CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESE DE DOUTORAMENTO

GALICIA, URUGUAY.
LA VANGUARDIA ARTÍSTICA GALLEGA EN EL RÍO DE LA PLATA.
1930-1940.

Marina García López

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN HISTORIA DEL ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2017

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DA AUTORA DA TESE

Galicia. Uruguay. La vanguardia artística gallega en el Río de la Plata.
1930 -1940

Dna. Marina García López

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitadoao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarcaos resultados da elaboración do meu traballo.
2) De selo caso, na tesefaise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) A teseéa versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo quea tese nonincorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, decembro de 2017.

Asdo.:

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

Galicia. Uruguay. La vanguardia artística gallega en el Río de la Plata.
1930 - 1940

D. José Manuel García Iglesias

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por Dna. ***Marina García López****, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.*

En Santiago de Compostela, decembro de 2017.

Asdo.:

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMO

A comezos da década dos trinta, unha serie de acontecementos concernentes aos procesos culturais no Río de la Plata, en concreto en Uruguai, favoreceu unha recepción particularmente sensible dos problemas políticos, sociais e económicos latentes en España que redundou no estreitamento de vencellos con grupos de intelectuais e artistas españois que chegaron a ambas as marxes do Río de la Plata. Nos inicios desta década foise afirmando, tanto na Arxentina como en Uruguai, unha corrente de arte figurativa desenvolvida en forma correlativa ao deterioro social, político e económico de ambas sociedades, consolidándose así no ámbito cultural, unha serie de agremiacións de carácter ideolóxico que arrolaron a arte de referentes vangardistas galegas. Estes focos de cultura galega lograron persistir até a actualidade rompendo fronteiras e fomentando a proximidade entre sociedades de ambos continentes. *Galicia. Uruguai. A vangarda artística galega no Río de la Plata. 1930-1940* é unha investigación que se centra na selección de fontes e arquivos que mostran o fluxo de artistas galegos así como as súas achegas no territorio rio platense entre 1930-1940. Analizando os vínculos artísticos entre ambos continentes evidéncianse os motivos e proxeccións dos artistas galegos que emigraron ao Río de la Plata e xustifícanse as achegas e consecuencias deste fluxo de inmigración que marcou a actividade cultural e artística do continente europeo. No proceso da investigación, a través dunha ampla bibliografía e do estudo de numerosas fontes orixinais algunhas non publicadas até agora en España, así como documentación e arquivo histórico de obras, púidose apreciar a importancia da migración cultural galega no Río de la Plata. Reflíctense as conexións e influencias plásticas, estéticas e teóricas arroladas en América Latina da obra vangardista galega que definiron e marcaron parte da historia da arte contemporánea galega.

PALABRAS CLAVE: vangarda histórica galega, migración, exilio español.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMEN

A principios de la década de los treinta, una serie de acontecimientos concernientes a los procesos culturales en el Río de la Plata, en concreto en Uruguay, favoreció una recepción particularmente sensible de los problemas político, sociales y económicos latentes en España que redundó en el estrechamiento de vínculos con grupos de intelectuales y artistas españoles que llegaron a ambas márgenes del Río de la Plata. En los inicios de esta década se fue afirmando tanto en Argentina como en Uruguay, una corriente de arte figurativo desarrollada en forma correlativa al deterioro social, político y económico de ambas sociedades, consolidándose así en el ámbito cultural, una serie de agremiaciones de carácter ideológico que acunaron el arte de referentes vanguardistas gallegos. Estos focos de cultura gallega han logrado persistir hasta la actualidad rompiendo fronteras y fomentando la proximidad entre sociedades de ambos continentes. *Galicia. Uruguay. La vanguardia artística gallega en el Río de la Plata. 1930-1940* es una investigación que se centra en la selección de fuentes y archivo que muestran el flujo de artistas gallegos así como sus aportaciones el en territorio rioplatense entre 1930-1940. Analizando los vínculos artísticos entre ambos continentes se evidencian los motivos y proyecciones de los artistas gallegos que emigraron al Río de la Plata y se justifican las aportaciones y consecuencias de este flujo de inmigración que marcó la actividad cultural y artística del continente europeo. En el proceso de la investigación, a través de una amplia bibliografía y del estudio de numerosas fuentes originales algunas no publicadas hasta ahora en España, así como documentación y archivo histórico de obras, se ha podido apreciar la importancia de la migración cultural gallega en el Río de la Plata. Se reflejan las conexiones e influencias plásticas, estéticas y teóricas acunadas en América Latina de la obra vanguardista gallega que han definido y marcado parte de la historia del arte contemporáneo gallego.

PALABRAS CLAVE: vanguardia histórica gallega, migración, exilio español.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ABSTRACT

In the begining of the 30s, a series of events concerning the cultural processes in "Río de la Plata", in Uruguay in particular, favored a sensitive reception towards the ongoing Spanish political, social and economic issues which resulted on a strengthened relation between inteletcual groups and spanish artists that arrived to both shores of the river. In Argentina and Uruguay, a figurative art stream developed in correlation to the social, political and economic deterioration in both societies gained importance, consolidating, in the cultural esphere, ideological associations that would "mothered" the art from avant garde galician artists. These focus of galician culture have managed to thrive till present day bringing frontiers closer and encouraging the proximity between societies from both continents. *Galicia. Uruguay. The Galician artistic avant garde in the Río de la Plata. 1930-1940* is a research project centered in the selection of sources and archive that show a stream of galician artists and their contributions in the "Río de la Plata" on those years. Analizing the artistic links between both continents we can clarify the motives and proyections of those galician artists who migrated and justify their contributions as well as understanding the consequences of this migration and its impact on the cultural and artistic activity of Europe. Through out the research process, using wide bibliography and numerous original sources, some of them not yet published in Spain, as well as from historic archive of art pieces and documentation, the importance of the galician cultural migration to "Rio de la Plata" has been well established. The plastic and estetic, as well as theory influences and connections mothered in Latin America and reflected on the Galician work have helped define and influenced the history of contemporary Galician Art.

KEY WORDS: galician historical vanguard, migration, spanish exile

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Agradecimientos

A Gabriel Peluffo Linari y Maria Eugenia Grau, quienes sin duda han sido mis guías en este barco en el que he navegado de mar a mar.

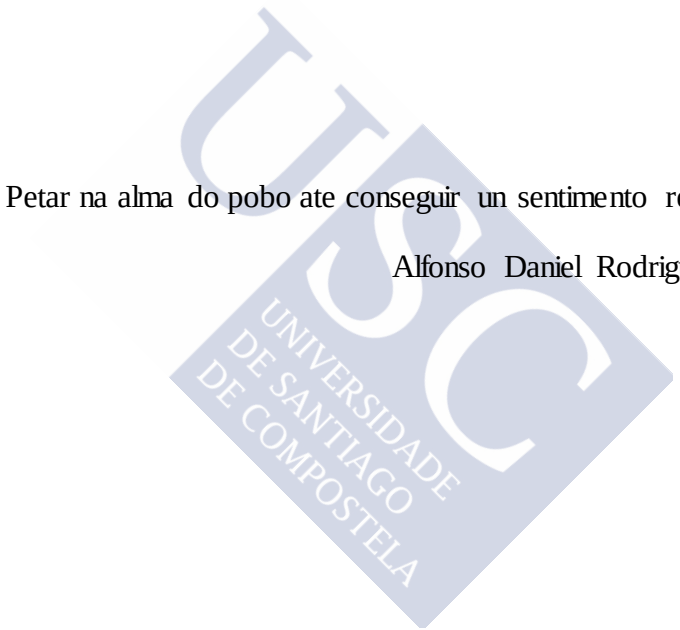
USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A mi familia, por enseñarme a romper las fronteras.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Petar na alma do pobo ate conseguir un sentimento revolucionario

Alfonso Daniel Rodriguez Castelao



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

I.1. Justificación de la elección del tema . 1

I.2. Objeto de estudio. 5

I.2.1. La investigadora y el objeto de estudio. 6

I.3. Contexto Histórico. 7

I.3.1. El Río de la Plata de principios del s. XX. Uruguay y la Época de Oro . 7

I,3.2. Flujos de emigración desde Galicia al Río de la Plata. 17

I.3.3. El desembarco, encuadre social e Interpretación. 21

I.4. Teorías a investigar. 26

I.5. Metodologías aplicadas. 29

II. LA INTELECTUALIDAD VANGUARDISTA DE GALICIA EN EL RÍO DE LA PLATA EN LA DÉCADA DE LOS TREINTA

II.1. Panorama cultural de la intelectualidad de los treinta en Uruguay. 35

II.2. Gremios y núcleos sociales de gallegos en Uruguay. 47

II.3. Referencias artísticas dominantes en las actividades culturales de España en territorio uruguayo desde 1930 a 1940. 56

II.4. Permeabilidades entre las vanguardias artísticas gallega y uruguaya (1930-1940). 64

II.5. Lo inédito y transcrito de la vida vanguardista gallega en la región rioplatense en los años 30. El caso uruguayo. 69

II.6. El legado de la documentación escrita. Participación y acción de los artistas gallegos en la vanguardia artística del Río de la Plata entre 1930-1940. 78

II.7. Conexiones y publicaciones compartidas entre los dos continentes. Correspondencia y archivos documentales. 112

II.8. Recepción y colaboración desde Galicia a estos núcleos vanguardistas activos en el Río de la Plata en la década de los treinta. 141

II.9. Síntesis de la visión contextual sobre el marco teórico de la vanguardia artística gallega en el territorio rioplatense entre 1930 -1940. 151

III. FOCOS DE INTELECTUALIDAD GALLEGA EN EL RÍO DE LA PLATA 159

III.1. Proyección de la vanguardia gallega en el Río de la Plata. Vínculos artísticos entre Galicia y Uruguay. 176

III.2. Imágenes y signos de una identidad gallega en el medio artístico uruguayo . 181

IV. ARTISTAS GALLEGOS EMIGRADOS AL RIO DE LA PLATA. INTEGRACIÓN EN EL MEDIO URUGUAYO Y ARGENTINO EN LOS TREINTA. 187

IV.1. Pintura y Grabado: Manuel Colmeiro Guimarás, Luis Seoane, Alfonso Rodriguez Castelao, Melchor Méndez Magariños, Julio Prieto Nespereira y Maruja Mallo 190

IV.2. Escultura, dibujo e ilustración: Manuel Pailós, Domingo Maza, Federico Ribas Montenegro y Juan Carlos Alonso 274

V. LA VANGUARDIA ARTÍSTICA GALLEGA EN EL RIO DE LA PLATA. OBRA ENVIADA DESDE GALICIA A MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES EN LOS AÑOS TREINTA 317

VI. CONCLUSIONES 331

VI.1 Listado de artistas gallegos cuyos aportes han sido verificados en el panorama cultural del Río de la Plata 336

VII. FUENTES DOCUMENTALES BIBLIOGRÁFICAS 341

VII.1. Libros, catálogos, tesis, capítulos y artículos 341

VII.2. Revistas y publicaciones periódicas 355

VII.3. Cartas, registros y conferencias 359

VII.4. Recursos web 361

VII.5. Material audiovisual 363

VIII. ÍNDICE DE IMÁGENES 364

IX. ANEXOS **377**

1.

1.1. Pombo, L. E., “Presencia de Siqueiros en la estética contemporánea”, *Revista Aportación*, año I, nº1, 1933, pp. 12-13. 377

2.

2.1. S/f., “Acta fundamental Boletín Teseo. Agrupación de Artistas y Escritores Uruguayos” *Teseo,* año I, nº1, 1923, pp. 1-4. 379

2.2. Zum Felde, A., “Programa”, *La Pluma. Revista Mensual de ciencias-artes y letras,* año I, nº 1, 1927, pp. 7-9. 383

2.3. Ortiz Saralegui, J., “Consideraciones sobre la expresión heroica”, *Alfar*, año VIII, nº 66, 1930, pp. 21-26. 386

3.

3.1. S/f., “Optimismo sobre España. Aleluyas para evitar que a ti te puedan matar” *AIAPE*, año I, nº7, 1937, p. 5. 390

4.

4.1. S/f., “Plan regulador 1930 de Montevideo”, *Revista Arquitectura*, nº 160, 1920, p. 50. 391

5.

5.1. Dieste, E., “José Cuneo, el pintor de la luz”, *Teseo*, año II, nº 1, 1920, pp. 101-103. 392

5.2. Vitureira, C., “Bernabé Michelena y la claridad solidaria”, *Arte Simple*, 1937, pp. 51-62. 405

5.3. Invitación Wladimir Raykis a José Cúneo y Bernabé Michelena, Galería Zak, París, 1930. 417

6.

6.1. S/f., *AIAPE*, año I, nº1, 1930, pp. 1-12. 419

6.2. S/f., “Declaración de principios C.T.I.U.”, *Revista Aportación*, año I, nº1, 1933, pp. 4-6. 431

7.

7.1. Alfaro Siqueiros, D., “Hacia la plástica integral por medio de la revolución”, Movimiento, año II, nº 10, 1934, p. 3. 434

7.2. Hoja mecanografiada de David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialectico-subversiva. Experiencias, técnicas del Bloque de Pintores (sección Los Ángeles), 1932. 435

8.

8.1. Berni, A., “Pintura mural en América”, *Arte y Cultura Popular*, nº 2, 1932, pp. 341-343. 441

9.

9.1. Vitureira, C., “El arte constructivo y Joaquín Torres García”, Arte Simple, 1937, pp.83-95. 444

9.1. Torres García, J., “Nuestro problema de arte en América: lección VI del ciclo de conferencias dictado en FHCE”, *Removedor: revista del TTG,* año II, nº14, 1946, pp. 2-8. 457

10.

10.1. Carta abierta dirigida por el Dr. Pedro Figari al Excmo. Sr. Presidente de la República Oriental del Uruguay, “Industralización de la América Latina. Autonomía y regionalismo”, Montevideo, 1919, pp. 4-7. 461

11.

11.1. Laroche, W.E., “Los setenta años del Círculo de Bellas Artes del Uruguay (1905-1907)”, *Círculo de Bellas Artes*, 1976, pp. 1-17. 465

12.

12.1. Peluffo Linari, G., “La cultura artística en la era terrista”,*Revista Tercera Orilla*., 1988, pp. 21-24. 474

13.

13.1. S/f., “Salón de Bellas Artes ayuda a los niños de España Republicana”, *Ateneo de Montevideo*, 1938, pp. 8-12. 478

14.

14.1. De Arzadum, C., “Las artes plásticas de 1936-1939”, *AIAPE*, año IV, nº39, 1939 p.13. 483

14.2. S/f., “Primer salón de Artes Plásticas”, *Ateneo Montevideo*, 1937, pp. 1-13. 484

15.

15.1. Torres García, J., “La Exposición [Amigos de España]”, *AIAPE*, año III, nº 13, 1939, p. 19. 491

16.

16.1. S/f., “Asociación de Arte Constructivo”, *AAC*, 1935, p.1. 492

16.2. Zum Felde, A., “Exposición de la Casa del Arte”, *La Pluma*, año II, nº 6, 1928, p. 44. 493

17.

17.1. S/f., “AIAPE por la defensa de la cultura”, *AIAPE*, año I, nº 6, 1937, pp. 1-13. 494

18.

18.1. Falcini, L., “La Escuela de Artes”, *Revista Trabajo. Órgano oficial del consejo superior de la enseñanza industrial*, año IV, nº 16, 1922, pp. 17-30. 503

19.

19.1. S/f., “El Círculo de Bellas Artes y su acción docente”, *Círculo de Bellas Artes*, 1938, pp. 3-19. 510

20.

20.1. Varela, L., y Falcini, L., “Botella al Mar por Arturo Cuadrado y Luis Seoane”, *Teseo*, 1929, pp. 6-23. 518

21.

21.1. Decreto del Poder Ejecutivo de Montevideo que instituye la Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo, 1936, pp. 6-16. 529

22.

22.1. S/f., *AIAPE*, año III, nº 26, 1936, pp. 1-2. 539

23.

23.1. Abril, M. “Barradas el uruguayo”, *Alfar*, año V, nº 44, 1925, pp. 16-20. 541

24.

24.1. Manclair, C., “Augusto Rodin”, *Los Nuevos. Revista de Artes y Letras*, año I, nª1, 1920, pp. 29-30. 546

25.

25.1. Zum Felde, A., “Principios de una cultura americana”, *Teseo*, año II, nº7,1924, pp. 4-10. 547

26.

26.1. Zum Felde, A., “Programa La Pluma”, *La Pluma. Revista mensual de ciencias y letras*, año I, nº1,1927, pp. 7-9. 554

27.

27.1. Saralegui Ortiz, J., “Hacia el arte revolucionario”, *Movimiento*, año II, nº5, 1934, p.2 555

27.2. S/f., “Vida Cultural en la URSS. Los Pintores y el público”, *Movimiento*, año II, nº6, 1934, p. 3. 556

27.3. S/f.,“La función social del arte”. *Movimiento*, año IV, nº3, 1936, p. 11. 557

28.

28.1. S/f., “Hacia el arte social”, *Movimiento*, año I, nº 3, 1933, p. 2. 558

29.

29.1. S/f., “Invitación a la Unión de Plásticos”, *Movimiento*, año II, nº 7, 1934, p. 1. 559

30.

30.1. S/f., “La Universidad Popular”, *Movimiento*, año II, nº 7,1934, p. 1-2. 560

30.2. Grompone, A. M., “Cultura de liberación”, *AIAPE*, año I, nº 1,1936, p. 4. 561

31.

31.1. Berdía, N., “En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas”, *Movimiento*, año II, nº 6, 1934, p. 5. 562

31.2. S/f., “Los intelectuales del Uruguay frente a la dictadura”, *Movimiento*, año II, nº 5, 1934, p. 4. 563

32.

32.1. Baroffio, O., “El artista debe ser un obrero de la idea”, *Movimiento*, año II, nº 7, 1934, p. 7. 564

33.

33.1. Vitureira, C., “Lirismo y naturaleza”, *Arte Simple*, 1937, p p. 145-161. 565

33.2. Vitureira, C., “Pedro Figari y lo autóctono”, *Arte Simple*, 1937, pp. 121-132. 582

33.3. Vitureira, C., “Los paisajes cósmicos de Cúneo”, *Arte Simple*, 1937, pp. 133-142. 594

34.

34.1. Carta Manuscrita de Esther de Cáceres, “La pintura de José Cúneo”, Archivo General de la Nación, pp. 1-13. 604

35.

35.1. Cúneo, J., “La obra de Barradas. Estudio intentado desde el punto de vista de un pintor”, *El Mástil*, 1930, pp. 1-3. 617

36.

36.1. Basso Maglio, V., “Rafael Barradas”, Comisión Nacional del Centenario (ed.), Exposición Centenario (catálogo exposición), Montevideo, 1930, pp. 1-5. 620

36.2. Perucho, A., “Barradas. Pintor de eternidad”, Comisión Nacional del Centenario (ed.), Exposición Centenario (catálogo exposición), Montevideo, 1930, pp. 1-4. 625

36.3. Abril, M., “Barradas”, Comisión Nacional del Centenario (ed.), Exposición Centenario (catálogo exposición), Montevideo, 1930, pp. 1-8. 629

37.

37.1. Basso Maglio, V., “De la tragedia de la imagen [Barradas]”, *Alfar*, año VIII, nº 66, 1930, pp. 37-40. 637

37.2. Basso Maglio, V., “[Consideraciones sobre la cultura de la forma]”, *Alfar*, año IX, nº 69, 1931, pp. 1-5. 638

38.

38.1. Bentancourt Díaz, J., “Temas de discusión sobre la cultura americana”,*AIAPE,* año II, nº 14-15, 1938, p. 4. 643

39.

39.1. Torres García, J., “El hombre americano y el arte de América”, *Universalismo Constructivo*, 1944, pp. 879-886. 644

39.2. Torres García, J., “El Arte de América”, *Universalismo Constructivo*, 1944, pp. 841-849. 652

39.3. Torres García, J., “El nuevo arte de América”, *Universalismo Constructivo*, 1944, pp. 990-997. 661

39.4. Torres García, J., “Valores constantes y de importación”, *Universalismo Constructivo*, 1944, pp. 129-134. 669

39.5. Torres García, J., “La liberación del artista” *Universalismo Constructivo*, 1944, pp. 29-41. 674

40.

40.1. Assens, C., “Cansinos Assens comenta Estética del Novecientos”, *Revista La Pluma*, año II, nº 6, 1928, pp. 11-14. 687

41.

41.1. De Torre, G., “Valoración de Torres”, *Revista Clima*, año I, nº 2-3, 1950, pp. 3-10. 688

42.

42.1 Carta de Alberto Lasplaces a Rafael Barradas. Archivo Círculo de Bellas Artes de Montevideo, 1927, s/p. 693

43.

43.1. Mas de Ayala, I., "Emilio Mas. El alucinado pintor de alienados", *Revista La Pluma*, año II, nº 9, 1928, pp. 18-20. 695

44.

44.1. Torres García, J., "Guiones", Grupo Arte Constructivo, 1933, pp. 1-8. 698

45.

45.1. Lasplaces, A., "La consagración de Pedro Figari", *La Cruz del Sur, año II*, nº 16, 1927, pp. 6-7. 706

46.

46.1. Extracto del cuaderno América Aborigem. 23 de Noviembre de 1959. Apuntes de la artista sobre Arte, Tradición y Mitología de los indios americanos. 707

46.2. Extracto de un cuaderno de la artista con reflexiones sobre su obra, la geometría y el espacio, 1953. 710

I. INTRODUCCIÓN

I.1 JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN DEL TEMA

La integración de lo gallego a la vida y cultura del Río de la Plata ha sido constante a lo largo de la historia y entre ambas orillas se ha trabado una singular concordia. Fruto de este aprecio mutuo, que hace sentir como propios los avatares del otro, se han consolidado lazos y nexos culturales entre ambas regiones determinando aspectos de una identidad común entre ambos pueblos.

Históricamente Galicia es un territorio que se comunica y relaciona a través del mar, siendo el "nuevo mundo americano" receptor de un importante número de habitantes de Galicia que emigraron por diversos motivos y circunstancias. Desde la época del exilio hasta la actualidad, existe una constante interrelación cultural en el campo de la plástica entre Galicia y América. La partida de artistas gallegos a América durante la década de los 30, tiene en cuanto a la actitud y comportamiento, muchos puntos en común a cualquier tipo de migración. Podemos evidenciar, analizando los casos relacionados con la actividad artística gallega, diversas justificaciones o motivos de este proceso migratorio. Por un lado el factor económico, debido a la escasez y decadencia que vivía tanto Galicia como el resto del territorio español, por otro, el exilio y las consecuencias de la drástica Guerra Civil Española, y por último, el espíritu aventurero de los que partían en búsqueda de nuevas experiencias y vivencias.

El inicio de los años treinta, está pautado en el territorio español, por el conflicto social, político y bélico que desencadenó la Guerra Civil y que más tarde, definiría la fuerte crisis económica que marcó toda la península ibérica. Estos momentos de precariedad, definieron

una situación de achatamiento en las corrientes artísticas, generando un atraso de las artes y la cultura españolas frente a las vanguardias artísticas europeas. Las dificultades en las que se encontraban los intelectuales gallegos, obligaron a muchos a quedarse atrapados en manifestaciones llanas, básicas, cuyas temáticas reflejaban identidades gallegas por el simple hecho de ser producidas en la región, carentes de identidad y búsqueda propia. También obligaron a muchos otros a la partida, a huir en búsqueda de nuevas perspectivas y libertades expresivas. En esos mismos años, en algunos países latinoamericanos se vivían momentos de prosperidad económica, que conllevaron a etapas fructíferas en el ámbito cultural. El Río de la Plata fue cuna de ello representando un punto de encuentro para la intelectualidad gallega emigrante, para muchos supuso un acceso a lo novedoso, concretamente en el ámbito de las artes plásticas, a lo vanguardista.

