume, guida, governo e indirizzo delle azioni nostre*...), y solamente después de puntualizada esa condición esencial es dado, al comentar un artista de respeto, acordarse del modo, del *faire* que habitualmente prefiere para llegar a donde él sabe que debe llegar.

Por desgracia, la confusión a que aludimos fluye a menudo del afán repentista de muchos pintores que, con latentes condiciones de capacidad, prefieren la fácil y rápida adopción de fórmulas ya proclamadas como super-expresivas en tal o cual género, al arduo trabajo y a la mordicante rebusca de encontrarse a sí mismos. Para estos últimos, sí, aun cuando llegan al pináculo de su oficio, la palabra técnica tiene el fácil valor genérico de todo lo accesible.

Pedro Blanes Viale es de los primeros. De ahí

el puesto de calidad que ocupa en su patria,—más por el quilate de su obra que por la profusión de la misma—y de ahí también la sorpresa de “revelación” que sus aspectos del Iguazú causaran—según se ha divulgado—en un país que cuenta con paisajistas agrestes como Malharro, Fader, de Navazio.

La revelación, en nuestro entender, proviene casi exclusivamente de esa íntegra actitud espiritual del que sabe a dónde va, o a dónde quiere ir, y sin vacilaciones ante las varias huellas luminosas de los que pasaron antes—sin saltar de una a otra—, siquiera sin apartarse, por la senda propia, o por la bien elegida en un día de resolución incommovible. Este es el secreto. Lo demás, la eficacia del procedimiento,—el óleo casi sin aceite, en una sequedad mate de temple; el empaste en relieve, o el uso de la espátula; la construcción por masas ásperas o el envolvimiento torneador de las formas; el empleo del color puro o la desvanecencia de los tonos...—todo eso es secundario en el artista, ya que cualquier pintor puede alcanzarlo si a ello se pone con ahinco. Lo primordial y, por tanto, difícil, es entrar con pie firme en el camino de su particular vocación—el “nosce te ipsum”—desentrañado en la meditación y en el estudio.

Esta misma muestra lo patentiza, con las obras secundarias que contiene y de las que, en su honradez artística, Blanes Viale no ha querido prescindir. Cada vez que sale de su sinceridad ocasional—la sinceridad del artista es fundamentalmente transitoria—, cada vez que “premedita” un cuadro fuera de su inclinación o en ensayo de efectos oportunos, su valor de calidad declina. Así, por ejemplo, poseyendo un innato e innegable don de composición decorativa—véase entre otros el número 15, “El Pájaro Azul” y el número 50; “Jardín de Saint - Cloud”—, cuando trata la escena y predomina el personaje, sorprende por el adosamiento, *l'encombrement* de las figuras y el inútil exceso de accesorios. Otro ejemplo: Blanes Viale, en sus estudios y apuntes del Iguazú, nos ofrece—no obstante la rapidez de la impresión—deliciosas y deslumbrantes visiones de pájaros. En cambio, en telas bien maduras—en ciertas naturalezas muertas—todo su dominio de la paleta no logra sacarlas de la frialdad de la ficción. Es indudable que estas últimas fueron trabajadas por el pintor; mientras las otras arrojaron con su esplendor al artista con el alma ágil y la mano justa. Algo análogo podría puntualizarse de la carne de sus retratos y figuras,



si con sólo nombrar a Blanes Viale no se estableciera, en forma exclusiva, que se habla de un gran paisajista.

Y dentro del paisaje esas mismas vistas del Iguazú, que pueden considerarse las superiores del conjunto, triunfan porque aunan al valor capital de emoción que las realza, el expresivo que deriva de la manera adecuada con que fueron tratadas. Basta elegir dos o tres telas de épocas distintas—así la número 62: “Castillo de Chazera”; la número 55: “Palma de Mallorca”, y la número 24: “El cerro de Arequita”—para comprobar cómo el artista ha sabido dominarse, vencerse, en el Iguazú, repudiando maneras que en momentos anteriores encariñaron, sin duda, su mano, para ajustarse esta vez, en su sinceridad momentánea, al estricto ajuste de su visión. Hay la misma firmeza, la misma energía en la construcción, la misma segura relación de valores; pero ya no queda ningún *parti-pris* de empaste escultórico ni le seduce el tono seco, casi calcáreo, de algunas frondas mallorquinas. Así ha logrado esa atmósfera gris y emoliente, envolviendo una vegetación casi fantástica.