La mayoría de los artistas gallegos que emigraron a América y cuyo arte fue reconocido internacionalmente, hacían referencias a su lugar de origen, Galicia, dándole presencia siempre de alguna manera u otra en sus obras. En el proceso de desprendimiento y partida propio de la migración, suele generarse a causa de la distancia e inaccesibilidad espacio-temporal, un sentimiento de idealización, que refleja otro aspecto u retrato en este caso de una Galicia sentida, pero no vivida. Es evidente que el trabajo de estos artistas, se considera arte gallego pero es imprescindible puntualizar que su gestación se consolida en un periodo de migración.

La realización de artistas plásticos gallegos en el Río de la Plata en esta década es importante no sólo para el panorama artístico de la región que los albergaba, sino para la historia del arte de Galicia, pues en diversas etapas de los artistas, normalmente posteriores, lo profundizado y madurado en su proceso creativo durante el periodo migratorio, tiene grandes repercusiones en sus trayectorias profesionales. Existe una variedad de casos y experiencias artísticas de intelectuales gallegos expresadas en el continente americano, que por determinadas circunstancias – en su mayoría políticas y económicas- quedaron en el olvido y desconocimiento en el territorio español. Es importante incidir en el estudio de la obra gallego-americana de estos creadores, permitiéndonos poder completar ciertas lagunas y dudas sobre la vanguardia artística gallega. La importancia y trascendencia

de este arte creado por gallegos en la cultura rioplatense, nos lleva a asignar esta obra, tanto de Galicia como de América.

Resulta lógico entender este "arte de migración" como un retazo de "galleguidad" en un territorio extranjero que permitió y potenció su evolución y desarrollo creativo. Esa intensa oleada humana que embarcó en los puertos gallegos para buscar trabajo y fortuna en Latinoamérica en las primeras décadas del s. XX, dejando atrás un rural superpoblado y tecnológicamente arcaico, hizo que los emigrantes gallegos pusiesen su mira en una nueva vida en las metrópolis florecientes y productivas del otro lado del Atlántico.

Una segunda Galicia se instalaba así en el territorio rioplatense latinoamericano. Los modos urbanos de las grandes capitales iberoamericanas, transmitidos por los retornados, excitaban la imaginación de los gallegos más audaces e inquietos. Y junto a ellos las historias de los familiares y amigos emigrados. Muchos de esos relatos, eran de triunfos, esfuerzos y éxitos, pero también de infortunios, dificultades y penas. De este modo, tanto Uruguay como Buenos Aires, pasaron a formar parte de la constelación de referencias míticas que hasta hoy día han ido heredando generaciones de gallegos. Aquel tiempo parece haber pasado, ni hoy el Río de la Plata es aquella joven y fructífera tierra, ni Galicia una región anclada en el tiempo, pero pese al cambio de las realidades, las imágenes siempre permanecen, perduran, dejando rastro de aquel viejo sueño, de una antigua imagen adherida a la memoria. Aludiendo a los versos de Álvaro Cunqueiro, en *Las Mocedades de Ulises*, cuando a modo de pregunta, se plantea definir qué es un sueño:

> "- Políades, ¿Qué es lo que es mentira? (…)
> - Quizá lo que no se sueña príncipe."[1]

Esta idea proclamada por Cunqueiro puede verse reflejada en la búsqueda de aquellos primeros emigrantes gallegos en América, que durante su estadía en el continente latinoamericano, necesitaron agruparse y relacionarse para mantener el contacto directo con su

[1] Cunqueiro, A., *Las mocedades de Ulises*, Madrid, Colección Austral. Espasa-Calpe S.A., 1982, p. 98.

tierra de origen. Fueron los centros gallegos los que lograron catalizar la actividad cultural gallega en América. Muchos artistas solicitaban sus salas para exhibir su obra, y muchos otros acudían para contemplarla aproximándose de alguna manera a Galicia. Por otro lado, comienza a establecerse un nuevo mercado para los artistas gallegos emigrados, los centros gallegos empezaron a comprar colecciones y obras de arte para decorar sus salones, también empezaron a formalizarse los encargos de retratos de personalidades políticas y culturales con importancia en la sociedad gallega y española. En las primeras décadas del siglo XX, se contabilizaron un gran número de donaciones y adquisiciones de retratos a través de estos centros, por lo que aumentó el intercambio con Galicia y consigo, el interés por la obra de los artistas gallegos. Se comercializaban obras en su mayoría, costumbristas, de temática folclórica y de corte patriótico, cargadas de nostalgia y sentimentalismo, pero a su vez, empezó a manifestarse en las artes plásticas, el nacionalismo político y social que abanderaban las *Irmandades da Fala*, organización surgida en 1916 que perduró hasta los primeros años de la década de los treinta, desarrollando actividades políticas de tendencia nacionalista regionalista. Culturalmente se asumió por primera vez en la historia de Galicia, un monolingüismo gallego, queriendo hacer del mismo un hábito normalizado que pudiese impulsarse en todos los ámbitos sociales y culturales. En Latinoamérica, la primera organización de corte nacionalista, *A Terra*, data de 1917 y posteriormente evolucionó en *El Pondal* y en la *Irmandade Nacionalista Galega*. Comenzó a gestarse un clima propicio donde las ideologías políticas conciliaban y facilitaban el nexo entre los gallegos emigrados y los que se quedaban en su tierra. Se organizaron incluso congresos denominados "Galego-Americanos" como el celebrado en la ciudad de Montevideo en 1920, donde trasparentemente se planteaban las preocupaciones hacia la política, cultura y sociedad gallega del momento.

Con este trabajo se pretende enriquecer el conocimiento de las formas que adquirió el asociacionismo migratorio gallego en Uruguay a lo largo de la década de los 30 del s. XX, así como se quiere profundizar en el significado de la labor creadora de artistas gallegos, ya en relación con la tierra de origen, ya en pleno compromiso con la de arribada. En el marco de tiempo que estamos considerando, desde

1930 hasta 1940, deben citarse una serie de altísimos valores que llegaron a tierras rioplatenses aportando su arte. Un arte que estaba ya latente en el clima de la pintura española del tránsito entre dos siglos, signada por los ecos llegados del mundo artístico exterior a la tradición ibérica, pero al mismo tiempo con las huellas de la tradición clásica todavía visibles.

I.2. OBJETO DE ESTUDIO

La importancia del estudio de la vanguardia artística gallega en el Río de la Plata en el periodo tratado se debe a diversos aspectos. En la región, confluyen varias corrientes migratorias de origen europeo, entre las cuales, la gallega suma considerablemente de manera cualitativa al panorama plástico latinoamericano. Tanto en la sociedad uruguaya como en la argentina, es impensable no contar con la presencia de la comunidad gallega. Así mismo, Galicia, sentó sus bases en este éxodo transoceánico que dejó atrás múltiples historias y desgarros que merecen ser rescatados. Tras el cese de la diáspora gallego-americana, a partir de los años sesenta, gran parte de estos emigrados ya no viven, y se han llevado consigo una parte de la historia del arte gallego que, lamentablemente no siempre ha sido documentada y analizada. Este hecho, nos permitió reflexionar en un momento en el que personalmente pude vivir una temprana migración, impulsada en un principio por un espíritu aventurero, logrando encontrar en la ciudad de Montevideo, un lugar donde poder desarrollar profesionalmente mis inquietudes y evolucionar con mis trabajos de investigación en las artes plásticas.

Se han publicado muchos artículos, revistas y libros sobre el estudio de la migración gallega en el Río de la Plata, pero existen dos que son claves para iniciarse en este objeto de estudio y que deben ser citados como puntos de partida para esta investigación, *Los gallegos en el Uruguay* de Carlos Zubillaga Barrera y *Los gallegos y Buenos Aires* de Antonio Pérez Prado, en ambas se hace un exhaustivo tratamiento histórico y antropológico del tema pero no se releva nada de los aspectos culturales y artísticos entre los dos pueblos. Revisando revistas como *Alfar*, *Cruz del Sur* o la *Pluma*, no pude dejar pasar mi

asombro ante infinidad de páginas y anuncios con interminables listas de nombres de los gallegos que desembarcaban en los puertos de Montevideo y Buenos Aires entre 1929 y 1935.

Desde la década de los setenta hasta mediados de los ochenta, encontramos en el Río de la Plata una interrupción en los escritos sobre la migración entre las dos regiones, y ha sido en los últimos años, que se ha retomado un nuevo impulso debido a la fuerte oleada de jóvenes españoles que han ido nuevamente a "hacer las Américas" en búsqueda de trabajo y oportunidades. Bajo esta perspectiva y viendo que no hay muchas investigaciones que le presten la debida atención a la intelectualidad gallega que marcó el panorama plástico de la región rioplatense en la década de los treinta –sólo se ha profundizado en individualidades y casos puntuales – considero un interesante foco de investigación el tema seleccionado, así como pienso que con él mismo se abre un camino intercultural fructífero que todavía no ha sido debidamente explotado en las artes plásticas y cada vez más está pidiendo que sea considerado. Por otro lado, la mayoría de los casos de emigración, concluyen con un deseo de retorno al lugar de origen, muchos de los referentes vanguardistas gallegos en el campo de las artes plásticas en el territorio rioplatense, tras regresar a su Galicia natal, integraron en la sociedad gallega del momento, aportaciones e innovaciones tanto técnicas y estructurales, como de contenido en sus obras. Su migración, gestó durante su presencia, focos de cultura gallega en el territorio rioplatense que han logrado persistir y romper fronteras, fomentando la proximidad y cercanía entre las sociedades de ambos continentes.

I.2.1. La investigadora y el objeto de estudio

La doctorando durante 3 años perteneció a un proyecto de investigación sobre arte y archivo uruguayo del s. XX declarado de interés nacional por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, en el marco de un convenio oportunamente realizado entre el Museo Municipal Juan Manuel Blanes de Montevideo (Uruguay) y el Museum of Fine Arts de Houston (Texas). La experiencia acumulada junto al equipo de investigación, integrado por el investigador Gabriel Peluffo Linari y la curadora María Eugenia Grau, es un buen aval para abordar el presente objeto de estudio y reivindicar la transcendencia

de una generación de artistas vanguardistas gallegos que marcaron la intelectualidad del Río de la Plata durante la década de los treinta, y que sin duda, repercutieron tras su retorno en la historia del arte de Galicia.

Tras finalizar el proyecto de investigación, la doctorando, pasó a desarrollar su actividad profesional dirigiendo durante casi dos años el departamento educativo del Museo Gurvich (Uruguay), en donde fue autora de varias publicaciones que abordaban distintas temáticas plásticas en la región rioplatense enmarcadas siempre en la primera mitad del s. XX. Su ejercicio profesional, y puntualmente el de investigadora, le permiten plantear con conocimiento e intentar desarrollar con buen fin la hipótesis de esta investigación. Esta experiencia profesional directamente vinculada con la temática abordada en la tesis, hacen que el objeto de estudio de este trabajo albergue expectativas de interés en el resultado final del mismo. Su trayectoria dedica tiempo, dedicación y capacidad de análisis sobre publicaciones y documentos que existen sobre la vanguardia artística gallega en la región rioplatense y que no han sido relevados de manera completa en Galicia. Esta circunstancia, es uno de los motivos por los que la doctorando se anima a realizar una investigación sobre ese flujo migratorio de artistas gallegos que desembarcaron en el Río de la Plata, concretamente en el puerto de Montevideo, y dejaron una huella que repercutió de tal manera que la historia de la cultura de dos pueblos se ve intrínsecamente relacionada.

Se pretende que este trabajo sirva y sea utilizado como referencia para aportar una serie de enfoques documentados que todavía no han sido presentados en los centros de investigación académicos de Galicia.

I.3. CONTEXTO HISTÓRICO

I.3.1. El Río de la Plata de principios del S. XX. Uruguay y la Época de Oro

Desde la década de los años veinte y ya adentrada la de los treinta, la prosperidad económica, las mejoras de las condiciones de vida y la frecuencia de los contactos con el extranjero, contribuyeron a

transformar la forma de vida de la sociedad uruguaya del momento. Símbolo de la prosperidad alcanzada fue el aspecto que adoptó la ciudad de Montevideo, cuya expansión de la urbanística se orientó en nuevos barrios, se expandió el asfalto en las calles, se multiplicaron los espacios verdes y las tramas urbanísticas. La extensión de la educación impulsó a la construcción de nuevos edificios y el crecimiento demográfico que el país experimentó - 2 millones en 1930- así como las fuertes oleadas migratorias, hicieron de Montevideo una ciudad con un ritmo nuevo. Tal fue el impacto de estas innovaciones urbanísticas, que hasta se escribieron poemas dedicados a los edificios:

> "Una jirafa un poco aburrida
> porque no han brotado palmeras de 100 metros.
>
> Una jirafa empantanada en Andes y 18,
> incapaz de cruzar la calle,
> por miedo que los autos
> se le metan entre las patas y le hagan caer.
>
> ¡Qué idea de reposo daría un rascacielos
> acostado en el suelo!
>
> Con casi todas las ventanas
> mirando cara al cielo.
>
> Y desangrándose por las tuberías
> del agua caliente
> y de la refrigeración.
>
> El rascacielos de Salvo
> es la jirafa de cemento
> que completa el zoológico edificio
> de Montevideo.[2]

[2] Ferreiro, A. M., *Rascacielos del Salvo. El hombre que se comió un autobús*, Montevideo, Arca, 1969, p.126.

A dos meses de terminar el año 1929, el arquitecto y teórico de la arquitectura Le Corbusier llegó al aeropuerto de Melilla, Uruguay en un vuelo desde Buenos Aires para dar tres conferencias en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo[3], semanas más tarde, volvió a detenerse en la ciudad montevideana, pero en esta ocasión en la cubierta del trasatlántico Giulio Cesare que lo llevaba a Brasil. Fue el momento en el que escribió su libro, *Précisions*, cuyo *Prólogo Sudamericano*, anotaba la existencia de unas ciertas perlas de modernidad que auguraban nuevos horizontes para las ciudades del sur americano, y entre ellas figuraba el Palacio Salvo bajo la curiosa denominación de "rascacielos inimaginablemente divertido de Montevideo."[3]De esta conclusión, se pueden prever las versiones de su propuesta urbana para la ciudad de Montevideo. Si se dejan de lado los errores en el trazado de la geografía, se puede distinguir un perfil inconfundible cargado de modernidad en el Palacio Salvo, edificio emblemático de la ciudad rioplatense que como una pequeña mancha solitaria, como un gigante exiliado, fue en aquel entonces el mayor rascacielos de Sudamérica.

El panorama cultural de la década de los treinta, se articula entonces, con el fin de generar un escenario apropiado para la sensibilidad de ese tiempo y esa circunstancia. Una sensibilidad moderna, ajustada a la emergente cultura de masas y la eclosión de consumo de objetos materiales y de símbolos: pintura, escultura, artes decorativas, ciencia y producción industrial, cine, fotografía, música, teatro y arquitectura se enlazan de una manera nueva, queriendo representar el mundo de la modernización. Uruguay vivía entonces la denominada "Época de Oro". Se llevaron a cabo en la ciudad de Montevideo, tanto la complementación como la transformación de infraestructuras e instalaciones fundamentales pudiéndose construir obras en el Puerto, la Central Térmica, la Refinería de Petróleo y los Frigoríficos que dieron cabida a muchos puestos de trabajo de los inmigrantes allegados a la capital montevideana. Una de las fuentes de trabajo que albergó mayor número de inmigrantes gallegos en el territorio uruguayo, fue el Frigorífico Anglo, establecimiento de Liebig et Cia., ubicado en la ciudad de Fray Bentos en la orilla este del

[3] Rodriguez de los Santos, C., Campos Da Silva Pereira, M., Veriano Da silva, R., y Caldeira Da Silva, R., *Le Corbusier e o Brasil*, Sao Paulo, Tessela-Projeto, 1987, p. 72.

Río Uruguay, que fue foco de inspiración para figuras como la de Julio Verne:

> "[…] Entre aquellos buscadores, inventores y buscavidas, me indicó el doctor Dean Pitferge algunos muy interesantes, como por ejemplo, un sabio químico, un rival del doctor Liebig, que pretendía haber encontrado el modo de condensar todos los elementos nutritivos de un buey en una pastilla de carne del tamaño de un peso, e iba a acuñar monedas con los rumiantes de las Pampas […]"[4]

Siendo la mirada del escritor Verne aquella capaz de convertir banalidades mínimas en maravillas máximas, puede decirse entonces que la pequeña pastilla de extracto de carne Liebig creada en el Frigorífico Anglo de Fray Bentos, pudo adquirir virtudes prodigiosas en la literatura y mundo de Verne. El volumen del frigorífico, los premios obtenidos por sus productos en las Exposiciones Universales, la fama adquirida por el propio dueño Von Liebig y la cantidad de puestos de trabajos remunerados para los recién llegados del continente europeo, convirtieron a Fray Bentos en un destino soñado. La inquietud estética renovadora de esta década en el territorio rioplatense presenta por un lado, una fuerte distancia con los valores que fueron representativos del pasado inmediato, pero también presenta por otro, una adopción extremadamente cautelosa de las pautas europeas, asumiendo con optimismo un mundo orientado hacia la higiene, el confort, la sencillez y la modernidad. Ese deseo de estar "más allá", de trascender la mera transgresión para fundar un vacío en el que puedan caber todas las vanguardias, había sido ya proclamado con otras palabras pocos años antes, por Alberto Zum Felde desde la publicación *La Pluma*:

> "[…] hay algo que debe marchar siempre delante y por encima de todas las vanguardias: es el espíritu vigilante"[5]

[4] Verne, J., *Una ciudad flotante. Lo mejor de Julio Verne*, Barcelona, Nauta, 1987, p. 45.

[5] Zum Felde, A., "La casa del Arte", *La Pluma. Revista mensual de ciencias-artes y letras*, año II, nº6, 1928, pp. 32-44.

Fue con el Primer Campeonato Mundial de Fútbol realizado en Uruguay en 1930 que se dio por inaugurado el Estadio Centenario, obra del arquitecto Juan Antonio Scasso. Uruguay no sólo fue el anfitrión, resultó ser el campeón del mundial ganando su primer título internacional de fútbol. Este evento tuvo gran repercusión a nivel nacional e hizo conocer a nivel internacional, el resplandor que estaba viviendo económica y socialmente el país, haciendo del mismo un foco de interés para los habitantes que vivían la crisis de postguerra en el continente europeo. En este período, comienza a definirse en el panorama cultural una joven generación de intelectualidad. Sin apoyos oficiales pero dentro de una tónica general de satisfacción ante el estado de bienestar del que gozaban las clases medias durante el modelo battlista[6], salen a la conquista de un público o quizá mejor, a la creación del mismo.

Comenzaron a cuestionarse los fundamentos morales en los que parecía apoyarse la cultura occidental, y ello trajo consigo en el ámbito local la pérdida irreversible del clima optimista y autocomplaciente que vivía la intelectualidad, comenzando a afectarse por la dimensión trágica en la que se diluían los valores universales ante la amenaza de la guerra:

> "¿Dónde es que no se padece directa o indirectamente el mismo drama? Drama cuya particular característica es la de no tener espectadores […] El escenario ocupa el mundo entero porque está viviendo el drama de la humanidad."[7]

En este mismo sentido, empezaron a aparecer en pintura y en las artes plásticas rioplatenses voces que se solidarizaban con la situación social mundial. Sin embargo en términos generales, el imaginario predominante en el panorama cultural de este momento tenía el lastre de la tradición romántica del Río de la Plata y las obras no lograron

[6] Creado por José Battle y Ordóñez, es una corriente del Partido Colorado Uruguayo, que pretende para el desarrollo del país, el control por parte del Estado de los aspectos básicos de la economía por medio de monopolios estatales, así como la creación de un cuerpo de leyes sociales que forjasen una sociedad de clases medias bajo el amparo de una economía pujante y de un Estado benefactor, intervencionista y redistribuidor de ganancias.

[7] Del Cioppo, A., *Revista AIAPE, año I, nº5*, 1937, p. 8.

alcanzar el temperamento combativo de otras regiones latinoamericanas como por ejemplo la mexicana, sino más bien, cultivaron una melancólica mirada al paisaje humano regional. De ahí la imposibilidad de delimitar en esta etapa del arte uruguayo, un "realismo social" como movimiento de características ideológicas y estéticas unívocamente definidas. Lo único que se puede evidenciar es la multiplicidad de visiones personales acerca del paisaje social y de la idiosincrasia popular a través de un arte realista que no desconocía lenguajes contemporáneamente practicados en América Latina, Estados Unidos, Alemania, Francia y la Unión Soviética.

El Uruguay de aquel entonces, permeable y receptivo a las ideologías comprometidas e implicadas con las circunstancias sociales a nivel mundial, fue un punto de encuentro para muchos emigrantes y víctimas de las consecuencias de la guerra. A mayores de las influencias directas de los exiliados europeos, comenzaba a afirmarse en la región rioplatense la ideología del muralismo mexicano. La doctrina y la "obra mexicana en vivo" en Uruguay fue introducida por el maestro David Alfaro Siqueiros durante su estadía en el país en 1933. - Véase ANEXO 1 - Existió por parte de los artistas uruguayos, una asimilación propia de las imágenes e ideas que provenían de México, combinando elementos simbólicos y escenas realistas, adquiriendo un tono de improvisación e ingenuidad que los alejaba de todo empaque convencional y los acercaba a las sintaxis intimistas del grabado y la estampa popular.

Tras una serie de publicaciones de revistas efímeras, entre las que cuentan *Los Nuevos* (1919) y *Teseo* (1923-1924), el dominio de la escena cultural se concentró en *La Cruz del Sur* (1924-1931), *La Pluma* (1927-1931) y en menor escala, en la etapa montevideana de *Alfar* (1929-1955) y en *Cartel* (1929-1931).- Véase ANEXOS 2 - Tanto en *La Cruz del Sur* como en *La Pluma*, más que en los dos casos que las preceden, existía la preocupación en vincular la ficción literaria con elementos plásticos, así como cuidar el diseño, la diagramación, la tipografía "moderna" y el esmero en comunicar estos dos sistemas. Este tipo de publicaciones, de alcance profesional o institucional, como *Alfar*, permitieron rastrear los tiempos de acceso a la información y el análisis de las propuestas renovadoras, y a las creaciones de realizadores fundamentalmente europeos. Junto a

algunas traducciones, incluyen testimonios de artistas plásticos y arquitectos que pudieron conocerlas directamente, varios de ellos en ocasión de sus respectivas becas. La relación que algunos viajeros tenían con diversos centros de formación facilitó el acceso de los distintos sectores de actividad al conocimiento de estas experiencias.

Francia, España e Italia, fueron desde principios de siglo, la meca cultural de los artistas uruguayos en vías de estudio y continuaron desempeñando ese papel en los años treinta. La particularidad de esta época es que, a ciertas constantes "afrancesadas o vanguardistas" de la pintura nacional, se sobreimprimieron otras influencias de mayor relevancia en la figuración del tema social. La magia entre arte y política, aparte de las influencias latinoamericanas previamente señaladas, proviene también del realismo socialista desarrollado en la Unión Soviética, del arte realista y muralista cultivado en Estados Unidos y del arte expresionista alemán y nórdico en su momento inicial y en su etapa de entreguerras.

La influencia soviética ingresó en el Río de la Plata principalmente mediante reproducciones impresas, mientras que, la norteamericana a través de exposiciones. Si bien la influencia concreta de estas muestras parece difícil de evaluar, en el medio local montevideano, lograron alimentar la expectativa ya existente en torno al arte mural, por más que éste no estuviera suficientemente atendido por el Estado – el único gesto por parte del gobierno uruguayo fue la asignación de cierta suma de dinero, en 1939, para la decoración escultórica y mural de los edificios escolares, proyecto que por diversas razones no se llevó de manera completa–.

Vida Cultural en la URSS

Lòs pintores y el pùblico

En la U. R. S. S. las bellas artes ofrecen esta particularidad, que ellas no se dirigen a un élite de "amateurs" o de snobs, sino a la gran masa de los trabajadores y el artista no tiene que ajustarse ni al gusto del comprador, ni a los caprichos de la moda Permanece libre.

Las tres exposiciones de arte que se han sucedido en la última estación de Moscú, han tenido centenas de millares de espectadores. La exposición "Quince años de arte soviético" organizada en el Museo Histórico, atrajo hasta 880.000 personas por mes el primer trimestre, llegando más tarde a 375.000 personas. La exposición de arte consagrada al XV aniversario del Ejército rojo tuvo más de 500.000 visitantes.

Poco importa menos el número que la forma como esos visitantes se comportan frente a las obras expuestas. Ellos no van solamente para mirarlas y distraerse en contacto del arte, sino para sacar una enseñanza, una lección.

Fuera de las discusiones en pequeños círculos que se forman espontáneamente y de las explicaciones dadas por los guías — los comités de exposición organizan una serie de conferencias donde el público puede libremente discutir los diferentes problemas estéticos con los mejores críticos e historiadores de arte. Además, los expositores, pintores de lo más eminentes que el público formula a propósito de sus obras, sea directamente, sea por vía de encuestas cuyas fórmulas están a disposición del público.

Pero esta no es más que una de las formas de actividad artística. Al lado de pintores como Guerasimov, Kontchalovski, Kounetzov, Lebediev, que continúan trabajando, como en el pasado cada uno en su dominio, se han formado innumerables brigadas de pintores que toman parte activa en la vida artística y que trabajan en la ejecución de grandes pinturas, en la decoración de los clubes, teatros y casas del pueblo, así como en la preparación y ornamentación de fiestas y demostraciones públicas.

Una brigada, teniendo a la cabeza al gran pintor W. Favorski, ha ejecutado la decoración del fresco de la Casa de la Protección de la Madre y de la Infancia. Otra brigada, bajo la dirección del pintor Al. Deyneka, ha terminado últimamente varios panneaux para un gran restaurant de una fábrica-cocina y debe decorar la sala de conferencias del nuevo edificio del Comisariado de agricultura.

El método de trabajo colectivo ha tomado tal extensión que él se ha introducido hasta en la caricatura. En efecto, un trío de pintores: Sokolov, Krylov y Kouprianov, trabajan bajo el pseudónimo colectivo de Koukrinixy. La improvisación gráfica y pictórica de Koukrynixy coloca a estos artistas en el primer rango del arte de la caricatura moderna.

La construcción de nuevos teatros, de casas de cultura, y de casas de reposa, la reconstrucción de ciudades y la edificación de ciudades socialistas nuevas, necesitan una colaboración íntima del arquitecto, del escultor y del pintor. Para la realización de esta síntesis de las artes plásticas se organizan verdaderos grupos de creación artística cuyos métodos de trabajo y de investigaciones termina en resultados de los más interesantes donde se precisa y se desarrolla un estilo nuevo.

S. R.

Los soviéticos en la exposición de Venecia

La 19 Exposición Internacional de Bellas Artes se inauguró el 12 de Mayo, pasado en Venecia. Los pintores soviéticos enviaron a dicha exposición una buena muestra de la obra realizada en los últimos tiempos. Entre otros cuadros, figuraban de Brodsky "Lenin en Smolny", Lenín en la tribuna y dos paisajes de invierno; de Bogorodsky: El soldado rojo" y el Komsomol. Al Deyneka envió "El Estado Mayor de los blancos" "El Globo" "La Aviación Civil" "El Ejército Rojo"

Mùsicos sovieticos

Demitri Chostakovich

Nació en Setiembre 1906 en San Petesburgo, sus primeras impresiones musicales se remontan a la guerra mundial y a la revolución rusa.

Es así que escribió el poema "Soldado", (1914) y la "Sinfonía Revolucionaria" (1917), especie de juego musical infantil demostrando pruebas de dones notables: Chostakovich fué entonces admitido en el Conservatorio de Leningrado y obtuvo los diplomas de piano en 1923 y de composición en 1925.

De este año data su "Primera Sinfonía", juvenil, alegre y original, ella lleva la marca de las influencias de Glazounov, Seriabin, Stavinsky. Chostakovich escribe en seguida obras para piano, para conjunto instrumental, para orquesta (tres sinfonías "Aforismo", suite du ballet balt, la ópera "La manz", según Gogol). Demostró la intuición profunda, el lenguaje espiritual, y la riqueza múltiple de la orquestación. Todas estas cualidades ampliamente desarrolladas se encuentra reunidos en "Catarina Yzmeilova". El asunto de esta ópera está tomado de un cuento de N. Lies (lor), escritor ruso del siglo pasado.

El marxismo y la cultura

En principio, según el marxismo, además de teoría social el arte es una superextructura determinada que surgo del armazón de las relaciones de producción predominantes en una época dada.

Fig. 1. Extracto *Revista Movimiento, año II*, n°6, 1934, p.5.

La influencia alemana en cambio se presentó de manera más dispersa e ingresó por diversas vías, desde ilustraciones en algunos organismos de prensa de la época, a la propia inmigración de artistas formados en Alemania. Las primeras ilustraciones aparecidas en publicaciones uruguayas referidas por ejemplo al arte expresionista de la época de Weimar, aparecieron en *La Pluma* entre 1927 y 1930, en el diario *Justicia*[8] de Montevideo y en la revista *Movimiento* en 1936.Si hay algo especialmente destacable en el panorama artístico uruguayo de este momento es la gráfica pictórica, donde ocurre una síntesis de diversas fuentes iconográficas, pues se fusionaban los lenguajes pictóricos cultos con los lenguajes gráficos populares, así como las expresiones vanguardistas europeas con aquellas cuya matriz surgía en la realidad local rioplatense. Este hecho no resulta extraño, ya que la mayoría de los artistas que durante los años treinta y ya adentrados los cuarenta poblaba las "tertulias de café", oscilaba entre un culto incondicional a lo europeo y un gusto insobornable por la parafernalia carnavalesca de origen popular.

A mediados de los años treinta, la gráfica uruguaya estaba directamente vinculada a la propaganda gremial y política. La mayor parte de los afiches y carteles estaban dedicados a la campaña antifascista y al apoyo solidario con la resistencia de la España Republicana[9]. En Montevideo, se recibían informaciones y actualizaciones del cartelismo soviético como de producido por los artistas republicanos españoles.

[8] Órgano de prensa del Partido Comunista del Uruguay

[9] En 1938, se organizó en el Ateneo de Montevideo, un salón de Bellas Artes para ayudar a los niños de la España Republicana.

Fig. 2. Viñeta ilustrada por Olimpia Torres publicada en AIAPE, año II, nº 7, 1937, p.5.

Como se refleja en este informe, labor gráfica realizada desde España por Olimpia Torres Piña, hija del maestro Joaquín Torres García, se pretende informar a la población sobre cómo protegerse de los bombardeos, recurriendo al formato de "historieta" propio de las "aleluyas" catalanas[10]. – Véase ANEXO 3 –

Debido a esta permeabilidad y variedad de circunstancias del panorama cultural montevideano durante este periodo, podemos

[10] García López, M., *Optimismo sobre España, r*ecuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/ Cit. : "Olimpia había viajado a Montevideo con sus padres, hermanos y con su pareja, el escultor español Eduardo Díaz Yepes en 1934. Dos años después esa pareja decide regresar a España en el momento en que estallaba la Guerra Civil, por lo que vivieron varios años de angustia y de separación, ya que Díaz Yepes fue apresado y trasladado a un campo de exterminio franquista del cual pudo salir con ayuda de sus amigos. La aguerrida postura política de Olimpia y su marido, alentó a la primera a dibujar aleluyas como forma de militancia. Los fragmentos de cartas reproducidos en el artículo dejan constancia del vínculo familiar y del orgullo con que Olimpia asume un papel de "artista político" en plena guerra sin descuidar por eso el juicio estético de su padre. La pareja fue perseguida y acosada durante varios años, pasando a Francia y posteriormente regresando a Montevideo en 1948."

concluir que se trata de una década en el que se realizó una diversificada confluencia de nutrientes estéticas, políticas y culturales de distintas procedencias.

I.3.2. Flujos de emigración desde Galicia al Río de la Plata

Desde principio del siglo XX, la sociedad uruguaya vivió profundos cambios. En la década de los treinta, el sufragio universal masculino era un hecho, pues el sistema de partidos daba al lector la posibilidad de elegir entre distintas ideas. En el plano social, las mujeres adquirieron un protagonismo que en los países próximos era cuestionado.

La ciudad de Montevideo poco a poco se expandió con nuevas e inmensas construcciones para la época, la inmigración masiva que arribaba a las tierras rioplatenses, era de italianos, judíos, turcos, armenios y españoles en su mayoría gallegos. Para atenerse a una cifra, ya en 1938, se calculaba en 50.000, el número de residentes españoles en Uruguay, estimando que el 90% provenía de Galicia. El desarrollo de las clases medias montevideanas, en un país cuya economía permitía una movilidad social intensa, se manifestó en los cambios de consumo. Aparecieron los grandes almacenes en la mayor parte de los casos, administrados por inmigrantes gallegos, con el fin de satisfacer la demanda de los sectores que veían crecer su nivel adquisitivo y se encontraban estimulados por una propaganda emitida en radios, diarios y medios de comunicación "modernos". Entre esos 120.000 inmigrantes que arribaron a principios de la década de los 30, un sector muy importante provino de Europa oriental de regiones sumamente atrasadas, y otro sector de la Galicia rural. Todos ellos, encontraron un país donde ser pobre no significaba ser inferior, un país que salvo excepciones, los aceptaba y no les negaba la dignidad que les arrebataban las naciones de donde huían. La mayoría sufría una llegada sumamente dura debido a las condiciones de trabajo y sus respectivos salarios, pero se encontraban con posibilidades de prosperidad y esperanza, sus hijos ya podían acceder a una educación gratuita proyectando así mejores condiciones para sus familiares en cuanto a su futuro.

Tanto en Uruguay como en Argentina, comenzaron a organizarse dispositivos de acogida para las personas allegadas creando alojamientos bajo la forma de asilos en una primera instancia, y posteriormente, en albergues y hoteles que funcionarían hasta los años cincuenta. Fueron concebidos como complejos desde donde se intentaba atender a las circunstancias del inmigrante, eran espacios de formación y socialización que facilitaban la inserción laboral de los recién llegados. Todo ello, junto a la manutención inicial y asistencia médica, estaba a cargo del estado uruguayo durante las primeras semanas de estadía en el país.

> "Éste vaise i aquél vaise,
> e todos, todos se van.
> Galicia, sen homes quedas
> que te poidan traballar.
> Tés, en cambio, orfos e orfas
> e campos de soledad,
> enais que non teñen fillos
> efillos que non teñen pais.
> E tés corazóns que sufren
> longas ausencias mortais.
> Viudas de vivos e mortos
> que ninguén consolará."[11]

De esta manera, abandonaban los puertos gallegos una gran cantidad de inmigrantes dirigiéndose fundamentalmente hacia Argentina, Cuba, Brasil, México y Uruguay. Se generó una corriente eminentemente atlántica constituida por gallegos, asturianos y canarios. Tal y como describe el poema de Rosalía de Castro, se adentraban en esta travesía de ultramar, hombres dedicados fundamentalmente a la agricultura y ganadería. En los años veinte, la emigración logró su auge hasta la crisis del 29 cuando los países americanos frenaron la llegada de estas oleadas. En 1932, en Uruguay se publicaron disposiciones legales restringiendo la entrada,

11 De Castro, R., *¡Pra Habana! Follas Novas. Cantares Galegos*, La Habana, La propaganda literaria., 1880, p. 5.

imponiendo un periodo de recelo oficial hacia los emigrantes con la "Ley de Indeseables":

> "Artículo 1.° No se admitirá la entrada al país, de los extranjeros aunque posean carta de ciudadanía nacional, que se hallen en uno de los siguientes casos:
> A) Los que han sido condenados por delitos del fuero común castigados por las leyes de la República y cometidos en el país de origen o en otro cualquiera y siempre que no haya corrido, una vez cumplida la condena, un término superior a la mitad del fijado para prescripción de la pena correspondiente […]
> B) Los maleantes y vagos, los toxicómanos y ebrios consuetudinarios. Los expulsados de cualquier país en virtud de leyes de seguridad pública o en virtud de decreto de administrativo autorizado por la ley de la nación, con excepción de aquellos cuya expulsión respondiera a motivos políticos."[12]

> "[…] Considerando: que se hace necesario tomar medidas a fin de garantizar la entrada al país de personas que efectivamente cuenten con recursos, como asimismo de que estos no serán gastados o distraídos, burlando la ley y las disposiciones vigentes, el Presidente de la República decreta:
> Artículo 1.°Amplíase el artículo 1.° del decreto de fecha 9 de setiembre de 1932, con el siguiente inciso:
> "La expresada cantidad será depositada en el Banco de la República a nombre del inmigrante y a la orden de la Dirección de Inmigración, no pudiendo ser retirada sino a razón de cincuenta pesos ($50) mensuales"[13]

Las reglamentaciones de esta ley dificultaban la llegada de emigrantes con pocos recursos, sin embargo, la recepción de emigrantes gallegos no se cortó totalmente, si bien estas medidas restrictivas detuvieron la entrada masiva siempre contemplaron la de

[12] Registro Nacional de Leyes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, Imprenta Nacional, 1932, pp. 396-397.
[13] Registro Nacional de Leyes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, Imprenta Nacional, 1932, pp. 159-60.

agricultores que con su trabajo ayudaban a superar la crisis. El flujo migratorio volvió a incrementarse en 1936, con la Guerra Civil fueron muchos los exiliados políticos que primero huían a Francia y Portugal para poder llegar finalmente a América, los destinos elegidos eran especialmente México, Argentina y Uruguay. Podemos encontrar un punto en común en la integración de los gallegos en los lugares de refugio tanto en Europa como en América, y principalmente era que partían de zonas rurales para instalarse en zonas urbanas con estrategias y medios de subsistencia opuestos a los de su lugar de origen. Sin embargo, la situación para ambas emigraciones difería notablemente. Aquellos que emigraron a América se encontraron con rasgos culturales compartidos, unas sólidas raíces españolas con las mismas diferencias que podía haber en Galicia y su eterna dicotomía gallego-española. Si bien en América emigraban a zonas urbanas, éstas eran subdesarrolladas, lo que hacía que el impacto no fuera tan brusco y la integración más fácil. Los que salieron hacia Europa, se toparon con barreras culturales e idiomáticas que condicionaron duramente su inserción en el país de acogida.

La emigración gallega que fue tanto a América como a Europa, coincidía en ofrecer mano de obra económica. Tras establecerse en el país que los acogía, la mayoría se incorporaba en el área de servicios adueñándose de bares, restaurantes, panaderías y almacenes. Es importante considerar que un hecho diferencial importante es que en Europa, el inmigrante sólo era capaz de cubrir la necesidad de mano de obra en cambio en América, al ofrecerse legislaciones y posibilidades mucho más flexibles, se les permitía acceder a la propiedad de inmuebles.

DISTRIBUCIÓN DE LA EMIGRACIÓN ESPAÑOLA POR CONTINENTES AÑOS 1930-1940.[14]

AÑO	TOTAL EN PERIODO	AMÉRICA	EUROPA	AFRICA	ASIA-OCEANÍA
1930	376.340	302.725	8.328	64.253	1.034
1940	33.099	18.516	5.210	9.238	135

[14] INE Inst. Geográfico, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. Anuario de Migraciones, Madrid, Dirección General de Migraciones, 1996, p. 78.

Fig. 3. Fotografía desembarco inmigrantes en el puerto de Montevideo, c.a. 1929.

I.3.3. El desembarco, encuadre social e interpretación

Con la fuerte oleada de emigración desde el continente europeo al americano acontecida en las primeras décadas del s.XX, se registraron altas tasas de radicación urbana, y su presencia tuvo un peso considerable en el desarrollo de los servicios y de la industria de los países que los acogían. Entre 1900 y la segunda guerra mundial, América Latina desarrolló industrias inducidas por las exportaciones, etapa que coincide con la llamada "Modernización". Estas economías demandaban artículos diversos para las exportaciones, para las instalaciones y reparación de embarcaciones así como para los astilleros que atendían al tráfico marítimo, además de generar la necesidad de talleres para el mantenimiento de la red ferroviaria y de las estructuras portuarias. A su vez, el proceso de urbanización provocó un crecimiento de la población y en su consecuencia una

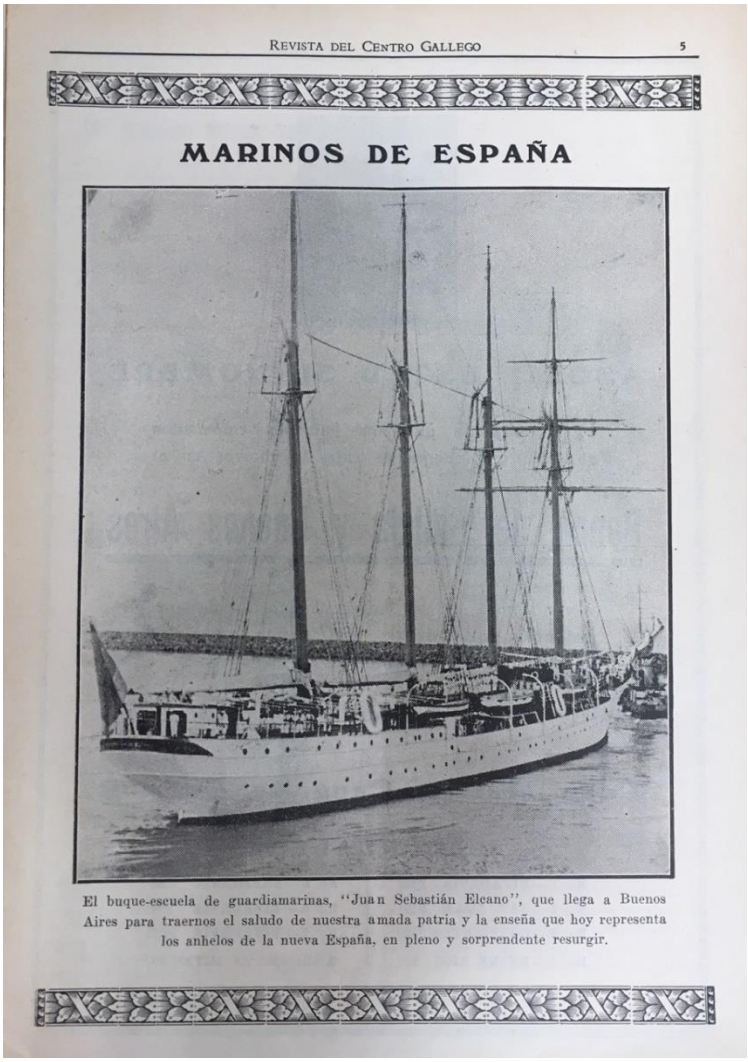
expansión de la demanda de artículos básicos como alimentos y textiles que fueron suministrados por estas industrias.

La emigración europea hacia el territorio rioplatense promovió en los países de destino que estaban vinculados con las cámaras empresariales de sus respectivos países de origen, la creación de asociaciones empresariales en su mayoría en el sector del comercio. Los países europeos como España e Italia, promovieron la creación de cámaras mercantiles en aquellas ciudades donde el tráfico comercial era importante para estas naciones y donde se contaba con colonias de inmigrantes relativamente extensas para ser sostenidas. Así, se constituyeron en el exterior redes de cámaras de comercio españolas, francesas, italianas, que desempeñaron un importante papel en el desarrollo de una cultura empresarial del país que los recibía.

En el caso de la ciudad de Montevideo, considerada uno de los dos principales puertos del Río de la Plata, comenzaba a perder la primacía en el comercio de tránsito una vez adentrada la década de los 30. La producción del Uruguay reposaba sobre una ganadería tradicional que asistía lentamente a la mestización del vacuno y la difusión del ovino. La diversificación ganadera permitió abrir nuevos mercados a las materias primas de exportación como los cueros y las lanas, lo que generó a su vez algunas actividades de transformación. A finales de los 20 y principios de los 30, Montevideo concentró una alta proporción de europeos ingresados al país especialmente provenientes del rural gallego (superior al 40%), lo que explica en parte su alta participación en la necesidad de instalar talleres e industrias. Parte de los gallegos allegados, alternaban tareas agrícolas e industriales por lo que se estimaba que no tenía especialidad ni conocían oficio, se limitaban al aprendizaje y realización de tareas sencillas. Como afirman en Historia Económica del Uruguay los profesores Millot y Bertino:

> " [...] llegaban a la cifra de 1.795 establecimientos y una población trabajadora que se situaba en los 34.357 individuos, lo que arroja un promedio de 19 obreros por establecimiento. Coincidentemente con lo observado en el proceso de desarrollo industrial en Argentina y Chile, también en

Uruguay se asiste a la constitución de un universo heterogéneo de talleres y unas pocas fábricas"[15]


REVISTA DEL CENTRO GALLEGO 5

MARINOS DE ESPAÑA

El buque-escuela de guardiamarinas, "Juan Sebastián Elcano", que llega a Buenos Aires para traernos el saludo de nuestra amada patria y la enseña que hoy representa los anhelos de la nueva España, en pleno y sorprendente resurgir.

Fig. 4. Anuncio de llegada del buque "Juan Sebastián Elcano" al puerto de Buenos Aires, Revista del Centro Gallego, 1930, p.5.

[15] Millot, J., y Bertino, M., *Historia Económica del Uruguay*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1996, p. 32.

Por otro lado, los hombres que trabajaban por cuenta propia, como los empresarios y artesanos, representaban el 33,80% entre los uruguayos y el 57,16% entre los extranjeros revelando estos últimos una mayor capacidad de iniciativa por estar provistos de conocimientos y destrezas con el fin de aplicarlas con cierto éxito en un mercado que se expandía abriendo posibilidades para diversos emprendimientos. A su vez, formaban parte de redes sociales conformadas por sus compatriotas pudiendo usufructuar las ventajas resultantes de esos vínculos. En este contexto surge la necesidad de crear gremios que potenciaban y acogían a los recién llegados. En efecto, el Centro Gallego de Montevideo -fundado en 1879-, era en aquel entonces junto al de la Habana de las instituciones de emigración más antiguas del momento. Por otro lado, la Casa de Galicia, que había sido creada a raíz de la confrontación sobre los modelos asociativos que produjo la crisis de 1917, constituía por entonces un peculiar ejemplo de mutualismo pues unía a las prestaciones sanitarias, el cultivo de las tradiciones étnicas, la labor cultural y educativa enfocadas a una cantidad aproximada de 20.000 afiliados[16].

Como se ha introducido previamente, es interesante a la llegada de otros visitantes cuya estadía marcó a la sociedad rioplatense del momento. Arquitectos, propagandistas y urbanistas como Le Corbusier o Werner Hegemann, influenciaron el medio intelectual dando pie y motivación directa del *Anteproyecto de Plan Regulador, de extensión y regular de 1930*.- VÉASE ANEXO 4 - Se logró elaborar por primera vez en la historia de Uruguay, un modelo prospectivo de la ciudad y de articulación metropolitana definitivo para el trazado urbanístico de la ciudad de Montevideo.

> "[...] Este modelo tenía por objetivos acortar las distancias, concentrar la ciudad, densificar los centros, aumentar los espacios verdes. La finalidad última del Plan consistía en superar el caos urbano que denuncia, transformando la ciudad en un organismo eficiente, con la

[16] Millot, J., y Bertino, M., *Historia Económica del Uruguay*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1996, p. 34.

imagen moderna requerida por los sectores de poder económico auspiciantes"[17].

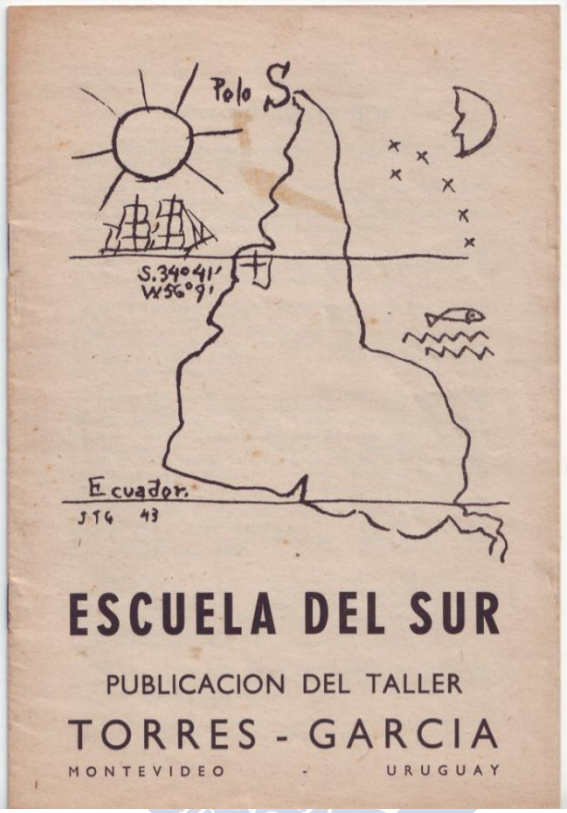


Fig. 5. Portada "Mapa Invertido", obra de Joaquín Torres García, Escuela del Sur, 1935.