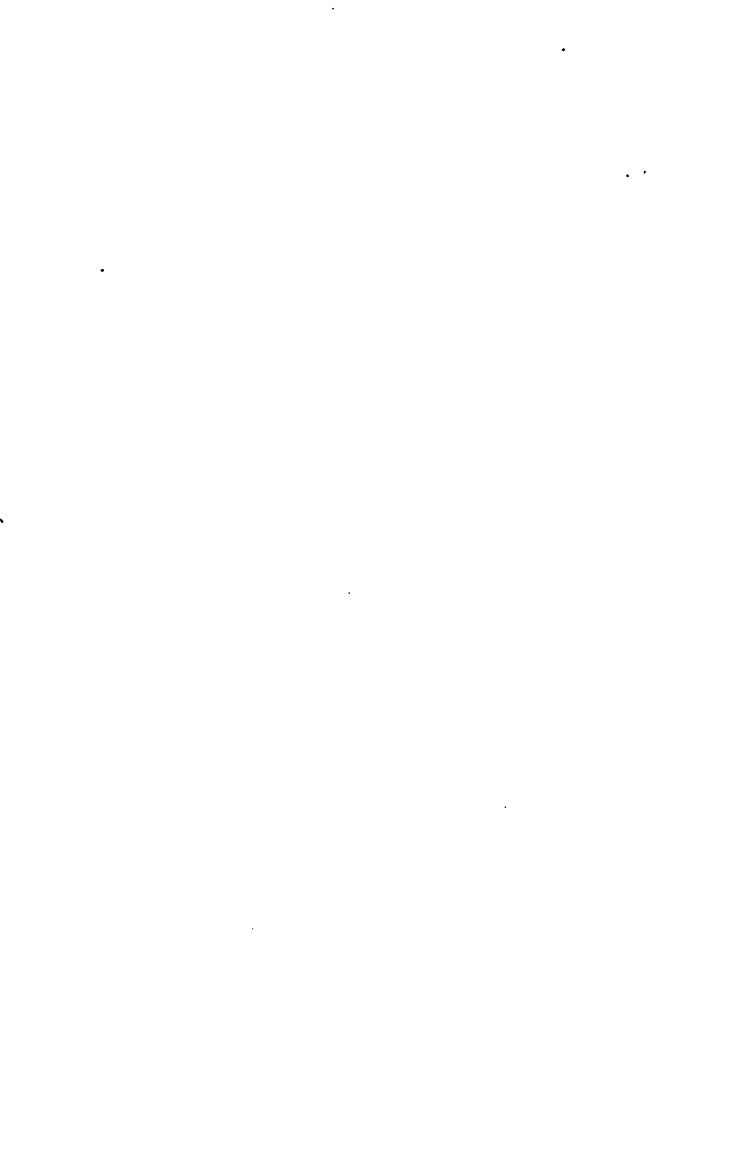
Y es también por ese sincronismo perfecto entre su sensibilidad y su maestría, que dichas telas, no

obstante la entonación gris, resultan en realidad más luminosas que las de figuras, pese a la riqueza de tonos y a los colores detonantes que ostentan las últimas.

El artista se ha desencarnado, como en un avatar de ensueño, de su personalidad, ora mecida en la dulce tierra de Francia, ora saudada de recuerdos y de cariños en "La Isla de Oro"; se ha arrancado de los ojos la áspera y monumental visión de su Arequita, coronada de claveles del aire y de águilas, para asistir, como en un encantamiento, a la transfusión en su alma, del misterio profundo de la selva, increíble de músicas, de plumajes y de arco iris.

## INDICE

	Pág.
<b>Advertencia</b> .....	7
<b>La Belleza Moderna</b> .....	9
La Belleza Invisible. ....	23
Ingénuos y Virtuosos. ....	41
El Color y la Forma. ....	59
<b>Maestros y Temperamentos</b> .....	79
Josef Israëls .....	83
Félix Ziem .....	107
Ferruccio Scattola .....	117
Charles Cottet .....	125
Alma Tadema .....	129
Degouve de Nuncques .....	135
El Fado .....	141
Fermín Arango .....	151
Gustavo Bacarisas .....	161
Pedro Blanes Viale .....	169









UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN - UNIV LIBS



3023740601

0 5917 3023740601