Si observamos la realidad global de Latinoamérica, Buenos Aires se ha concebido como "la Reina del Plata" y Montevideo "la Suiza de América" por sus circunstancias socioeconómicas, demográficas y culturales. Las dos ciudades hermanas comparten un interesante juego de semejanzas y diferencias siendo las más europeas del hemisferio Sur latinoamericano, y ambas, han manifestado históricamente el deseo de hacer saber al mundo, que el Sur también existe.

[17] Plan Ordenamiento Territorial de Montevideo, *Propuestas de ciudad alternativa (1930-1980). I.3.2. Proceso Urbano y Planificador*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 1984, p. 101.

I.4. TEORÍAS A INVESTIGAR

Mediante el título de nuestra tesis podemos evidenciar con claridad aquello que queremos plantear en nuestra investigación, si nos centramos en *Galicia, Uruguay. La vanguardia artística gallega en el Río de la Plata. 1930-1940* podemos desarrollar una serie de hipótesis apoyándonos en la experiencia personal y profesional directamente adquirida por la doctorando que durante tres años estuvo trabajando para The Museum of Fine Arts Houston y el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes de Montevideo, en el marco de un convenio entre ambas instituciones, investigando y digitalizando arte nacional uruguayo del s. XX.

A través del análisis de fuentes documentales escritas y documentación gráfica, así como a través del proceso de catalogación de obras plásticas, consultas bibliográficas y filmográficas nacionales e internacionales relacionadas con el tema, la realización de un estudio testimonial de un panel de expertos y el seguimiento de exposiciones contemporáneas actuales que abordan temáticas relacionadas, podemos subrayar diversas hipótesis sobre las que fundamentamos nuestra investigación:

- La temática fundamentada es una realidad social que actualmente se vive en España. Los planteamientos formales para llevarla a cabo se rigen por circunstancias que se repiten a lo largo de la historia del arte de Galicia y nos permiten analizar la consolidación de una identidad gallega en el exterior.

- La vanguardia artística gallega emigrada al continente latinoamericano durante la década de los treinta, representó una nueva forma de expresión, una renovación plástica e intelectual que sobrevivía en una España sumergida en una crisis a causa de la guerra civil y de la dictadura franquista.

- El interés y necesidad migratoria hacia el Rio de la Plata de las comunidades gallegas en aquellos años era mucho mayor, sin embargo cabe plantearse el sentido inverso de las relaciones América – Galicia, pues en el ámbito de las artes plásticas generó un importante

intercambio que pretende hacer conocer las huellas culturales injustamente soslayadas en la memoria de aquellos artistas.

- El acervo documental y escrito publicado en Uruguay en los años treinta, permite presentar tanto actividades como obras inéditas de los vanguardistas gallegos emigrados a Uruguay en esta década, y del que actualmente no se tiene conocimiento en Galicia.

- Las actividades expositivas de arte gallego en territorio uruguayo y bonarense, fueron una circunstancia cuyo despliegue respondía a un nuevo estatus adquisitivo y a una continuada vinculación de aquella emigración con sus propias raíces. Cabe subrayar ese impulso por difundir sus propios valores nacionales, permitiendo que se consolidasen en el exterior los signos de una identidad gallega que actualmente mantienen unido a su lugar de origen a todo aquel que emigra.

- La circulación de la obra de los artistas gallegos en Uruguay, además de desempeñar un rol de carácter emocional, significaba para los emigrados una plataforma de legitimación social, pues el éxito alcanzado al otro lado del Atlántico hacía que muchos gallegos pudieran acceder a una clase social superior, no sólo en términos económicos sino también como una ascensión en un escalón de cultura.

- Los artistas vanguardistas gallegos emigrados al Río de la Plata en aquel entonces, siguen siendo un exponente referencial de interés para los investigadores e historiadores que en la actualidad intentan solventar lagunas todavía permanentes en el discurrir histórico de nuestra cultura.

Fig. 6. Luis Seoane. *Guerrero Troyano*, 1963, xilografía y collage, 51 x 41 cm.

I.5. METODOLOGÍAS APLICADAS

Creemos que el desarrollo de la vanguardia artística gallega en el Río de la Plata durante la década de los treinta permitió a los artistas plásticos gallegos emigrados, recobrar el latido del arte último que necesitaban para cumplir sus objetivos. Así, en nuestra investigación hemos focalizado la actividad de estos vanguardistas en la región rioplatense y su permeabilidad en el medio cultural y artístico del territorio que los acogía. En el proceso metodológico hemos desarrollado el estudio del fenómeno migratorio de una generación de artistas gallegos que han trascendido tanto en Uruguay como en Argentina en el marco cronológico de la década de los treinta.

Hemos seguido para su desarrollo una *metodología longitudinal*, desde el análisis de un marco histórico y una acotación espacio temporal donde la vanguardia gallega pudo integrarse. En esta vertiente metodológica analizamos también la evolución plástica de estos artistas, la que va desde el momento de la partida desde los puertos de Galicia a la que se inicia en el desembarco del nuevo continente, sin olvidar en el desarrollo del método, que ambos planteamientos responden a un mismo fin: la búsqueda de nuevos lenguajes plásticos que definiesen una estética específica en la que debían confluir los componentes tradicionales y autóctonos gallegos con los innovadores y vanguardistas, renovando así la identidad cultural gallega.

La *metodología longitudinal* empleada, requiere un análisis no sólo de las obras plásticas si no de los materiales documentales y publicaciones de aquellos que lo toman como referente, siendo este un ejercicio que resulta fundamental en nuestra investigación. Para llevarla a cabo hemos trabajado un amplio número de artículos, revistas y publicaciones consultados en múltiples archivos de Uruguay, Argentina y Galicia, aportando una serie de documentos y publicaciones inéditas sobre la trayectoria de estos artistas en la región rioplatense. De todos ellos, destacamos 21 archivos claves para el estudio de nuestra investigación que han servido también para la aplicación de otras metodologías como lo es la *metodología observacional*.

Los 21 archivos consultados a los que nos referimos son:

- Archivo Gabriel Peluffo Linari (archivo personal)
Fco. Llambí 1367, Montevideo, Uruguay. CP 11300
Tel [598] 27093806
gpeluffo@chasque.net

- Archivo Fernando Álvarez Cozzi (archivo personal)
Luis Alberto de Herrera 3210, ap 603, Montevideo, Uruguay.
Tel [598] 091301445

- Archivo Joaquín Ragni (archivo personal)
Santiago de Chile 1228, ap702, Montevideo, Uruguay. CP 11200
Tel [598] 29082393
joaquinragni@gmail.com

- Archivo Roberto Sapriza Carrau (archivo personal)
19 de Abril 1150. Montevideo, Uruguay
Tel. [598] 23362288

- Archivo Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes
Avenida Millán 4015, CP 11700. Montevideo, Uruguay
Tel [598] 23362248, [598] 23367134, Fax int 102
Gabriel Peluffo Linari (director hasta mayo 2013)
Cristina Bausero (directora desde mayo 2013)
museoblanes@museoblanes.org.uy

- Archivo Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay
Av Tomas Giribaldi 2283, 11300 Montevideo, Uruguay
Tel [598] 2711 6054
Enrique Aguerre (director)
director@mnav.gub.uy

- Archivo Museo Joaquín Torres García
Sarandí 683, 11000 Montevideo, Uruguay
Tel [598] 2915 6544
Alejandro Díaz (director)

- Archivo Museo José Gurvich
Sarandí 522, 11200, Montevideo, Uruguay
Tel [598] 29157826
Vivian Honigsberg (directora)
vivianhonigsberg@gmail.com

- Archivo Francisco Matto
Islas Canarias 4243, Montevideo, Uruguay
Tel [598] 23088394
Gustavo Serra (director)

- Archivoteca Centro Gallego de Montevideo
Av Italia 7504, 11500 Montevideo, Uruguay
Tel [598] 2601 0361
Julio Rios Serapio

- Archivoteca Biblioteca Nacional Uruguay
Av. 18 de Julio 1790, CP. 11200, Montevideo, Uruguay
Carlos Liscano (director)
Tel [598] 2400 5385 - 2409 6012
bibliotecanacional@bibna.gub.uy

- Archivo General de la Nación Uruguay
Convención 1474, CP 11100, Montevideo, Uruguay
Tel [598] 2900 7232 - 2900 7998.
Alicia Casas de Barrán (directora)
direccion@agn.gub.uy

- Archivoteca Centro Cultural de España en Montevideo
Rincón 629, 11000 Montevideo, Uruguay
Tel [598] 2915 2250
Ricardo Ramón (director)
ricardo.ramon@aecid.es

- Archivoteca Centro Gallego de Montevideo
Av Italia 7504, 11500 Montevideo, Uruguay
Tel [598] 2601 0361
Julio Rios Serapio

- Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay
Área de Investigación Histórica.
Chaná 2020 / CP 11200, Montevideo, Uruguay
Tel [598] 2400 9155.
Vania Markarian (directora)

- Archivo Manuel Aguiar (archivo personal)
Minas 1471, ap. 401, Montevideo, Uruguay
Tel [598] 24094009
maguiar@adinet.com.uy

-Archivo Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela
Sala Investigadores
Colexio de Fonseca, Rúa do Franco, s/n, 15782 Santiago de Compostela, España
Tel [34] 881 81 10 87

- Biblioteca Xeografía e Historia, USC
Plaza da Universidade s/n, 15703, Santiago de Compostela, España
Tel [34] 881 81 26 28

- Biblioteca de Galicia
Cidade da Cultura, Avenida Manual Fraga Iribarne, s/n, 15707, Santiago de Compostela
Tel [34] 981 54 50 70

- Archivo Centro Cultural de España de Buenos Aires
Florida 943, C1005 CABA, Argentina
Tel [54] 11 4312 3214

- Archivo Biblioteca Nacional de la República de Buenos Aires
Agüero 2502, 1425 Buenos Aires, Argentina
Tel [54] 11 4808 6000

La recopilación de material documental para el presente trabajo ha sido una tarea difícil por obstáculos que en estos momentos ponen los archivos e instituciones culturales para facilitar copias que sirvan a objetivos como el nuestro. El proceso burocrático de obtener los permisos de derechos de copyright, ralentiza las demandas, y se acentúa debido a los inconvenientes generados por el expolio de material de archivo que los propietarios y coleccionistas externos han realizado en los últimos años en los departamentos de documentación de estos archivos.

En el desarrollo de este apartado queremos hacer algunas precisiones sobre los materiales documentales aportados, ya que las consideramos importantes respecto a su consulta en formato de anexos. Algunas de las copias que presentamos en el apartado de Anexos han sido digitalizados con originales de hace noventa años, con lo cual su calidad ya viene deteriorada por las características del formato original maltratado por el paso de tanto tiempo. No obstante, para reafirmar los aportes de la tesis consideramos que son válidas.

Aunque la *metodología longitudinal* ha sido la prioritaria a seguir, por las características del tema y sus consecuencias como formato antecedente de otros posteriores y vigentes en la actualidad, hemos desarrollado también una *metodología comparativa*. Comparar planteamientos temporales, espaciales, técnicos y estéticos de los vanguardistas gallegos arribados al Río de la Plata con el de los artistas e intelectuales locales, ha ayudado a desarrollar planteamientos enunciados en nuestras hipótesis.

Por último, para completar nuestra investigación, hemos desarrollado una *metodología observacional* en la que, además de recurrir a las fuentes documentales hemos utilizado como fuentes:

- La asistencia a congresos, exposiciones y conferencias relacionadas con el objeto de estudio.

- Y el respaldo documental, a través de un panel de expertos de importantes testimonios de personajes vinculados al significado de la vanguardia artística gallega emigrada en la década de los treinta al Río de la Plata, completando parte de los contenidos de nuestra

investigación, elevando el nivel de la misma y generando un fondo documental novedoso sobre la historia del arte gallego. La utilización de criterios específicos de valoración obtenidos a través de entrevistas realizadas a un amplio número de expertos resulta decisiva porque clarifica y enriquece nuestra tesis. Consideramos que el panel de expertos utilizado como segmento de una metodología de trabajo, completa la investigación, contrastando, refutando o verificando, y en definitiva, aportando importante información desde ópticas diferentes.

Hemos intentado que la metodología de investigación aplicada conjugando los modelos longitudinal, comparativo y observacional, tenga básicamente la finalidad de que el estudio y análisis de nuestro tema quede abordado desde una *metodología científica* que sea:

- Empírica: la vanguardia artística gallega en un marco espacio temporal cognoscible.

- Objetiva: su obviedad facilita la tarea observación y de análisis.

- Verificable: con el fin de que la investigación que se aborda de la tesis, pueda ser retomada por cualquier otro investigador para aportar avances en el conocimiento científico.

- Acumulativa: apoyándose en conocimientos teóricos previos.

- Pública: el avance científico cuenta con el conocimiento de expertos, dotando a la investigación de actualidad y novedad.

- Y que no sea infalible, intentando someter a prueba conocimientos sobre el tema adquiridos con anterioridad.

II. LA INTELECTUALIDAD VANGUARDISTA DE GALICIA EN EL RÍO DE LA PLATA EN LA DÉCADA DE LOS TREINTA

II.1 PANORAMA CULTURAL DE LA INTELECTUALIDAD DE LOS TREINTA EN URUGUAY

Cuando se recurre al término arte rioplatense inevitablemente reducimos los rasgos específicos de la cultura de los dos países, Argentina y Uruguay, a una serie de constantes. Éstas, se organizan desde las problemáticas regionales históricas, como el legado de las culturas prehispánicas al que se le suman los tiempos de las colonias, los movimientos de independencia, la creación de los estados nacionales, el crecimiento de las ciudades y el desarrollo de la modernización en el ámbito de las artes plásticas. Si nos centramos en el estudio de la pintura moderna en el Río de la Plata debemos analizar un conjunto de problemas que van más allá de los artistas y sus experiencias. Concretamente en la década de los treinta, se utiliza el término "modernidad" en un momento de profundo cambio social, político y cultural en la región, que llevó a los artistas del momento, a crear un arte concebido como respuesta activa a las necesidades y demandas de su propio tiempo. Estos artistas locales, lograron elaborar un repertorio de formas capaces de expresar aquello que sucedía en el territorio que los rodeaba, y, al mismo tiempo que pudiesen reflejar sus búsquedas personales.

En 1910, se celebró tanto en Argentina como en Uruguay el primer centenario de la Independencia, siendo el momento idóneo para hacer una retrospectiva de lo que hasta entonces se había creado en ámbito de las artes plásticas, y que ahora, se vivía y proyectaba como una transición y tiempo de cambio. En los años veinte, en América Latina se definieron los programas de pintura moderna, introduciéndose nuevas temáticas y lenguajes. La primera cuestión que se nos presenta es, ¿qué tipo de lenguajes fueron los que utilizaron los artistas para dar forma a estas necesidades que la modernidad demandaba?

En las primeras décadas del s. XX, los centros artísticos de la cultura occidental residían en Europa, especialmente en París donde se explayaban los lenguajes de la vanguardia. Los artistas rioplatenses, la mayoría pertenecientes a una burguesía adinerada, lograban mediante un sistema de becas patrocinadas por el Estado acceder a los centros de formación y talleres artísticos en Europa. André Lothe, Fernand Léger o Othon Friesz entre otros, acogieron en sus espacios creativos a estos artistas que, tras su formación, regresaban a sus países para hacer el arte que su pueblo ansiaba.[18]

Y bien, se empieza a establecer en el Río de la Plata un lenguaje artístico basado en los valores universales que dirigía el arte local hacia las estéticas modernas. Los artistas formados en el seno de la modernidad europea, contribuyeron a la trasformación de las artes latinoamericanas con el fin de generar culturas propias.

[18] Giunta, A., *Breve panorama de la modernidad figurativa en la primera mitad del s. XX*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox. 1999, p. 12. Op. Cit.: "La formación europea fue fundamental para artistas como Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), Antonio Berni (1905-1981), Alfredo Guttero (1882-1932) o Raquel Forner (1902-1988), quienes integraron lo que se conoce como artistas de la Escuela de París."

En la búsqueda de estas autenticidades, paralelamente a los movimientos vanguardistas como el expresionismo, cubismo, surrealismo y futurismo se organizaron en América Latina, fenómenos y grupos artísticos con denominaciones propias como el universalismo constructivo, antropofagia[19], realismo social e indigenismo, que estaban al margen de los europeos pero a su vez se posicionaban y distinguían.

La siguiente cuestión que surge es, el arte y la vanguardia ¿Debían ser nacionales, regionales o internacionales? En los dos casos, existe una vinculación con la realidad más inmediata tomando posturas y dando respuestas a cuestiones sociales, además de lograr hacer una distinción mediante lenguajes libres y formas que centradas en perseguir una estética determinada.

En los inicios de la década de los 30, se fue afirmando en el Río de la Plata, una corriente de arte figurativo - cuyos temas transitaban entre lo social y lo popular, lo local y lo americanista- desarrollada correlativamente al deterioro social, político y económico de ambas sociedades. Concretamente en el territorio uruguayo, suceden diversos acontecimientos histórico-políticos como el Golpe de Estado de Gabriel Terra sucedido en 1933[20], las respuestas locales al ascenso del

[19] Leite Teixeira, J. R., *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988, p. 32. Op. Cit.: "El *Manifiesto Antropófago* se pronuncia contra el arte que tiene por función el control del ocio para mantener alejada la mente de la vida. […]La antropofagia disuelve la diferencia entre nacionalismo y cosmopolitismo a través de la incorporación del otro en el cuerpo propio. Por eso, lo universal se revela como un espacio vacío, a conquistar, y el reclamo de singularidad que quiere ocupar ese espacio. […]consigue condensar universos de significaciones disímiles en pocos versos"

[20] El 31 de marzo de 1933, desde el Cuerpo de Bomberos y con el sólo apoyo de la Policía, se llevó a cabo un golpe de estado dado por Gabriel Terra bajo la dirección de su cuñado Alfredo Baldomir. Con el respaldo de la Policía, dirigida por su cuñado, el Ejército y el sector mayoritario del Partido Nacional, dirigido por Luis Alberto de Herrera, se dio un Golpe de Estado por el que se disolvió el Parlamento y se censuró la prensa. El período inaugurado por dicho golpe se conoce como Dictadura de Terra, siendo el resultado del enfrentamiento entre conservadores catolicistas (afines a la Falange española) y liberales ateístas, más que entre partidos políticos.

fascismo y del nacismo europeos, el impacto de la Guerra Civil española que constituyeron en la sociedad uruguaya del momento una fuerte incidencia social y política. Las palabras del pintor Felipe Seade al presentar su obra *Alegoría al Trabajo*, reflejan muy bien la situación de vida de determinados sectores de la sociedad, y bien afirmaba:

"[...] Digámoslo crudamente, nuestra generación debe meterse de lleno en el drama humano, porque nacimos en una época de bombas y cañonazos, y no podemos estar engañando al público con fotografías iluminadas y paisajes". Felipe Seade [21]

Fig. 7. Felipe Seade, *Alegoría al Trabajo*, 1936, mural, 250 x 150 cm.

Los núcleos de artistas de la intelectualidad de los 30, conformaron agremiaciones de carácter ideológico que revistieron características más innovadoras y transgresoras que las que se habían

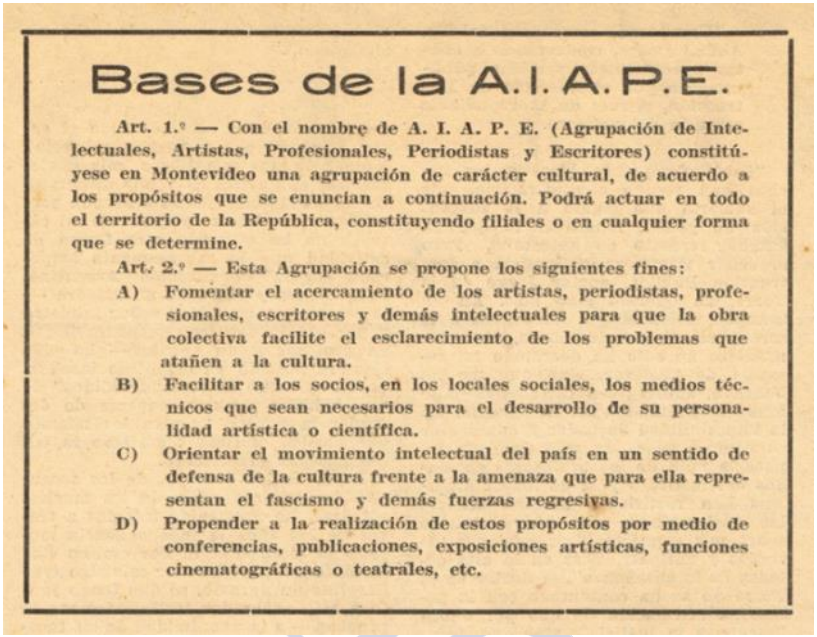
[21] Peluffo Linari, G., *Realismo social en el arte uruguayo 1930-1950*, Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes, 1992, p. 12.

expresado en los 20. Éstas, se reformularon al compás de definiciones que urgían por los acontecimientos del momento. Se consolidó la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP) fundada en 1932 por Carlos Prevosti, Camelo Rivello, José Cúneo y Bernabé Michelena, entre otros, así como la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU)[22] fundada en 1933 a instancias del muralista mexicano Alfaro Siqueiros, la que diera a su vez origen en 1936, a la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE)[23] que lograría perdurar a lo largo de quince años.

– Véase ANEXO 5 y ANEXO 6 -

[22] García López, M., *Bases A.I.A.P.E (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores)*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/. Op. Cit..: "La C.T.I.U (Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay) es una estructura federativa integrada por diversas "uniones de artistas e intelectuales – Unión de Escritores, Unión de Plásticos-Gráficos, Unión de Técnicos de la Construcción, Unión de Médicos, Unión Teatral, entre otras- Entre ellas se destaca la Unión de Plásticos, cuya declaración de principios publicada en el número I de Aportación, primer órgano de prensa de la C.T.I.U (posteriormente se llamará Movimiento), manifiesta su contenido pretendidamente revolucionario en un tono enfático y en un formato programático que recuerda a los manifiestos futuristas europeos. Sus puntos fueron redactados probablemente con la presencia de Siqueiros en el marco de un anhelo de cambio de las rutinas productoras de un "arte nacional" sometido en aquel momento al emprendimiento utópico de la "revolución proletaria"

[23] Peluffo Linari, G., *Se encuentra en Montevideo un artista excepcional: David Alfaro Siqueiros*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/. Op. Cit.: "Los miembros de AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) exponen las bases programáticas de la agrupación, enfatizando la alianza clasista y el vínculo activo entre el movimiento intelectual y el movimiento obrero de la época. En el plano internacional. La Asociación tiene una postura anti-guerrista y de oposición al nazi-fascismo que entonces se consolidaba en Europa."



Bases de la A.I.A.P.E.

Art. 1.º — Con el nombre de A. I. A. P. E. (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Profesionales, Periodistas y Escritores) constitúyese en Montevideo una agrupación de carácter cultural, de acuerdo a los propósitos que se enuncian a continuación. Podrá actuar en todo el territorio de la República, constituyendo filiales o en cualquier forma que se determine.

Art. 2.º — Esta Agrupación se propone los siguientes fines:

A) Fomentar el acercamiento de los artistas, periodistas, profesionales, escritores y demás intelectuales para que la obra colectiva facilite el esclarecimiento de los problemas que atañen a la cultura.

B) Facilitar a los socios, en los locales sociales, los medios técnicos que sean necesarios para el desarrollo de su personalidad artística o científica.

C) Orientar el movimiento intelectual del país en un sentido de defensa de la cultura frente a la amenaza que para ella representan el fascismo y demás fuerzas regresivas.

D) Propender a la realización de estos propósitos por medio de conferencias, publicaciones, exposiciones artísticas, funciones cinematográficas o teatrales, etc.

Fig. 8. Extracto *AIAPE, año I*, nº 1, 1936, p. 1.

Este periodo, coincide con la elaboración de una serie de obras que se vinculan tanto por sus temas como por su poética al denominado "realismo social". El término, otorgado por el crítico de arte Cipriano Vitureira, pretende centrarse en un alcance mayor que el social, partiendo de que se vivía un contexto histórico en el que la cultura estaba "en riesgo". Dentro del panorama de las artes plásticas nacionales, en los primeros años de los 30, surge con particular nitidez esta corriente de arte figurativo en la búsqueda de diversas aproximaciones a la temática social y popular. Desde la que se propone una elaborada descripción de tipos humanos característicos, hasta la que incursiona en la crítica social afirmando ideas americanistas. Algo semejante ocurría en Galicia, como patenta la revista *De mar a mar*, sucedía lo mismo con los paisajes regionales-universalistas gallegos, donde se configuraba una visión de tipo totalizador, cargada de metáforas literarias mezcladas con imágenes pictóricas, que en cierto modo, buscaban restituir en forma simbólica ciertas medidas culturales entendidas como determinantes de identidad y consideradas desde su entorno histórico, en peligro.

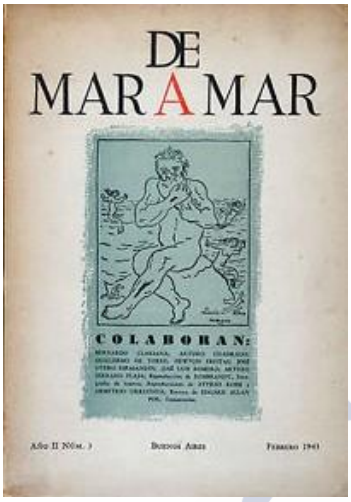


Fig. 9. Portada *De Mar a Mar, año II*, nº 3, 1943.

"*De Mar a Mar* se inicia al calor fraternal de cuantos amigos, europeos y americanos, unos en Buenos Aires, otros dispersos por el continente. No tenemos otro propósito que el de recorrer juntos una etapa de labor modesta que habrá de tener cauce en estas páginas, sin que nos una otra cosa que no sea la lealtad de todos a la libertad de espíritu"[24]

En febrero de 1933, llega a Uruguay el mexicano David Alfaro Siqueiros proclamando una estética de contenido antifascista y antiimperialista que en términos pictóricos, puede resumirse en su consigna de protesta: "!Abajo la pintura de caballete!", reflejando el sueño de crear un arte público, un arte para las masas, colectivo y con una función social siempre considerando el papel crucial de las nuevas tecnologías para dar lugar a esa conjunción monumental de pintura y arquitectura iniciada ya por el bloque de pintores de *Los Ángeles*, grupo del cual es fundador.[25] – Véase ANEXO 7 -

[24] De Zuleta, E., *Relaciones literarias entre Argentina y España*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1983, p. 158.

[25] Peluffo Linari, G., *Asociación de Arte Constructivo*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/. Op. Cit.: "Cinco días después del arribo de Siqueiros a Montevideo, se publicó un artículo en el diario "El Ideal" que recogía declaraciones del artista mexicano planteando los logros del muralismo mexicano como movimiento hacia un arte popular con contenido revolucionario. Siqueiros, establece un vínculo estrecho entre revolución tecnológica en el arte y revolución proletaria en lo social. Habla de un muralismo que, por su condición técnica avanzada capaz de perdurar en los muros de hormigón es el que expresa más el espíritu del proletariado urbano en los grandes centros industriales, por oposición al muralismo tradicional mexicano inclinado, mediante técnicas arcaicas, hacia capas indígenas del proletariado rural. En tal sentido se sostiene, que el nuevo muralismo de

Durante su estancia en Uruguay, desde febrero a abril de 1933, pudo reforzar los vínculos y estimular los conflictos entre intelectuales y plásticos residentes en el Río de la Plata, promoviendo intercambios nutricios en la comunidad artística rioplatense. Para poner algún ejemplo:

> "[…] el argentino Antonio Berni expone en Montevideo en 1938; el uruguayo José Bravo expone en la Galería Müller en Buenos Aires; el pintor y dibujante Bourse interviene con ilustraciones en la revista porteña *El Hogar* y traba amistad con Eneas Spilimbergo, a su vez en estrecha relación con el gallego Manuel Colmeiro".[26]

- Véase ANEXO 8 -

Resultaría en cierto modo excesivamente esquemático reducir el realismo social rioplatense al producto exclusivo de la influencia del muralismo mexicano, o del realismo socialista soviético, o de la orientación política desarrollada por ciertas agrupaciones de intelectuales. Más bien, dicha tendencia pictórica en Uruguay, debería referirse a una producción artística realizada en el periodo comprendido entre la primera pintura renovadora alentada por el modernismo europeo (1910-1920) y la segunda pintura alimentada por los "ismos" de posguerra, representando en el la plástica uruguaya del momento una producción artística sumida en una suerte de "oscuridad" que ha sido descalificada por la historiografía, considerándose una etapa poco fructuosa en las artes nacionales uruguayas.

Siqueiros no parte de una teoría, sino de una praxis, y construye elementos teóricos a partir de prácticas colectivas con tecnología avanzada."

[26] Grau, M. E., *Manuel Colmeiro: El Paisaje que emigra. Pintura Gallega en el Río de la Plata* , Montevideo, Ed. Anuario del centro de estudios gallegos, 2010, p. 39.

En el año 1934, el maestro Joaquín Torres García, padre del universalismo constructivo en el Río de la Plata[27], regresaba a su ciudad natal, Montevideo, después de una larga estadía entre París, Madrid, Nueva York y varias localidades de Cataluña. La forma emblemática, tanto visual como conceptual, que el artista desarrolló para comunicar el proyecto que quería implantar en la región fue el mapa invertido de Sudamérica. Con ello quería establecer la necesidad de elaborar una nueva escuela de arte en su propio país: *La Escuela del Sur*. Tras profundizar y participar en los movimientos de renovación artística gestados en Europa[28] regresaba impregnado del espíritu fundacional de la modernidad.

- Véase ANEXO 9 -

[27] Biarritz, J., *El Taller Torres-García: un movimiento de artes aplicadas e Uruguay. La Escuela del Sur. El taller de Torres García y su legado* (catálogo exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Biarritz, 1991, p. 28. Op. Cit.: "En 1949 Torres escribió que necesitamos que lo local se fije en lo universal. Y con esto conseguiríamos en primer término la creación un arte, de un arte fuerte y grande, y luego de esto, un arte al fin propio; el futuro arte de América".

[28] Peluffo Linari, G., *El Paisaje a través del arte en Uruguay*, Montevideo, Ed. Galería Latina, 1992, pp. 57.

Fig. 10. Portada *Removedor*, órgano redactado y editado por el Taller Torres García, nº 20, 1947.

Su proyecto consistía en hacer un arte nuevo que al mismo tiempo no renunciase de la tradición ni de la europea ni de la sudamericana, con el fin de alcanzar un punto de fusión entre ambas. El universalismo constructivo fue la forma plástica que el maestro elaboró como respuesta ante los problemas estéticos que quería resolver. La curadora Cecilia de Torres, escribió en el catálogo de la exposición de *La Escuela del Sur* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía:

> "En Estructura, Torres estableció que el arte abstracto-geométrico es el resultado de la evolución y el predominio de la razón del individuo y que la estructura de la obra relaciona sus partes con el todo, estableciendo unidad dentro de la obra misma. Además por medio de la proporción matemática (…), el artista une su obra con el todo armónico del universo. Así, la importancia del arte moderno reside no en el hecho de ser novedoso, sino en lo que tiene de universal, ya que logra plasmar dentro de lo moderno un lenguaje intemporal".[29]

De esta manera, estableció un sistema formal y simbólico estructurado mediante una retícula ortogonal pautada por la proporción áurea, en la que las líneas paralelas, verticales y horizontales, definían espacios donde se ubicaban formas simbólicas con las que buscaba condensar su universo e imaginario. Sus ideas fueron transmitidas en conferencias y publicadas en escritos como *Metafísica en la Prehistoria Indoamericana* donde afirmaba que en las primitivas manifestaciones artísticas prehispánicas yacía el balance perfecto entre la abstracción, la geometría y los signos con connotaciones mágicas. Su objetivo no era imitar el arte europeo, sino identificarse con la cosmología de las antiguas culturas del continente americano, para inscribir sus ideogramas en la misma tradición del *Hombre Universal*[30] a la que pertenecía el sentido de lo clásico, que él

[29] Buzio de Torres, C., *La Escuela del Sur: La Asociación de Arte Constructivo, 1934-1942. La Escuela del Sur. El Taller de Torres García y su legado* (catálogo exposición), Madrid, Museo nacional y Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 20.

[30] Torres García, J., *Manifiesto nº 2 Constructivo*, Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, AAC, 1938, p. 6.

había extraído de la antigüedad europea. Con ello quería compartir lo transcendente, reconocer en la fe metafísica del indígena, el soporte místico que también inspiraba al universalismo constructivo. En ese sentido, el maestro Torres García, rechazaba lo contingente de toda interpretación folclórica en torno al arte prehispánico resaltando en él, su trasfondo universal.

En Iberoamérica, desde el s. XIX, hubo un paralelismo entre paisajismo pictórico y nacionalismo político. La pintura de paisaje, pretende ser una afirmación del imaginario urbano-rural y de la unidad político-territorial de los estados nacionales. El empeño de Torres García y de su escuela residía en superar los criterios políticos implicados en el sentimiento nacionalista para producir un arte que, incorporando aspectos de la realidad regional se concretara en un plano universal abstracto. Como sucedió con la primera generación de artistas modernos uruguayos, también los argentinos viajaron para integrarse en las tendencias vanguardistas. Un ejemplo de ello, fue el caso de Xul Solar, quien se relacionó con Paul Klee y pudo regresar a Buenos Aires, cuando se vía en la capital argentina, una plena renovación plástica. En sus obras, el pintor fusionaba las tradiciones europeas inspiradas en la obra de Klee, con aquellas arraigadas en la historia argentina, al criollismo[31] y la América Prehispánica.

– Véase ANEXO 10 -

El sentido de irrupción de la vanguardia que marcó el arte latinoamericano, fue la Semana de Arte Moderno en la ciudad de San Pablo en el año 1922. Durante una semana, se exhibieron y presentaron obras y manifiestos de la vanguardia latinoamericana, entendida como autoconciencia de un determinado grupo cultural que actuaba por un lado solidariamente, y por otro solitariamente en

[31] Abad, A., *La tierra Charrúa*, Montevideo, Ed. Carumbé, 1962, p. 98. Op.Cit: "El criollismo, es una corriente literaria que nace en la última década del s. XIX y se extiende hasta 1929. Se afianza en Hispanoamérica en las tres primeras décadas del s. XX. Este movimiento busca incorporar el habla local en la obra de arte narrativa […] se sabe que sus personajes se localizan en determinada región, con sus costumbres, creencias, trabajos y formas de vida."

relación a los nuevos ideales estéticos forjados en Occidente durante el periodo de entreguerras. Por primera vez en Latinoamérica, la percepción de la modernidad comenzaba a adquirir la forma de una conciencia participativa en los últimos y renovados productos intelectuales del mundo en aquel entonces contemporáneo.

Por lo general, las imágenes de arte latinoamericano expresadas bajo un lenguaje modernista no sólo nos ponen en contacto con los valores específicos de la pintura, debemos considerar, concretamente en la región rioplatense, el conjunto de expectativas, proyectos, deseos e ilusiones que llevaron a los artistas a elaborar sus obras de esa manera. El poder de las imágenes, se hace evidente cuando podemos entender qué pensaban sus creadores, por qué y para quién las pintaron. Sin duda alguna, fueron gestadas al calor de debates y circunstancias que los artistas vivieron como decisivas e indispensables para la cultura de su país. Como resultado, estas imágenes condensan las contradicciones y los ideales de diversos procesos históricos que de alguna manera, contribuyeron a transformar el panorama artístico-cultural latinoamericano.

II.2 GREMIOS Y NÚCLEOS SOCIALES DE GALLEGOS EN URUGUAY

Durante la década de los veinte y los treinta, mientras Europa estaba sumergida en un periodo de entreguerras, Uruguay vivía un ambiente de florecimiento cultural en el que surgieron y se consolidaron diversas instituciones oficiales públicas y privadas. Ejemplo de ello fue la creación entre 1939 y 1945 en Uruguay, de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el surgimiento del Cine-Arte Sodre y la sanción de la ley que creó el Archivo Artigas y la Colección de Clásicos Uruguayos.

– Véase ANEXO 11 -

El momento de plenitud cultural que vivía la capital montevideana derivó en emprendimientos literarios, políticos y artísticos protagonizados por la intelectualidad progresista de los veinte. En Uruguay, tras el Golpe de Estado de Terra el 1933, se

consolidó una fuerte corriente en defensa de la democracia política y de las libertades públicas:

> "[...] cuya incidencia polémica se hizo más notoria en un contexto en el cual la sugestión de los regímenes totalitarios instaurados en Europa, influyó sobre los posicionamientos ideológicos del conservadurismo local".[32]

- Véase ANEXO 12 -

Gran parte de esta intelectualidad, simpatizó con la Segunda República Española y el accionar de sus gobiernos progresistas, como sucedió con los órganos de prensa de circulación diaria de Montevideo, que prestaron atención a la campaña autonomista gallega que culminaría con el plebiscito estatutario del 28 de Junio de 1936[33], respaldando al gobierno constitucional tras el Golpe de Estado en España de Julio de 1936, sublevación militar que marcó el inicio de la Guerra Civil Española. El historiador Carlos Zubillaga, quien ha dedicado gran parte de sus investigaciones a este periodo histórico recogía en su anuario del *Centro de Estudios Gallegos de Montevideo*, testimonios anónimos sobre cómo se acogieron en el Río de la Plata la noticias de la Guerra Civil que se desencadenaba en España, pudiendo comprobar el compromiso y solidaridad de muchos uruguayos ante estas noticias que afligían en el otro lado del océano:

> "El estímulo que precisaba apareció una mañana en el título de los diarios, que anunciaban la guerra civil española. No necesité escuchar esta vez lo que me decían los mayores ni mis iguales. No precisé tampoco estudiar cuidadosamente lo que decían los diarios montevideanos y las gentes, para saber

[32] Demarco, A., *Una temporada de teatro gallego en Montevideo. Anuario de centros de estudios gallegos*, Montevideo, Universidad de la Republica, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, 2011, p. 49.

[33] García Negro, M. P., "Un documento excepcional de Castelao", *Revista Dossier*, 2006, p. 98. Op. Cit.: "El 15 de julio de 1936, Gómez Román y Castelao, entregaron al Presidente de las Cortes Españolas el texto del estatuto aprobado en referendo, para el inicio de los trámites para su aprobación. Sin embargo, el estatuto de 1936 no llegó a entrar en vigor, debido al estallido de la Guerra Civil, aunque las Cortes Españolas lo aceptaron a trámite el 1 de febrero de 1938, sin que pudiera llegar más lejos."

cuál era el lado que me correspondía. La gran mayoría del pueblo tampoco necesitó discursos de barricada ni de indoctrinación alguna para expresarse. Había tristeza en el aire y frente a la cerveza o al café, había más silencio que conversación, hasta que alguien, en cualquier rincón en que estuviera, comenzaba a cantar algunas de las tonadas de la República"[34].

- Véase ANEXO 13 –

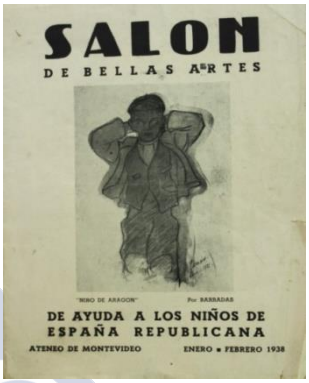


Fig. 11. Portada publicación de la exposición "Salón de Bellas Artes ayuda a los niños de España Republicana", Ateneo de Montevideo, 1938.

Este panorama social donde se vivía un clima de compromiso republicano, se conformó un movimiento de solidaridad con la España Republicana, expresándose activamente en espacios como el Ateneo de Montevideo, en la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Profesionales y Escritores (AIAPE), en el Comité Nacional Pro Defensa de la República Española, cuyas actividades se iniciaron en agosto de 1936 y en numerosos comités barriales, de trabajadores, de mujeres, de profesionales, de intelectuales distribuidos en diversos localidades de Uruguay.

[34] Zubillaga, C., *Un colectivo bajo sospecha. Los gallegos de Montevideo en la perspectiva de la diplomacia franquista (1936-1953),* Montevideo, Edición Anuario del centro de estudios gallegos, 2010, p. 10.

En el ámbito de las artes plásticas uruguayas, este período se caracterizó por la intensa politización de los intelectuales marcado por la dictadura interna que el país vivía y por el impacto de la Guerra Civil en España así como el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial. A propósito de ello, se reforzaron los vínculos con los artistas de la región, especialmente con los argentinos, traduciéndose en permanentes conferencias, cursos y exposiciones.

-Véase ANEXO 14 -

Tras realizarse en el mes de enero y febrero de 1938, en el Ateneo de Montevideo, una exposición-venta de obras de artistas nacionales con el objetivo de ayudar a los niños de la España Republicana en guerra, en el mes de noviembre de ese mismo año, volvió a realizarse una muestra similar, en esta ocasión organizada por *AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores)* también en el Ateneo de Montevideo, con el objeto de apoyar a los intelectuales de la República Española. En ese marco, en el mes de diciembre de 1938, el maestro Torres García pronunció una conferencia histórica, dado que en ella dio a conocer públicamente su postura política ante el conflicto español.

– Véase ANEXO 15 -

Al iniciar su conferencia, Torres García, se dirigió a los "Amigos de España" y deliberadamente dejó a un lado la cuestión del "pueblo mártir", teniendo en cuenta que a fines de 1938 la guerra ya estaba siendo definida a favor de las tropas franquistas para referirse al "pueblo símbolo", algo que excede la simple contienda militar poniendo en juego los valores del "hombre universal" que el pueblo español para él representaba. De esta manera, podemos concluir que esta exposición en el Ateneo de Montevideo, no pretendió responder a un panorama local de disidencias estéticas, sino más bien, y concretamente para Torres García, representó un acto pleno de solidaridad con quienes se "levantaban para defender lo que

caracterizaba al hombre por encima de aquello que ya no lo es, puesto que también es patrimonio de los seres inferiores."[35] En estos eventos, por tanto, se manifestaban explícitamente criterios político-partidarios, mostrando una actitud política de fondo que se expresaba en un énfasis posicionándose sobre el carácter moral de las conductas y la ética propia de las prácticas del arte y de su legitimación. Estas ideas permitían ver la conformación de un campo artístico que aspiraba a una autonomía estética y a una profesionalización de la crítica, que en la mayoría de los casos se veían amenazadas por el amiguismo oficialista y por los criterios de valorización, determinados por jurados o críticos que estaban más vinculados al orden político del gobierno nacional que al orden cultural de sus instituciones independientes.

Entre 1933 y 1947, comenzó a desarrollarse en Uruguay un arte con sentido social muy allegado a los lineamientos formales del muralismo mexicano y a un "arte de izquierdas" cuyo realismo estaba imbuido de un misticismo de una lírica humanista y de una influencia de las corrientes vanguardistas del arte europeo que lo distanciaban de la tendencia del arte mexicano. En efecto, en Uruguay, el legado del arte moderno era una fuente inagotable de recursos de lenguaje que se ponían al servicio de una temática realista adecuada a las exigencias ético-políticas de la guerra. Por ello, de alguna manera, se instaló en el Río de la Plata, la idea de que es posible hacer un arte realista de "estilo moderno", un arte politizado con pautas nacionalistas que a la vez ostentaba su complicidad con los presupuestos formales de la modernidad.

Cabe destacar el rótulo de la exposición *Primer Salón Independiente de las Artes Plásticas*, celebrado en el Ateneo de Montevideo en agosto de 1937, que decía así:

> "En ningún instante la calidad del arte ha sido hija de las ubres oficiales; sí lo es de la íntima aspiración del

[35] Torres García, J., "La exposición [Amigos de España]", *AIAPE*, año IV, nº 2, 1939, p.19.

> creador y de su hondo amor a la libertad de espíritu y a la nobleza de los móviles que lo nutren"[36]

Si nos centramos en el caso de los intelectuales gallegos que pertenecieron a la inmigración económico-política y llegaron al Río de la Plata entre finales de la década de los 20 y primeros años de la siguiente, todos ellos en una primera instancia, expresaron una adhesión a Galicia y a lo gallego. El proceso de integración en la actividad plástica rioplatense se desarrolló de forma paulatina, tras el arribo, las primeras expresiones plásticas de estos gallegos reflejaban un fuerte sentimiento de nostalgia y compromiso con su lugar de origen que se ligaba a una definición política autonomista. Ya en 1879, con las fuertes oleadas de inmigrantes gallegos allegados a Montevideo, surgió la necesidad de fundar el Centro Gallego de Montevideo que a finales del s. XIX, había ido abandonando algunas de las labores asistenciales que caracterizaron su primera etapa de vida institucional. La primera finalidad del Centro, era ofrecer tanto protección como apoyo a sus asociados. Su labor esencial se focalizaba en desarrollar un carácter mutualista, con el fin de cubrir los problemas sanitarios y sociales en los procesos de adaptación de los recién llegados. Así los centros estaban concebidos como espacios de ayuda para los emigrantes, en un principio, facilitaban los trámites de documentación y orientaban a los recién llegados sobre las posibilidades de empleo, así como proporcionaban instrucción y alfabetización a los individuos, que en su mayoría provenían del rural gallego, sin haber participado de la enseñanza primaria y secundaria, y por tanto, encontraban dificultades para integrarse en el medio montevideano y bonarense. Ante estas necesidades, los objetivos de los centros gallegos se centraron en crear bibliotecas y espacios de estudio, publicar revistas y boletines que exaltasen y apoyasen todo aquello relacionado con la cultura gallega. Este hecho, puede llegar a sorprendernos si analizamos la perdurabilidad y fuerza que estos centros han adquirido con el tiempo en el territorio rioplatense, y observamos que la mayoría de ellos, han logrado prosperar y

[36] S/f., "Primer Salón Independiente de Artes Plásticas en Ateneo de Montevideo", *Teseo*, 1937, p. 3.

establecerse como importantes empresas e instituciones privadas, y sin embargo, no han demostrado involucrarse realmente con la intelectualidad gallega emigrada, no han logrado potenciar las necesidades creativas de los despuntes vanguardistas gallegos que arribaban al continente latinoamericano centrándose únicamente en la tradición y folclore de la cultura gallega. A dichos centros, y concretamente el de Montevideo, se le otorgó con el tiempo, un perfil elitista, que si bien resultaba funcional a los sectores prósperos de la inmigración, no lograba satisfacer la demanda de la masa de la colectividad gallega, podemos hacer constancia de ello con citas como esta:

> "Los cuadros dirigentes de los centros estuvieron integrados por sectores medios y altos de la colectividad, (comerciantes y empresarios en un 80%). A medida que se iba logrando una posición económica importante, esta solía ir acompañada por un papel social de relevancia, al menos en el seno de la colectividad. Algunos incluso mantuvieron alianzas con entidades nacionales importantes u ocuparon puestos de cierta relevancia en la política local."[37]

De estas instituciones centradas en la inmigración gallega en la región rioplatense, tal y como se ha citado previamente, la más antigua era la del Centro Gallego de Montevideo creada en 1879, seguida por el Centro Gallego de Buenos Aires (1907) y la Casa de Galicia de Montevideo (1917) siendo todas ellas espacios claves en el ámbito asistencial en sus respectivos países.

[37] Cagio Vila, P., "Incorporación al mercado laboral e inserción social", en *Historia General de la emigración española e Iberoamericana*, Madrid, Historia 16, 1992, pp. 287-289.

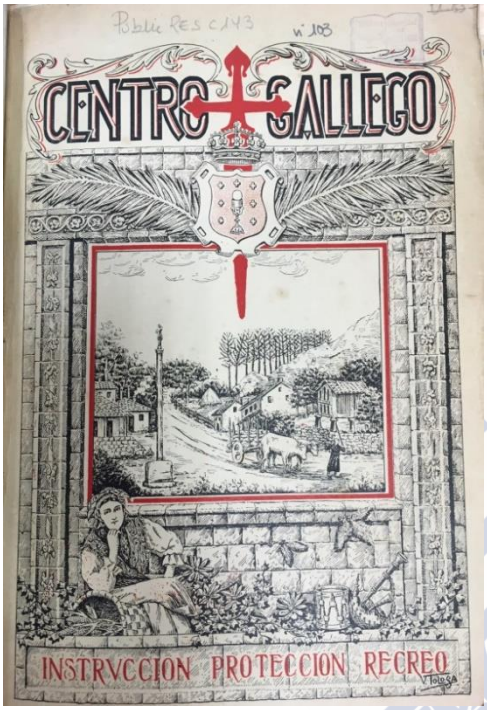


Fig. 12. y Fig. 13. Portadas revistas de Centros Gallegos de Montevideo y Buenos Aires, 1933.

Cabe destacar, que estas instituciones no tenían el mismo valor para la primera generación de emigrantes – descrita en el capítulo anterior – que para las oleadas de emigrantes posteriores. Esta situación exigió la consolidación de nuevas asociaciones o espacios que pudieran satisfacer dichas necesidades, especialmente la de los artistas e intelectuales gallegos que llegaban con ambiciones creativas al Río de la Plata. En el barrio montevideano de Pocitos, en la calle Libertad, pudimos encontrar un emigrante gallego, Moncho, de oficio zapatero que en su negocio pudo describirnos las condiciones en las que abandonó Cangas de Reis para embarcarse rumbo América:

> "Llegué junto a mi hermano en el año treintainueve. Aquí tenía primos nada más; pero de aquella todavía no era necesario tener gente en América que se hiciera cargo, ni

> que nos respaldara, ni reclamara. Se podía venir libremente. Esa disposición vino después"[38]

En el año 1935 en Montevideo se creó la Unión de Artistas Plásticos del Uruguay en los momentos previos a que el gobierno dictatorial de Dr. Terra diera nombramiento a la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1936. En ese periodo, empiezan a llegar oleadas de artistas españoles y gallegos exiliados de la guerra y comenzaron a proliferar en Uruguay exponentes en las artes plásticas que consolidaron nuevas agrupaciones como la Asociación de Arte Constructivo (ACC)[39], fundada por el maestro Torres García tras regresar de España, el Grupo Cézanne que integrará en 1939 el escultor español Pablo Serrano, o la Casa del Arte[40], todas ellas pudieron embarcarse en discusiones de doctrina estética al mismo tiempo que el golpe de estado de Terra y la situación de preguerra mundial conllevaban a definiciones políticas que dividían ideológicamente a los artistas y a los grupos.

– Véase ANEXO 16 -

[38] Samuelle Ortiz, M., (zapatero en la calle Libertad 2712), entrevista Noviembre 2015.

[39] García López, M., *Exposición de la Casa del Arte*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/ Op. Cit: "La Asociación de Arte Constructivo es el nombre con el que Torres García bautiza en 1935 al pequeño grupo de seguidores que fue creando en torno suyo a partir de su regreso a Montevideo el 30 de abril de 1934. Al tiempo que realizaba talleres teóricos y prácticos con este grupo, brindaba conferencias públicas en sedes de asociaciones diversas, casas de cultura, Universidad de la República, fonoplateas radiales, centros de colectividades extranjeras, etc.., actividad que, al cabo de seis años, sumó quinientas disertaciones."

[40] S/f., *Eduardo Dieste. La base de datos de autores de Uruguay*, 2012, recuperado en http://www.autoresdeluruguay.uy Cit.: " En 1928, se aprobó la creación de "La Casa del Arte" por una iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública, iniciando sus actividades en la infraestructura del antiguo Teatro Albéniz bajo la dirección de los dramaturgos Carlos César Lenzi (Uruguay, 1895-1963) y Ángel Curotto (Uruguay, 1902-1990). Pese a su corta duración por problemas económicos, tuvo gran trascendencia en la historia escénica uruguaya, principalmente por ser el primer ejemplo de una compañía teatral pública y como tal, un antecedente de la actual Comedia Nacional (1947).

II.3 REFERENCIAS ARTÍSTICAS DOMINANTES EN LAS ACTIVIDADES CULTURALES DE ESPAÑA EN EL TERRITORIO URUGUAYO DESDE 1930 A 1940

La presente investigación se centra en un momento crucial y determinante para el arte rioplatense enmarcándose en el proceso de consolidación de la modernidad. Si abordamos como arco cronológico los últimos años de la década del '20 y la íntegra década de los '30, podemos certificar que fue una época donde se sucedieron notorios cambios en la praxis artística y dentro de estos, las artes plásticas lograron fortalecerse como signo distintivo.

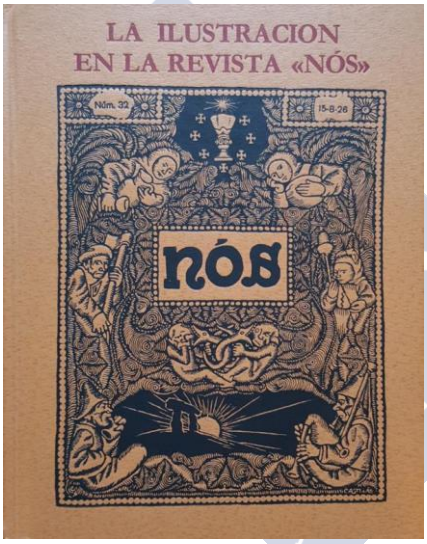


Fig. 14. Portada A. R. Castelao, *Revista Nós*, nº 10, 1920.

Para lograr entender este periodo de modernización en la región rioplatense, es vital tomar como eje discursivo la migración intelectual de Galicia a este territorio, concretamente la acción de un nutrido y variado conjunto de artistas gallegos que integrándose en el medio plástico latinoamericano, lograron aportar y enriquecer el panorama intelectual en el Río de la Plata.

Algunos intelectuales, creadores y artistas gallegos emigrados durante dicho periodo a Uruguay y Argentina, como Manuel Colmeiro, Luis Seoane, Laxeiro, Arturo Souto o Maruja Mallo, sintieron la necesidad narrar y abanderar sus incursiones en grupos determinados como por ejemplo *Novos*[41] donde todos ellos participaron antes de verse obligados a abandonar Galicia. Pretendían continuar y proyectar los valores conceptuales de la denominada generación de *Nos*[42], proponiéndose colaborar con la cultura gallega para sacarla de lo que denominaban un estado de postración cultural. En aquel momento, Galicia, estaba recogiendo los frutos de las *Irmandades da Fala*[43] fundadas por Vilar Ponte a los que se le sumaron el grupo *Nos* y la labor fundamental del *Seminario de Estudos Galegos*.

En este contexto, cabe recordar el infatigable esfuerzo que realizó Alfonso Daniel Rodriguez Castelao, artista y activista también emigrado, que si bien no era un hombre vanguardista, infundió un

[41] De Haro García, N., *Grabadores contra el Franquismo*, Madrid, Biblioteca superior de arte. Consejo superior de investigaciones científicas, 2002, p. 26, Op. Cit.: "Os Novos, en cambio, pretendían integrarse en el ambiente general de las vanguardias. Tenían una posición crítica y rebelde respecto a los anteriores: frente al sentimentalismo, sus componentes proclamaban el imperio de la razón frente a las definiciones, la dialéctica. Ponían así en cuestión el carácter esotérico y vago, de los fundamentos ideológicos en los que intentaban sustentar el galleguismo, los miembros del grupo Nos…Os Novos defendían unas características nacionales en el contexto de la modernidad universal que le espíritu de las vanguardias abanderaba."

[42] Tarrío Varela, A., *La literatura gallega entre 1900 y1990 en Galicia 1900-1990*. Ferrol, Ed. Galicia Terra Única, 1997, p. 39. Op. Cit.: "Cuya denominación proviene de la revista mensual que publicaban, Nos. Conformaban la agrupación Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Antón Losada Dieguez y Florentino López Cuevillas, entre otros. Realizaron un trabajo de estudio y fortalecimiento de la cultura y literatura gallega, sobrepasando el costumbrismo y el ruralismo para abrirse a nuevos horizontes más universales que a su vez, estuviesen más enraizados en la cultura gallega."

[43] Villares, R., *Galicia, siglo XX en Galicia 1900-1990*, Ferrol, Ed. Galicia Terra Única, 1999, p. 32. Op. Cit.: "Organización nacionalista gallega activa entre 1916 y1931 que desarrolló actividades políticas de tendencia nacionalista regionalista, que culturalmente, asumieron por primera vez en la historia de Galicia, el monolingüismo en gallego y llevaron a cabo iniciativas normalizadoras del mismo, impulsando la generalización de su uso en todos los ámbitos sociales y culturales".

generoso impulso a los jóvenes *Novos*, iniciadores de la ruptura regionalista poética contra la que se rebelaron. Aportaron una versión original y sintética del expresionismo como lenguaje singular gallego, constituyendo un modelo del vanguardismo histórico gallego ligado al desarrollo de la conciencia cultural y artística del nacionalismo. Este tipo de agrupaciones por tanto se caracterizaba por defender una obra que abordaba la identidad gallega a través de la estética de la vanguardia. Se inspiraban en los sectores menos favorecidos de la sociedad, intentando alejarse de las representaciones tradicionales, folclóricas, de carácter costumbrista o ceñidas al naturalismo.

Otro grupo que debe destacarse para comprender las manifestaciones de la vanguardia histórica gallega es el de los *Surrealistas* rozando tangencialmente su relación con Galicia entre 1925 y 1936 debido a que su posicionamiento estético e ideológico, distanciándose de la perspectiva nacionalista que se vivía en aquel momento en Galicia. Entre ellos, las figuras de Urbano Lugris y Eugenio Fernando Granell que trabajaron de manera más significativa en la posguerra, Maruja Mallo, Alvaro Cebreiro o Luis Huici[44] entre otros, fueron los que consolidaron este núcleo vanguardista. Contemporáneamente a los *Surrealistas* se formó otra agrupación cuya propuesta estaba más ligada al realismo tradicional y se expresaba mediante las artes gráficas, era el de los *Independientes* la mayoría grabadores, ilustradores, humoristas o viñetistas, como Carlos Maside, Fernández Mazas, Ribas Montenegro o Luis Seoane.

[44] Castro, X. A., *Las opciones artísticas de vanguardia en Galicia, la primacía de los "Renovadores" y la limitación nacionalista. Arte y Nacionalismo. La vaguardia histórica gallega (1925-1936),* A Coruña, Ed. Do Castro, 1992, p. 120. Op. Cit.: "[…] Maruja Mallo, Cándido Fernández Mazas, José Seijo Rubio, Manuel Abelenda, […] Alvaro Cebreiro, Francisco Miguel y Luis Huici […] Su trabajo, tuvo un amplio desarrollo teórico y se relacionó constantemente con la vanguradia, de la que estaban puntualmente informados, ya que, además de viajar al extranjero, recibían publicaciones de la actualidad que vivieron."

A CITANIA DO CASTRO (VIGO).

- A min paréceme que eiquí, en lugar dunha Citania, o que houbo foi una casa de "Vinos y Comidas"

Fig. 15. Carlos Maside, A citania do Castro, *Faro de Vigo*, 28-II-1929, p.3.

En abril de 1931, tras la proclamación de la República, los creadores españoles publicaron un manifiesto que marcó el espíritu de la vanguardia planteando objetivos claros dentro de los presupuestos de la militancia artística:

> " Queremos: que el hundimiento de un régimen político confeccionado con la opresión y la arbitrariedad traiga consigo, como consecuencia, la renovación en todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que signifique un cambio en las viejas costumbres."[45]

[45] S/f., "Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales", *La Tierra*, año IV, nº 29, p. 1.

Entre los artistas e intelectuales, tanto de derechas como de izquierdas, mostraron una actitud de compromiso que derivaría en una constante más de trabajo creativo. Esta actitud perdurará en el territorio español hasta casi el término de la guerra civil. Durante la guerra en la que se hundía España y habiendo demostrado un fuerte compromiso con la República de aquel entonces, muchos de los artistas vanguardistas gallegos se vieron obligados a emigrar por el exilio. La mayoría de ellos quisieron participaron activamente con órganos de prensa como la revista *Galicia Peregrina* – creada por los exiliados desde sus respectivos destinos- con el fin de intervenir en proyectos que incluían a artistas y temas de fuerte imbricación con los nuevos espacios de residencia. Estas revistas culturales trataban de informar de la actualidad, labores como la de *Alfar* fueron fundamentales en el ámbito cultural gallego, siendo la revista coruñesa de arte y literatura más progresista del momento dirigida desde 1923 por el uruguayo Julio J. Casal, quien continuará con sus publicaciones en el continente latinoamericano hasta su muerte en 1954. Fue una publicación que contó con prestigiosos colaboradores y pensadores de vanguardia, los más significativos de la Generación del 27, algunos ilustradores de la Escuela de París (Barradas, Dalí, Gris, Picasso) y artistas gallegos como Maruja Mallo, Abelenda o Fernadez Mazas.[46]

Uno de los hitos en las relaciones culturales que se establecen entre España y América del Sur fue la última gira que Federico García Lorca hizo acompañado por Lola Membrives y su compañía. Se representó su repertorio dramático mientras el poeta dio su famoso ciclo de conferencias *Juego y teoría del duende, Cómo canta una ciudad en noviembre* y *Un poeta en Nueva York* en el Teatro Colón de Buenos Aires y en el Teatro 18 de Julio de Montevideo. Esta llegada de Lorca al Río de la Plata no solamente marcó la trayectoria

[46] Castro, X. A., *La Galicia renaciente de Vicente Risco: aspectos culturales y su proyección en el arte. Arte y Nacionalismo. La vanguardia histórica gallega.*, A Coruña, Ed. Do Castro, 1992, p. 86.

intelectual de los artistas rioplatenses de esa época, sino que la crítica la valora como una de las fechas más importantes en la producción del poeta granadino. En efecto, entre Montevideo y Buenos Aires, Lorca recibe los honores del poeta consagrado y recibió la noticia del triunfo en España de *Bodas de Sangre*. Terminó el último acto de su obra *Yerma* en el Hotel de Carrasco en la ciudad de Montevideo. El poeta, estableció una fuerte amistad con el pintor uruguayo Rafael Barradas durante su estadía en España dejando constancia de ello en la última actividad pública que Lorca realizó en Montevideo en la tumba del pintor uruguayo en el cementerio del Buceo.

Un rato después del encuentro silencioso, se reunió en el bar Café Tupi Nambá[47] con algunos amigos donde sobre una servilleta escribió este poema canción que entregó al poeta Alfredo Mario Ferreiro:

"Sobre el pianísimo
del oro,
solo.
Sin un pájaro
loco
Sobre el pianísimo
del oro.
El río a mis pies
corre grave y hondo
bajo el pianísimo
del oro.
Y yo con la tarde
sobre mis hombros

[47] Grau, M. E., *Barradas en MNAV. Sobre cronologías ampliadas* (catálogo exposición), Montevideo, MNAV, 2013, p. 296 Op. Cit.: "Tupí Nambá era el nombre de un célebre café, rival del "Polo Bamba" montevideano, fundado el 8 de mayo de 1889 por el un hombre nacido en Pontevedra, San Xoan de Panxón Francisco San Román y su hermano anarquista, Severino San Román, en la esquina de las calles Juncal y Buenos Aires, a pocos pasos de la Plaza Independencia. Su nombre alude a los indios tupí-nambás de la región de San Vicente, en el nordeste brasileño, primer lugar al que llegó desde España San Román."

con un corderito
muerto por el lobo
bajo el pianísimo
del oro
(inédita) para siempre"

Federico García Lorca[48]

Huellas dejaron también los grabadores gallegos como Julio Prieto Nespereira, Melchor Méndez Magariños o el ya citado Federico Ribas Montenegro cuya obra destacó y marcó la técnica del grabado, queriendo hacer de ella una plataforma editorial tendiente a desmitificar el original y proponer mediante la obra múltiple, un acceso popular a imágenes que construyeron un modelo estético para artistas e intelectuales de sectores medios y universitarios, interesados en hacerlas accesibles a otros ámbitos de la sociedad durante un este período histórico que se caracterizaba por las alianzas clasistas en el plano político y cultural.

Las figuras de Luis Seoane y Alfonso Daniel Rodriguez Castelao, representaron dos referencias artísticas esenciales en las actividades culturales de los emigrados al territorio Rioplantese. La labor de ambos abanderada de todo "galleguismo" se desenvolvió en una actividad constante durante sus exilios, reorganizando y colaborando con las comunidades gallegas esperanzados de que se terminasen las atrocidades que la guerra dejaba en sus lugares de origen. La obra de estos referentes, nos permite entender el proyecto de interrelación cultural como una especie de bisagra entre la cultura española y la adoptada cultura rioplatense. La vida y actividad cultural de estos artistas puede verse como un espacio o pasaje capaz de establecer un puente sobre este periodo histórico entre los dos territorios.

[48] Ibídem, p. 297.

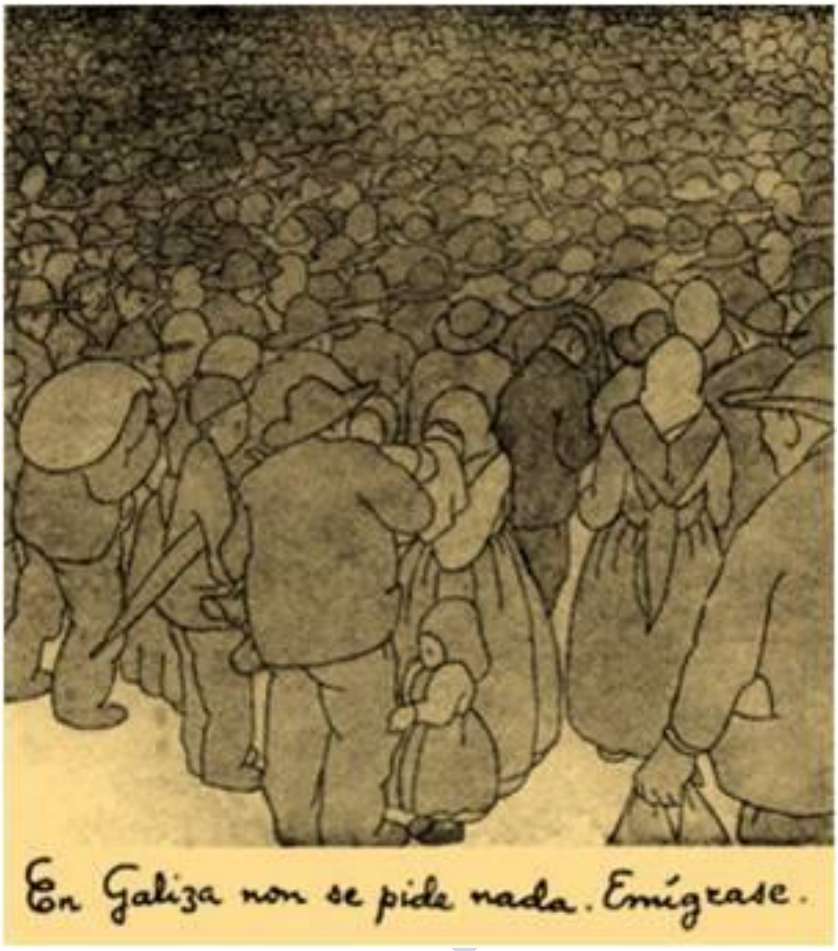


Fig. 16. A. R. Castelao, serie *Viñetas de Galicia*, 25-V-1925.

II.4 PERMEABILIDADES ENTRE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS GALLEGA Y URUGUAYA (1930-1940)

Algunos paralelismos pueden trazarse durante la década de los treinta en las opciones estéticas de los artistas uruguayos y los gallegos. En los respectivos panoramas artísticos resultaron habilitadas tanto las prácticas de carácter combativo en lo social desde opciones anicónicas que indagaban la interacción de forma, plano, luz, color, como las formulaciones de un abstraccionismo de tipo lírico. En ambas, sucede que se jerarquiza un objeto estético donde no se representa la realidad visual, pese a que ésta sí pretende ser modificada. Podemos evidenciar una coexistencia de discursos poéticos que se prolongaban en la figuración acentuando el compromiso social. Este universo de diferentes alternativas estéticas configuraba en sí mismo un complejo conjunto de multiplicidades programáticas en cuanto a la imagen. Constancia de ello deja el investigador Gabriel Peluffo Linari en *El Paisaje a través del arte en Uruguay*:

> "[...] Ese realismo iniciado en los treinta, va de algún modo a desmitificar una paisajística que, representando la arcadia virgen del Uruguay feliz, se había construido encima de su propia realidad social, ocultándola".[49]

En consonancia con los artistas uruguayos, también la Segunda Guerra Mundial abrió un periodo de búsqueda de este tipo de expresiones humanistas. Este proceso da lugar, principalmente a finales de los treinta y a lo largo de los cuarenta:

> "[...] a la reafirmación de un paisaje "espiritualizado" donde el objeto representado ha sido poseído fuertemente por la intención lírica explícita del artista"[50]

[49] Peluffo Linari, G., *El Paisaje a través del arte en Uruguay*, Montevideo, Ed. Galeria Latina, 1992, p. 83.

[50] Ibídem, p. 84.

Fig. 17. Fotografía cúpula Galerías Pacífico de Buenos Aires. Al Norte, *La fraternidad* de Demetrio Urruchúa, al Sur, *La germinación de la tierra* de Antonio Berni, al Este, *El dominio de las fuerzas naturales* de Lino-Enea Spilimbergo, y al Oeste, *La vida doméstica o la ofrenda generosa de la naturaleza* de Manuel Colmeiro, c.a. 1940.

Muchos de los referentes plásticos de esta década de ambos continentes, habían sostenido una pública aversión ideológica al fascismo y al nazismo y en términos plásticos, traducían en sus obras asuntos en los que prevalecían la vida suburbana y los trabajos rurales. A nivel global, se focalizaron en la expresión de la fuerza de la naturaleza y los valores humanos entendidos como proyección de carácter universal. Los títulos de las obras, por otro lado permitían acentuar el contenido, un ejemplo de ello fue *La vida doméstica o la ofrenda generosa de la naturaleza* de Manuel Colmeiro o *Germinación de la Tierra* de Antonio Berni, dos de los murales que fueron realizados para las Galerías Pacífico, hoy en día uno de los centros comerciales más importantes y famosos de Buenos Aires.

Estas complicidades múltiples en lo que concierne al paisaje, escapaban a una mirada meramente pictórica. Por otro lado, en contemporaneidad a dicha tendencia pictórica, los artistas extranjeros aterrizados en un nuevo marco geográfico pintaban otras tierras desde sus espacios de memoria y circunstancias forzosas donde reflejaban esa necesidad nostálgica que hace que seamos hoy testigos de las diversas formas de resolver o tomar ciertos territorios configurados a partir del relato, del recuerdo o de la nostalgia de aquellos inmigrantes. En la actualidad, existen muchos descendientes que viajan al pasad en la búsqueda de aldeas y pueblos, aspirando a corroborar personalmente los territorios familiares que se han ido consolidando a partir de mapas particulares e íntimos. Este tipo de experiencias, fuera del terreno estrictamente artístico, configuran a su manera un carácter romántico: el de la espiritualización del paisaje, imágenes en travesía que devienen en lugares de carga simbólica, una especie de reafirmación de vínculos que adquieren connotaciones de identidad.

El éxodo de muchos vanguardistas gallegos en la década de los treinta hacia el continente americano, fue un hecho que alarmó a muchos pensadores del momento. ¿Qué sucedería con la plástica gallega? ¿Cómo podrían enfrentar la nueva realidad nacional gallega? Estas y otras cuestiones formaban parte de las inquietudes de los artistas y creadores que emergían de Galicia en estos momentos.

La sutileza e ironía con la que estos vanguardistas enmascaraban las nuevas propuestas artísticas e ideales en sus obras asumió diversos medios de difusión, desde textos de voces consagradas de la literatura gallega hasta inspiraciones poéticas de colectivos y grupos intelectuales. Revistas, folletos, boletines y manifiestos potenciaron la meditación conformando un modo coherente y posible que pudiese aprovechar los recursos del arte como labor social. La necesidad de plasmar en las obras una preocupación existencialista del gallego ante el mundo, quedó sintetizada por la gran oleada de emigrantes gallegos que se embarcaron en busca de nuevos horizontes, con verdades tangibles e historias narradas desde el continente latinoamericano

donde el hombre y la sociedad representaban el centro motriz de la propia motivación creadora.

Acompañando esta plástica la literatura jugó un rol fundamental, pudo transformarse en una herramienta que conectaba el puente o camino ya tendido entre Galicia y el Río de la Plata permitiendo que estos dos lugares se comunicasen, involucrasen y contrapusiesen. En el marco teórico de nuestra investigación, se presentan una gran cantidad de referencias literarias debido al fuerte peso que desarrolló la literatura durante el proceso de integración de la modernidad y la vanguardia en el panorama artístico-cultural gallego, es por eso que nos remitimos a múltiples publicaciones directamente relacionadas con las transformaciones que se manifestaban en las artes plásticas, cuyos creadores serán presentados en los próximos apartados. Las historias de estos vanguardistas emigrados, algunas cargadas de enfado, rabia, desgarro y tristeza, otras de llenas de fuerza, ilusión y esperanza, permiten entender esa necesidad de cambio que en el ámbito de las artes plásticas se compartía entre la cultura gallega y la rioplatense.

La importancia del marco teórico es evidente porque con él situamos las teorías que nos interesan entre dos procesos de investigación: por una parte podemos resumir la información obtenida de investigaciones anteriores y guiar la investigación futura, y por otra, nutrir de conclusiones la investigación presente, pudiendo corroborar o refutar postulados anteriores. El desarrollo de este apartado en la investigación que nos proponemos desarrollar, nos hace recorrer un marco teórico que nos conducirá a una revisión de lo transcrito de la vida vanguardista gallega en la región rioplatense en la década de los treinta, pudiendo resaltar dentro de estos parámetros el caso uruguayo. Continuaremos con el análisis del legado de la comunicación escrita pudiendo destacar la participación y acción de estos vanguardistas gallegos que se embarcaron hacia el continente latinoamericano. Un avance cualitativo del estudio del marco teórico,

estará fundamentado en la búsqueda de las conexiones y publicaciones entre los dos continentes, esa correspondencia y archivos documentales que dan cuerpo al marco teórico de nuestra investigación, en cuyo desarrollo surgen cuestiones como ¿Qué sucedía en Galicia en esta década? ¿Cuál es el nivel de recepción y colaboración desde el territorio gallego a los núcleos vanguardistas que se mostraban activos en el Río de la Plata en estos momentos? Finalmente, plantearemos a modo de síntesis una visión contextual que ponga en valor el marco teórico de la vanguardia artística gallega en la región rioplatense durante arco cronológico de los años treinta.

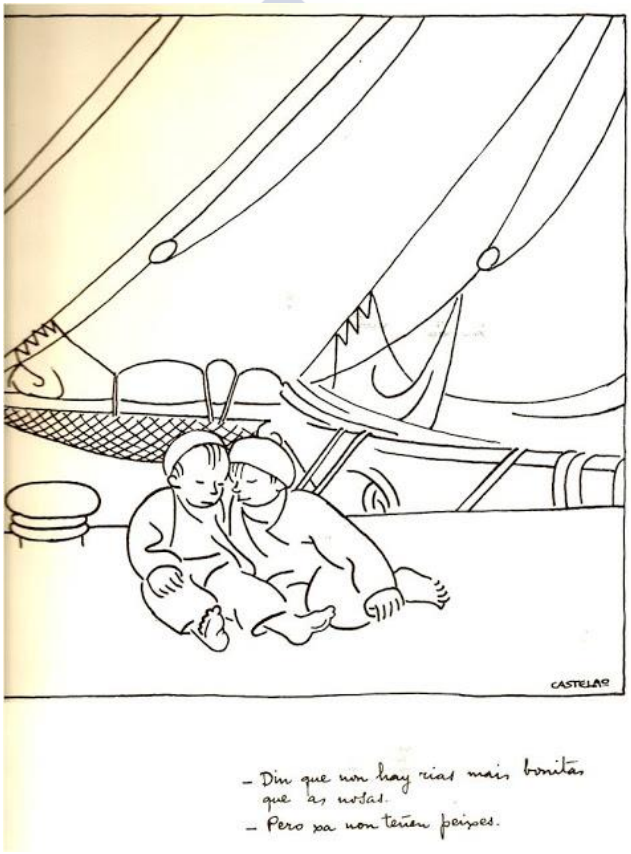


Fig. 18. A.R. Castelao, serie *Viñetas de Galicia*, 13-IV-1925.

II.5 LO INÉDITO Y TRANSCRITO DE LA VIDA VANGUARDISTA GALLEGA EN LA REGIÓN RIOPLATENSE EN LOS AÑOS TREINTA. EL CASO URUGUAYO

La actividad intelectual de la vanguardia artística gallega en el Río de la Plata en la década de los treinta puede entenderse como un conjunto de miradas que van y vienen en un territorio que tiene tanto de paraíso cuanto de exilio de lo amado. Cuando en 1925, el filósofo Ortega y Gasset plantea en su ensayo *La deshumanización del arte* la aparición de una nueva sensibilidad estética, una propuesta o búsqueda de una nueva vida, nos imaginamos una vida inventada en la que es posible un trato diferente de las cosas, una relación de comprensión y goce artísticos. El arte nuevo, pasa a ser una iniciación profunda a la comprensión de lo estético como un dominio completamente diferenciado de aquel vivir cotidiano. Tal y como pudo expresar Ortega y Gasset:

"[…] ese imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética. De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama "voluntad de estilo". Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar."[51]

En este planteamiento, el movimiento de renuncia y distorsión de lo real hace que se perciba cierto distanciamiento y lejanía sobre lo humano. Este aspecto humano permanece como un resto en el artista que huye de las reglas obstinadas que se le imponían. Ortega y Gasset desmonta el dispositivo realista que se afirma como clásico o

[51] Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 67.

tradicional, señalando su lugar histórico definido y sosteniendo que las grandes épocas del arte han evitado precisamente que sea lo humano el lugar central.[52]

> "¿Qué significa ese asco a lo humano en el arte? ¿Es, por ventura, asco a lo humano, a la realidad, a la vida, o es más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como el arte? Pero, ¿qué es esto de llamar al arte función subalterna, al divino arte, gloria de la civilización, penacho de la cultura, etc.?"[53]

El arte moderno se planteaba como una liberación de lo que en este caso el filósofo Ortega y Gasset define como "confusión precedente" y en este momento histórico, es el arte nuevo el que se caracteriza por ser un proceso de representación de ideas, que empezaban a dejar huellas de la rebeldía, del espíritu de los artistas que se entregaron a una especie de heroísmo de barricada. Es precisamente desde el descontento visual del arte popular, costumbrista o tradicional que surge la necesidad de reinterpretarlo a través de un leguaje nuevo y vanguardista pudiendo percibir el hilo de oro del arte gallego moderno. En los primeros años de la década de los treinta, podemos evidenciar en la historia del arte gallego un impulso de representar la realidad de un pueblo, de un territorio que gana en intensidad justamente desde la distancia, pues es necesario subrayar la

[52] Castro Flórez, F. "Consideraciones apoéticas, notas, merodeos y lecciones de cosas" en *Hacia el Paraíso. Un diálogo con el arte gallego y las vanguardias internacionales* (catálogo exposición), A Coruña, Fundación Caixa Galicia. Castro Flórez, 2009, p. 12. Op. Cit.: "El arte es voluntad de estilo cuando renuncia a la simpatía o al contagio psíquico, a las reacciones de la risa o el llanto, que para Ortega son estéticamente fraudulentas, para optar por el placer inteligente. Sin duda, este pensador se sitúa en la perspectiva de una contemplación de la pureza objetiva del arte, entendido como un ejercicio de pulcritud mental. El arte deshumanizado es, quizá sin pretenderlo, un gesto de respeto a la vida y una ubicación del arte en un lugar menos principal."

[53] Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 70.

importancia decisiva del exilio gallego. El filósofo Valeriano Bozal Fernández en su faceta de historiador del arte ha conducido sus investigaciones al análisis del arte español en concreto en relación a la década de los treinta en España, planteó:

> "[…] tras la Guerra Civil, la situación de la pintura gallega, como la de todo arte peninsular, entra en un proceso de crisis. Maside se aísla en el silencio que empieza a salir en 1945. Castelao, Souto, Colmeiro, Seoane marchan al exilio. Otros artistas gallegos se integran perfectamente en la nueva situación. Al marchar de España, muchos de estos artistas se instalan el Latinoamérica, donde existían importantes comunidades gallegas originadas por la emigración. Ello tiene un efecto que, en principio, podemos considerar positivo: los artistas no cortan sus raíces con el mundo propio, las costumbres, tradiciones, etc., de Galicia. Pero también es posible encontrar aspectos negativos: la dificultad de salir de los límites, finalmente estrechos, de ese ámbito."[54]

Para entender la situación del arte gallego con el vanguardismo, es vital subrayar la correspondencia escrita entre Luis Seoane y Carlos Maside, siendo el primero un pionero de la vanguardia gallega con su actitud cosmopolita y decidida.

[54] Bozal, V., *Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*, Madrid, Lampreave & Milán, 2008, p. 49.

Fig. 19., 20. y 21. Luis Seoane, *La sirena pescada*, *Personajes* y *Meiga*, 1945, dibujos a tinta acuarelados, 36 x 24 cm.

> "Creo [apunta Seoane en una carta del 17 de enero de 1952] pues que el momento es hoy en todas partes igual y parecido, concretamente en Galicia, su tú y Souto y Colmeiro no hubieseis interrumpido con unas formas y colores nuevos, en un instante en que los pintores académicos estaban en boga y los pintores y escultores de la raza, también académicos, lo mismo, no se hubiesen comenzado a señalar las características de una pintura gallega. Fue con formas nuevas y siguiendo las inquietudes universales, y no en general de Galicia, como se efectuó esa irrupción, se produjo un cambio y se iniciaron nuevos caminos para casi toda la generación que os seguíamos."[55]

[55] Seoane, L., *Textos inéditos*, Santiago de Compostela, USC, 2011, p. 96.

Seoane, logró lidiar de manera excepcional con la dialéctica del localismo frente al universalismo. Sin renunciar a la esencia de las tendencias artísticas de generaciones anteriores se involucra con el movimiento vanguardista. En su obra existe una narrativa simbolista que se despliega magistralmente con el dibujo, se puede percibir la necesidad de ligar su trazado a una figuración particular que intenta emparentarse con el clasicismo gallego. Creemos que en su obra, como la de muchos vanguardistas gallegos no se trata de profundizar en la nostalgia de la patria distante, sino de inventar un mito estético, ese ámbito rodeado por el océano que es el archipiélago de las vanguardias. Podemos decir de manera cierta que en ambas orillas del Atlántico, durante los tiempos de destierro, era necesario comenzar desde el principio, reinventando el mundo desde los recovecos de la imaginación.

Existe un factor que se repite constantemente en los vanguardistas exiliados y es que nunca dejaron de mirar con tristeza, rabia y lo que les quedaba de esperanza a esa Galicia de la que habían tenido que escapar para salvarse, para vivir, para crear. Desde la distancia, nunca dejaron de profundizar en sus respectivos lenguajes, intentando hacer de su actividad vanguardista, un profundo gesto de resistencia frente a la oscuridad política, social y cultural que se vivía en su lugar de origen. Galicia, desempeñó un papel muy importante en la vida cultural rioplatense debido a la especial repercusión que el éxodo migratorio de la comunidad gallega tuvo en dicha región. La imbricación de la colectividad gallega tanto en la sociedad uruguaya como en la argentina tuvo como consecuencia la formación de un patrimonio cultural común a ambos lados del Atlántico hallando su materialización en diversos formatos plásticos.

Para poder profundizar en el vínculo e impacto de los vanguardistas gallegos en el territorio rioplatense – más adelante se explicará el caso uruguayo- debemos remontarnos al antecedente

cultural iniciado en Galicia a mediados del s. XIX, denominado "renacimiento regionalista", a través del cual se revalorizó la poesía escrita y sentida en lengua gallega. El crítico de arte Jose Marín Medina en su tratado *La escultura española contemporánea* hace alusión a este movimiento costumbrista:

> "[…]Aquella nueva poesía galaica, empeñada en valorar los rasgos específicos de la tierra y en denunciar el inaguantable status social de la comunidad gallega (el "dolor" de Galicia) era el comienzo de un movimiento poderoso de afirmaciones de su propio costumbrismo y folklore, y apeló a prácticas desmitificadoras que implicaban una aguda toma de conciencia ante los problemas del país".[56]

Debemos remitirnos al poema de Rosalía de Castro *Negra Sombra*, que se convirtió en una de las más emblemáticas canciones de la música gallega gracias al músico Xoán Montes Capón, quien unió estos versos con un alalá recogido en la *Cruz do Inicio* y lo presentó por primera vez en el Gran Teatro de la Habana en el año 1892. Este poema, posteriormente fue interpretado por la cantante gallega Luz Casal convirtiéndose en uno de los temas más escuchados de su disco *Sencilla Alegría*. Se considera uno de los cantos más hermosos y elementales de Galicia, su letra se funde con un trazo melódico y nos permite imaginar el más profundo sentir de la cultura gallega, si nos detenemos en su letra podemos comprender ese sentimiento de identidad del pueblo gallego:

> "Cando penso que te fuches,
> negra sombra que me asombras,
> ó pé dos meus cabezales
> tornas facéndome mofa.

[56] Marín Medina, J., *La escultura española contemporánea (1800-1978)*, Madrid, Ed. Alarcóm, 1978, p. 62.

Cando maxino que es ida,
no mesmo sol te me amostras,
i eres a estrela que brila,
i eres o vento que zoa.
Si cantan, es ti que cantas,
si choran, es ti que choras,
i es o marmurio do río
i es a noite i es a aurora.
En todo estás e ti es todo,
pra min i en min mesma moras,
nin me abandonarás nunca,
sombra que sempre me asombras."[57]

Justo en los momentos en los que comenzaba a alentarse una corriente de afirmación identitaria en la cultura y sociedad gallegas, se empieza a asistir en la vida pública de Uruguay a un despertar o resurgir de la conciencia nacional caracterizado por un sólido convencimiento por parte de la clase obrera, los campesinos, los intelectuales y estudiantes, que defendían la necesidad de significativos cambios sociales. Por otro lado, este espíritu fue ensalzado por el sentimiento de rechazo ante el sistema imperialista que se manifestaba cada vez más de forma más abierta y totalitaria en casi todas las esferas de Latinoamérica en el primer cuarto de siglo. Las voces de la literatura, comienzan a comprender los problemas específicos de los artistas plásticos que empiezan a adquirir y comprometerse desde otras perspectivas a las cuestiones más importantes de su tiempo. Es la época del efervescente contexto sociocultural en el que se inscribe la vanguardia artística gallega de una forma participativa y con admirables logros para las artes globales

[57] Castro, R., *Negra Sombra. Obras completas de Rosalía de Castro. Follas Novas*, Madrid, Nueva Edición, 1993, p. 28.

de este periodo. Los intelectuales gallegos y uruguayos tuvieron a su cargo la titánica labor de modernizar la cultura de sus respectivos países, priorizando el debate propio del nuevo arte mediante publicaciones, conferencias y exposiciones. Previamente a hacer un relevamiento de las fuentes documentales que avalan esta labor, es importante reflexionar sobre la incorporación de la imprenta en ambos territorios. En Galicia, las artes gráficas e impresas se incorporan con posterioridad al resto de la Península:

"Se cree que la primera imprenta en España se estableció en torno a 1472 en un taller de la provincia de Segovia por un impresor alemán llamado Juan Parix Heidelberg; le siguieron Valencia, Barcelona y Zaragoza. Los estudiosos de este arte de la tipografía y del mundo del libro afirman que el primer taller en Galicia que fabrica libros impresos y del que se tiene noticia estaba situado en Monterrey a finales del siglo XV."[58]

Por lo general, las artes gráficas desempeñaron un papel propagandístico de las ideas, de los mensajes y de las nuevas creaciones iconográficas. La imagen entendida como medio expresivo que transmite ideas y valores al espectador, anticipaba el contenido de la publicación donde se representaba, haciendo de la estampa y el grabado una categoría más dentro del patrimonio artístico y documental. En el Río de la Plata, el grabado, con su correspondiente representación iconográfica se entendía y definía como obra de arte. A principios del siglo XX en dicha región, comenzaron a surgir colectivos de arte y agrupaciones culturales que hicieron del grabado una plataforma editorial construyendo a través de la gráfica un modelo estético para artistas e intelectuales interesados en hacerla accesible a

[58] Castro Flórez, F., *Consideraciones apoéticas, notas, merodeos y lecciones de cosas. Hacia el Paraíso. Un diálogo con el arte gallego y las vanguardias internacionales* (catálogo exposición), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009, p. 12.

todos los ámbitos de la sociedad. El objetivo fundamental era la creación de una plataforma gráfica al servicio de una estrategia de implementación de lo que las capas medias intelectuales entendían como "popularizar el arte".[59] Dependiendo del momento histórico, estas plataformas fueron portadoras no sólo de una estética sino también de una política por su esfuerzo en quebrar las barreras sociales de la producción artística y de socializar las imágenes surgidas en un imaginario colectivo de intelectuales y artistas que, de una u otra manera, estaban asociados a la utopía de un tiempo de transformación, pero a la vez, a una exploración interiorista de la subjetividad.

En nuestra investigación, pretendemos recoger por un lado, las obras representativas de aquellos intelectuales gallegos que participaron durante la década de los treinta en las artes plásticas, y por otro, presentar bajo el formato de archivo, una gran cantidad de documentos y publicaciones que fueron parte de la vida cultural rioplatense y tuvieron como protagonistas a varios colaboradores, artistas y personajes de la historia del arte gallego, en cuyo lugar de origen se desconoce dicha labor cultural durante sus respectivas migraciones. Por tanto a través de este relevamiento iconográfico y documental, se pretende recrear un clima espiritual de aquella época que fue transformándose a lo largo de la década de los treinta y que marcó una instancia decisiva en lo que concierne a los usos sociales de la imagen, con sus diversas connotaciones estéticas, sociales y políticas.

- Véase ANEXO 17 -

[59] Larnaudie, O., *Club de Grabado y la cultura independiente* (catálogo exposición), Montevideo, Centro Cultural de España, 2011, p.14.

II.6 EL LEGADO DE LA DOCUMENTACIÓN ESCRITA. PARTICIPACIÓN Y ACCIÓN DE LOS ARTISTAS GALLEGOS EN LA VANGUARDIA ARTÍSTICA DEL RIO DE LA PLATA ENTRE 1930-1940.

Una serie de organizaciones culturales independientes van surgiendo en Uruguay desde la posguerra mundial. Comenzando por la Agrupación de Artistas y Escritores Uruguayos, comandada por la figura del escritor uruguayo de origen gallego Eduardo Dieste[60], la cual radicaba en el hecho de constituir el primer intento de dar forma institucional a un campo cultural que, en Montevideo se encontraba todavía disperso, y de hacerlo de manera autónoma, es decir, con independencia de las políticas culturales del Estado. Sus fundamentos se publicaban en el *Boletín Teseo*, que desde un principio, contó con la colaboración de dibujantes e intelectuales como su hermano Rafael Dieste, Adolfo Pastor, Rafael Barradas o Melchor Méndez Magariños, propiciando la consolidación de esa comunidad de intelectuales mediante la imagen de viñetas e ilustraciones que caracterizaron la publicación.

La independencia intelectual y política del grupo se mantendrá durante tres años abriéndose a múltiples integraciones, lo que en ciertos momentos generó diferencias y choques con el Círculo de Bellas Artes de Montevideo que años después, comenzó a editar su propia publicación la *Revista de Arte*. El aliento modernista que promovió el arte en este periodo en Uruguay, flexibilizaba los

[60] : S/f., *Eduardo Dieste. La base de datos de autores de Uruguay*, 2012, recuperado en http://www.autoresdeluruguay.uy. Cit.: "Eduardo Dieste (1882-1954) fue periodista, ejerció la docencia y se dedicó al quehacer literario y a la política con igual fervor. Cuando joven vivió en Galicia, la tierra de su padre, donde estuvo a punto de convertirse en sacerdote e incursionó en las letras por primera vez. Regresó al Uruguay natal en la efervescente década del diez, colaboró con algunos de los periódicos más destacados y fundó TESEO, un movimiento intelectual que partió del café Tupinambá y se convirtió en revista *(Boletín de Teseo*) y sello editorial. Se dedicó a la docencia y fue diputado por el Partido Colorado. Durante décadas recorrió distintas ciudades del mundo como diplomático, cargo que le permitió indagar en otras culturas y formas artísticas, sin apartarse de sus actividades e intereses culturales."

modelos academicistas e invocaba una estética imbuida de espíritu mundano que tanto reivindicaba ciertos elementos de la naturaleza como incorporaba novedades de la revolución industrial.

– Véase ANEXO 18 -

En lo ornamental, se recurrió a la profusión de elementos naturales, preferiblemente de formas redondeadas de tipo orgánico que se entrelazaban con motivos vegetales. La metodología aplicada en la Escuela del Círculo de Bellas Artes, fundado por un grupo de artistas y profesionales de diversas disciplinas vinculados al sector industrial y comercial, estimulaba una enseñanza artística dentro de esos parámetros modernistas, pero dirigida no solo a la formación en el campo de las "artes liberales", sino dirigida también a la capacitación de mano de obra artesanal para para diseñar y producir en el campo de las "artes decorativas".

Fig. 22. Guarda para filet proyectada por alumna T. Milano del curso profesional del Prof. A. Pena en la Escuela del Círculo de Bellas Artes, 1938.

En un folleto informativo del Círculo de Bellas Artes editado en 1938, se expone el planteamiento de la acción docente que se ejercitaba en la institución:

> "[…] El Círculo de Bellas Artes es la única escuela de artes plásticas con que cuenta el país. Pero significa algo más, a la vez, y lo que es muy digno de destacarse: y es que gracias al magisterio que ejerce desde la fecha de su fundación, su acción cultural está ligada íntimamente a la historia de nuestra evolución artística y a la elevación progresiva del gusto público." [61] – Véase ANEXO 19 -

Entre los integrantes del Círculo de Bellas Artes desde los años veinte hasta finales de la década siguiente se graduaron gran parte de las figuras más representativas del arte nacional uruguayo, algunas de las cuales fueron posteriormente docentes en la Escuela Nacional de Bellas Artes[62], como fue el caso del pintor catalán Vicente Puig que configuró junto a Carlos María Herrera las dos corrientes formativas de la Escuela en su primer decenio de existencia. El escultor Luis Falcini – Véase ANEXO 20 -, los arquitectos Eugenio Baroffio y Alfredo Jones Brown también participaron de la acción docente, así como el pintor Carlos Alberto Castellanos, quien años más tarde, fue cofundador de la Sociedad Amigos del Arte, en cuyo espacio y salón el poeta español Federico García Lorca leyó una serie de conferencias sobre el arte español durante su estadía entre octubre de 1933 y marzo de 1934.

Exactamente el 2 de octubre de 1936, se emitió en la ciudad de Montevideo un decreto que creó la Comisión Nacional de Bellas Artes, cuyo objeto era centralizar la actividad cultural en un órgano dependiente del Poder Ejecutivo con el fin de poder contralar un

[61] S/ f., "El Círculo de Bellas Artes y su acción docente", *Círculo de Bellas Artes de Montevideo*, 1938, pp. 3.

[62] García López, M., *El círculo de Bellas Artes y su acción docente*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/ Op. Cit.: "[…] 1943, año en el cual se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes dependiente del Ministerio de Instrucción Pública en sustitución de la antigua escuela del Círculo de Bellas Artes."

campo que en la capital uruguaya, se presentaba cada vez más politizado y conflictivo, tanto desde el punto de vista ideológico como estético-doctrinario. Con el advenimiento de dicha Comisión Nacional, se generó una fuerte revisión de las tendencias artísticas academicistas del siglo XIX y una reivindicación del legado patricio y aristocrático de ese siglo que pretendió instituirse como modelo de la identidad nacional. En el ámbito de la pintura, se puede verificar una actitud que tiende a legitimar como modélicas ciertas formas de paisaje nativo del siglo XX y del retrato del XIX. Esta actitud tuvo como respuesta el rechazo no solamente de aquellos artistas alineados en el realismo social, sino también de todos aquellos dispuestos a defender la continuidad de un campo cultural autónomo y de una producción artística independiente del oficialismo y las políticas de Estado[63].

La reacción se concretó en el *Primer Salón Independiente de Artes Plásticas* organizado desde el Ateneo de Montevideo que tuvo lugar contemporáneamente al *Primer Salón Nacional* organizado por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Lo más significativo de esta reacción queda reflejado en su declaración en la que los artistas expresaron su voluntad de permanecer independientes de criterios estéticos oficialistas, aunque por otro lado no se desmerecía de la protección del Estado a las manifestaciones del arte.

- Véase ANEXO 21 -

La crítica, dirigida básicamente en contra de la elección política de los miembros del Jurado y la asignación de los premios de ese evento en el marco de un gobierno dictatorial, si bien no tomó criterios políticos-partidarios, podría asociarse a una actitud política de fondo que enfatizaba el carácter moral de las conductas y una ética

[63] Dictadura de Gabriel Terra (1933-1938).

propias de las prácticas del arte y de su legitimación. Planteamientos como en argumentado en el *Primer Salón Independiente de Artes Plásticas*, nos permiten entender la conformación de un campo artístico que aspiraba a una autonomía estética y a una profesionalización de la crítica que se veían amenazadas por un jurado vinculado al orden político del gobierno nacional:

> "[…] En ningún instante, la calidad del arte ha sido hija de las ubres oficiales; si lo es de la íntima aspiración del creador y de su hondo amor a la libertad de espíritu […]"[64]

En el mismo espacio del Ateneo de Montevideo[65] tuvo lugar un año más tarde, la exposición *Salón de Bellas Artes de ayuda a los niños de la España Republicana*, siendo ésta la primera en manifestar muestras políticas de apoyo a la República española. Fue organizada por el Comité Nacional de Ayuda al Pueblo Español que tenía sede propia en Montevideo, así como por la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (*AIAPE*) que junto a otras agrupaciones independientes bajo el dominador político común anti-oficialista en lo local y anti-fascista en lo internacional, conformaban colectivos ideológicos a la hora de asumir responsabilidad ante causas que abusaban de los valores humanos compartidos y a la propia herencia de la cultura occidental. En este tipo de colectivos, participaban intelectuales uruguayos y extranjeros nacionalizados, muchos de ellos gallegos como por ejemplo Manuel Colmeiro.

– Véase. ANEXO 22 -

[64] S/f., *Primer Salón Artes Plásticas* en Ateneo de Montevideo, Montevideo, 1937, p. 3.

[65] El Ateneo de Montevideo fue fundado en 1886, y tuvo una larga trayectoria como foro de intelectuales y debates filosóficos y políticos. Entre 1935 y 1939 su presidente, Álvaro Acevedo, fue un intelectual de izquierda que apoyó la labor de AIAPE y permitió la exposición en su sede de actos de solidaridad con la España Republicana.

Ejemplo de ello también fue el pensamiento y accionar del madrileño Manuel Abril dentro del efervescente panorama cultural español entre la primera década del siglo XX y el estallido en España de la Guerra Civil. El trabajo de este intelectual, tuvo un cruce vital con el artista uruguayo Rafael Barradas en las tertulias madrileñas de café, pues compartieron una interesante amistad lo que rápidamente redundó en proyectos comunes. Barradas ilustró libros de Abril, colaboró en la escenografía de su obra teatral infantil, *El portal de Belén* en el teatro Eslava, mientras que el dramaturgo y escritor madrileño comentó en diversas ocasiones la obra plástica del pintor. Ambos, colaboraron en diversas publicaciones de carácter innovador y vanguardista como *Horizonte*, *Tableros*, *Ultra* o *Alfar*, donde sobrevolaban con un tono de censura a quienes contraponían las actitudes experimentales contemporáneas, a quienes permanecían sin reacción a la revolución plástica de las vanguardias.

– Véase ANEXO 23 -

En este periodo de cambios que trajo al Río de la Plata la influencia modernista, a través de este tipo de publicaciones se hacían notar ciertos ecos del ultraísmo español por un lado y de tendencias poéticas nativistas y regionalistas por otro. En revistas artes y letras como *Los Nuevos*, se pretendían difundir algunos de estos preceptos. Esta publicación surgió en 1919 como revista de vanguardia buscando renovar las raíces europeas del modernismo literario. Aparecieron publicados en Uruguay por primera vez, traducciones de textos de Apollinaire, Cocteau, Jacob o Reverdy, manifestando el momento de emergencia del modernismo que se respiraba en el arte nacional rioplatense. En el primer número de *Los Nuevos*, la presencia de un artículo dedicado a la vida y obra del escultor Rodin, es un reconocimiento a la ascendencia que este artista comenzaba a hacerse

sentir entre los más jóvenes becados a Europa. Entre 1910 y 1930, sobre todo a través de maestros como Despiau y Bourdelle que establecieron una mediación moderna entre el legado de Rodin y las aspiraciones de los jóvenes artistas latinoamericanos.[66]

– Véase. ANEXO 24 -

La decadencia intelectual de España en el siglo XIX, determinó el afrancesamiento del movimiento modernista renovador de la cultura de élite hispanoamericana como por ejemplo fue el caso paradigmático de Rubén Darío. En tal sentido, se puede decir que las matrices francesas habían sido transferidas en la mayor parte de los casos a la enseñanza en Hispanoamérica sin mediar en esa adopción una adaptación a las condiciones locales. Es importante destacar un artículo publicado en *Teseo* por el ensayista y crítico uruguayo Alberto Zum Felde, donde expone su postura acerca de la posible génesis de una cultura propia de América del Sur, a partir de sus dos grandes vertientes originarias: la de la cultura española desde la colonización y la de la cultura francesa desde la emancipación republicana, donde se trata la cuestión de cómo veían a Hispanoamérica los latinos europeos españoles y franceses en las primeras décadas del s. XX, planteando hacia dónde se orientaba una posible "cultura americana propia" a partir de esas dos influencias.

– Véase. ANEXO 25 -

En este artículo según Zum Felde, se concluye que el "cuerpo" de Hispanoamérica es español pero tanto su espíritu como su intelecto son predominantemente franceses en lo que se refiere al arte y a la política, pues consideraba a la cultura francesa como un verdadero

[66] García López, M., *Augusto Rodin*. 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

crisol de las culturas europeas, especialmente la latina y germana en filosofía y arte. Siguiendo categorías nietzscheanas, el autor señala la existencia de una correspondencia directa entre la influencia española y el carácter "dionisíaco" sudamericano, así como habría entre la influencia francesa y el carácter "apolíneo" de la cultura elitista del continente iberoamericano. Estas categorías de Nietzsche son tomadas como caracterizadoras de la cultura en general, no se pueden restringir al campo del arte, siendo representativas una de "la energía de la sangre", y la otra, del "orden racional".

El perfil cosmopolita y ecléctico que dominará las prácticas literarias y artísticas en Uruguay durante la primera mitad del s. XX, queda plasmado en el programa del primer número de la revista *La Pluma*, donde se propuso una clara visión cosmopolita en la que se intercalaron con el tiempo más matices americanos. Esta revista definió su campo de acción en el plano nacional e internacional, aspirando a un diálogo entre culturas, ya que no sólo quería ser un órgano que reflejase la actividad intelectual del mundo proyectándola hacia el interior. Nombrada revista de ciencias-artes y letras editó, durante sus tres años de existencia (1927-1931), diez y nueve entregas bimestrales presentando irregularidades en el último año. Su cuerpo directivo estuvo encabezado durante los primeros quince números por el ya citado Alberto Zum Felde, intelectual clave de la época que reflexionó sobre la cultura uruguaya y americana. Las revistas que coincidieron con *La Pluma*, fueron *Teseo* y *Cruz del Sur*, todas ellas mantuvieron una posición ecléctica sin tomar posturas radicales frente a los conflictos culturales de la época.

– Véase ANEXO 26 -

En el primer número de *La Pluma* se hizo una declaración de principios de la revista donde se configuraron los postulados básicos

que se mantendrán en las publicaciones posteriores. Se defendió una postura de autonomía cultural-intelectual de la revista como entidad independiente del estado y de otras publicaciones.

Fig. 23. Grabado publicado en la revista *Movimiento, año II*, nº6, 1934, p.5.

De alguna manera esta declaración, para la cual el eclecticismo resulta ser coincidente con la "vanguardia", caracterizó el espíritu contemporizador de los intelectuales uruguayos que llevó al historiador y ensayista de origen gallego Carlos Real de Azúa a definir esta sociedad del momento como "amortiguadora".

En Uruguay en el año 1929, en el marco del radicalismo político de izquierda pautado por el Komintern[67] desde la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU) se pretendía definir a través de su órgano de prensa, la revista *Movimiento*, el marco teórico de un "arte revolucionario" que respetase el lenguaje individual de cada artista. El poeta y crítico literario Juvenal Ortiz Saralegui (Camarada JOS), cuya trayectoria política en la década de 1930 como militante antifascista y fervoroso adherente a la República española no dejó dudas sobre su convicción ideológica, expuso en dicha revista la necesidad de un equilibrio entre la causa revolucionaria que abrazaban los artistas de izquierda como asunto político y el respeto a la subjetividad estética como asunto ético.

En aquel momento, el término "arte-purismo" se utilizaba entre intelectuales comunistas para demostrar todo arte que no tuviera un "mensaje" explícito de tipo social-revolucionario. Ortiz Saralegui, arriesgó en *Movimiento* la opinión personal de que no todo "arte-purista" era "arte burgués" en tanto puede ser una expresión de una rebelión íntima con lenguaje propio sin por eso estar al servicio de la clase social "burguesa". El poeta, buscaba deslindar a este tipo de arte abstracto e interiorista de todo contenido de clase, considerando necesario el separarlo conceptualmente del llamado "arte burgués", aquel presuntamente al servicio de los intereses del capitalismo, ya que no era un arte reclamado ni comprometido por esa clase social ni tampoco por la proletaria, pudiendo interpretarse como un tránsito hacia definiciones del artista en el campo del arte revolucionario, lo que Ortiz Saralegui planteaba, más que un problema ideológico, era

[67] Nombre que recibe la III Internacional o Internacional Comunista fundada en 1919 con el objetivo de extender la revolución por el mundo. Se opuso al socialismo reformista y fue controlada por la URSS. En 1943 fue disuelta por Stalin.

un problema táctico, en el sentido de cómo ganar para el arte del realismo social.

– Véase ANEXO 27 -

Siguiendo esta línea, debe destacarse la figura de Carlos Vaz Ferreira, filósofo por excelencia en el ambiente académico uruguayo durante este periodo. Sus libros *Moral para intelectuales*, *Fermentario* o *Lógica viva* entre otros, constituyen un corpus doctrinario que aún hoy merece ser discutido y tenido en cuenta. Fue nombrado Maestro de Conferencias de la Universidad de la República y fue su rector en los primeros años de la década de 1930.

La radicalidad del pensamiento emergente en las filas de la izquierda política en Uruguay, no admitía entonces la posibilidad de una zona "neutral" en el debate ideológico ya que toda neutralidad se consideraba parte activa contraria al pensamiento revolucionario. En este sentido es muy importante señalar que la revista *Movimiento*, publicada entre 1933 y 1936 en Montevideo, era continuación de la publicación *Aportación* fundada por Siqueiros en su visita de 1933 queriendo recoger la proclama "clase contra clase". Esta revista, como previamente se ha introducido, era el órgano de prensa de la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay y contaba, en su estructura confederada, con la agrupación de artistas plásticos, de modo que esas pautas ideológicas incidieron en el perfil asumido, en sus primeros momentos, por el "realismo social" en la pintura y escultura.

– Véase ANEXO 28 –

En el mes de octubre de 1934, en la ciudad de París se organizó la Exposición Internacional de Artes Plásticas Revolucionarias, convocada por la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (A.E.A.R), se invitó a la Unión de Artistas Plásticos de Montevideo a formar parte del evento. Este acontecimiento, pone en evidencia los vínculos que comienzan a establecerse desde 1933, entre las organizaciones de artistas e intelectuales de izquierda latinoamericanas y las que se crean en este caso en París en consonancia con las directivas soviéticas.[68]

– Véase ANEXO 29 -

Este compromiso de carácter político con la organización francesa, buscaba entonces generar una trama internacional de artistas e intelectuales revolucionarios, donde muchos exiliados gallegos tuvieron una voz y consideración ante su circunstancia. En esta situación de cambio, de transiciones políticas y sociales, surgen las Universidades Populares, cuyo objetivo era divulgar saberes teóricos y prácticos, entre los que se encontraban involucradas las artes plásticas, desde las bases barriales y populares con un sentido clasista y con una perspectiva universitaria. Esta idea de Universidad Popular, se retomaba de las experiencias realizadas en América Latina desde finales del siglo XIX cuyo origen efectivamente, era francés. En estos centros se presentaban los principios de la educación popular de saberes teóricos y prácticos dirigidos a toda la población, en especial a

[68] García López, M., y Peluffo Linari, G., *Invitación a la U. de Plásticos*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/ Op. Cit.: "En noviembre de 1927 la Comintern funda en Moscú la UIER, Unión Internacional de Escritores Revolucionarios. En marzo de 1932, impulsada por la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR), dirigida por Paul Vaillant- Couturier (Francia 1892-1937), Moussinac León (Francia, 1890-1964), Charles Vildrac (Francia, 1882-1971) y Francis Jourdan (Francia, 1876-1958). Su objetivo fue reunir en un único grupo las diversas corrientes culturales que en Francia marcaba una posición antifascista."

sectores populares trabajadores, campesinos, emigrantes, mujeres, que no tenían acceso a la educación pública. Eran organizaciones de corte público instituyéndose como "universidad de la clase obrera" y en sus programas se pone en evidencia una concepción del arte volcada hacia los oficios manuales como el dibujo técnico-mecánico, el industrial y decorativo o el dibujo para la manufactura del vestido. No obstante, las Universidades Populares que se desarrollaron en distintos barrios de Montevideo desde aquel entonces acogieron exposiciones de importantes artistas plásticos de la época, como por ejemplo lo fue la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), en la que figuraban docentes de la talla del escultor Bernabé Michelena o los pintores José Cúneo y Melchor Méndez Magariños.[69]

- Véase ANEXO 30 -

Tanto en la ETAP y como en la CTIU, comenzó a generarse en 1934, un polémico clima de susceptibilidades tras la llegada del padre del constructivismo rioplatense Joaquín Torres García, abriéndose una polémica en el medio intelectual montevideano en torno a lo que en aquel momento comenzó a llamarse "arte burgués" o "arte purista" versus "arte proletario".

-Véase ANEXO 31 -

En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas fue el título del polémico artículo publicado en la revista *Movimiento* por el pintor uruguayo Norberto Berdía[70], donde se hace referencia al caso de Torres García, y especialmente al desafío para

[69] José Pedro. A., *Las artes plásticas del Uruguay*, Montevideo, Ed. Barreiro y Ramos, 1966, p. 56, Op. Cit.: "[…] Bernabé Michelena, y Méndez Magariños participaron en la Exposición del Centenario del Uruguay celebrada en Montevideo en 1930 obteniendo correspondientemente el Primer y Segundo Premio del Salón del Centenario."

[70] Primer Premio Pintura Decorativa del Salón del Centenario del Uruguay.

los artistas y sus agrupaciones locales que implicaba su llegada a Uruguay, tras haber conquistado un lugar de respeto y de prestigio en la Europa de entreguerras, especialmente en la ciudad de París. Como muchos pintores, entre ellos el gallego Méndez Magariños, Berdía alababa la obra del maestro Torres pero consideraba que su arte se sometía a los "intereses de la burguesía". Estas rotundas afirmaciones, en las que se analiza el arte con razonamientos de corte marxista definían las tensiones y fragilidades del panorama artístico de los primeros años de la década de los treinta. En este tipo de publicaciones se pretendía reforzar la tendencia pictórica hacia el "realismo social" que emergía en la región rioplatense.

El panorama artístico vivía un proceso de decadencia como consecuencia de la crisis capitalista mundial y se proyectaba una esperanza en la respuesta del "realismo social" definiendo un compromiso de los creadores y artistas con las izquierdas políticas. El artista en su consecuencia, debería expresar con su arte una situación de colectivo social en el que situase los conflictos de aquel tiempo histórico que vivía. El dibujante Orestes Baroffio, publicó un interesante artículo en el que definía al artista como "obrero de la idea", sobre la base de un modelo de trabajador intelectual que buscase generar una nueva forma de arte social. Textualmente defendía que:

> " […] Hoy el artista debe ser una antena, tan perfecta, que sepa captar, hasta las más sutiles vibraciones, del espíritu popular y las transmita […]"[71]

- Véase Anexo 32 -

[71] Baroffio, O., "El artista debe ser un obrero de la idea", *Revista Movimiento,* año II, nº7, 1935, p.7.

Baroffio expresaba el concepto de "la idea", pretendiendo no hacer alusión a un temprano conceptualismo en el arte, si no aludiendo a otro que abarque el de la "ideología política", propuso en tal sentido un arte que aunque consistiese en un trabajo individual, éste debería interpretar el "espíritu popular" para convertirlo en una idea gráfica, visual, pudiéndole otorgar al artista la figura de aquel que se debatía en un escenario de "lucha de clases" y utilizaba el instrumento del arte para hacerlo vibrar en los nuevos espacios de la conciencia social del aquel momento. En contemporaneidad a esta vertiente de arte social que latía con fuerza en Uruguay en la década de los treinta, la temática del paisaje continuaba siendo recurrente para algunos ámbitos de la sociedad intelectual rioplatense. Figuras de la crítica uruguaya como los ya citados Alberto Zum Felde, Eduardo Dieste o Cipriano Vitureira, impulsores de organizaciones culturales y agremiaciones defensoras de una cultura independiente del poder político, participaban de una común matriz literaria y de una voluntad democratizadora alentado la necesidad de "educar el gusto" a través del contacto de artistas y público. Eran intelectuales y artistas que concurrían a tertulias de café, cada uno con formaciones de acendrado europeísmo, que exhibían una especial sensibilidad común al género paisajista, principalmente después de la guerra civil de 1904[72], que

[72] Lockahart, W., "Saravia: el fin de las guerras civiles" en *Enciclopedia nº30 Uruguaya*, Montevideo, Ed. Reunidos y Editorial- Arca, 1969, p. 47. Op. Cit.: "La Revolución de 1904 fue la última guerra civil que se libró en Uruguay, así como la más sangrienta y decisiva en la suerte del país en el siglo XX, cuya finalización determinó, entre otras consecuencias, un nuevo orden como la imposición de los valores eminentemente urbanos e intelectualistas –encarnados por José Batlle y Ordóñez– sobre la cultura del caudillismo rural imperante desde la independencia hasta aquel momento representado por Aparicio Saravia. La Revolución blanca de 1904 fue la última patriada al estilo del siglo XIX, y movilizó a un número elevadísimo de combatientes de todas las clases sociales, en un país que no superaba el millón de habitantes. […] La última gran guerra civil uruguaya marcó el ocaso de una cultura de raíz rural, ganadera e independiente. Tras la paz se inició el poderoso ciclo del Batllismo, que signó la historia del Uruguay durante al menos cinco décadas."

puso término a la descentralización rural y unificó políticamente al territorio uruguayo.

El crítico Cipriano Vitureira encabezó una publicación que se llamaba *Arte Simple*, donde planteaba analogías literario-filosóficas que denotaban herencias con remanentes de pensamientos dieciochescos: se trataba el paisaje como contexto de circunstancias humanas otorgándole un papel trascedente. A partir de esta raíz filosófica y estética, en Arte Simple se enlazaban poetas y artistas plásticos al paisaje, ambas categorías de artistas de ambiente, especialmente vinculados al clima cultural local de la época. La naturaleza representaba "ese ambiente de carácter inmutable" que permitía otorgarle un "orden al caos". Aquello que realmente cambiaba era el hombre y su circunstancia en ese entorno, por lo que se reivindicaba, de alguna manera la historia del arte bajo la clave del cambio de la mirada humana.

– Véase ANEXO 33.1 -

Casi todos los críticos e investigadores uruguayos del momento ubicaban a Vitureira como un personaje cuya actividad era múltiple y arriesgada en lo profesional como abogado y en lo ideológico como filósofo. En efecto, fue abogado defensor de la abolición de la pena de muerte, político de avanzada, activista cultural, promotor de artistas y eventos, periodista, poeta, escritor, pensador, pedagogo e impulsor de programas tendientes a la capacitación obrera del país con proyección artística, entre otros perfiles. Lo que se puede decir de Vitureira, es que un cúmulo inusual de compromisos públicos lo convirtieron en un referente ineludible del debate cultural regional durante las primeras décadas del siglo veinte.

-Véase ANEXO 33.2 -

En el séptimo capítulo de *Arte Simple*, dedicado a la obra pictórica de Pedro Figari, podemos apreciar dicho compromiso, pues analiza la figura de Figari como poeta autóctono o como el primer pintor de América señalando ciertos temas en sus pinturas como los patios, los candombes y danzas de mixtura criolla, los ambientes con lunas, cielos, pampas, diligencias viejas y casonas de campo. Destacaba todos los aspectos visuales apegados a un cierto sentido de lo "autóctono", argumentos anecdóticos que atravesando lo meramente costumbrista no hacían más que resaltar la dimensión de Figari como artista universal. En este artículo, cabe destacar el apartado en el que Vitureira define el concepto de arte:

> "[…] Por ello el arte es totalidad humana en el tiempo y en el espacio; expresión humana a través de todo lo ancho y lo profundo. El hombre sin limitación ninguna, solo y colectivo, en el paisaje y en los siglos, en la vuelta ebria del mundo por el ámbito celeste, en esa vuelta que es la de nuestras almas mismas, y que es a la vez tiempo y espacio, cuadrante y viaje, una misma cosa que podría llamarse, vida, muerte, olvido o porvenir… Por eso en medio a la fuerza de su panteísmo, en medio del caos contenido de sus sentidos […] el artista tuvo necesidad de fijar un paisaje, una persona, una naturaleza muerta, una idea misma, un sueño." [73]

El autor, consideraba el panteísmo como ideal necesario de todo artista inserto en su mundo, negando entonces la repetida caracterización de Figari panteísta como una nota particular. En su disposición para el dibujo sincrético y en su capacidad para la pincelada y el color, vinculaba al artista con los lenguajes plásticos

[73] Vitureira, C. S., "Pedro Figari y lo autóctono", *Arte Simple,* Montevideo, Ed. Nueva América, 1937, p. 122.

contemporáneos. Por eso conectaba por ejemplo, las pinceladas de Figari con Vincent Van Gogh y entendía su uso del color, más que como procedimiento plástico, como un verdadero nuevo lenguaje que tomaba partida de la obra de Pierre Bonnard. Figari, se trasformaba en aquel:

> " […] pintor hasta la médula, con materia sorda y fuerte, con dibujo de una sociedad encantadora, con manchas de una ligereza difícil (se le ha recordado Bonnard, Van Gogh y otros) con un amor humilde que ha recordado a Daumier, este pintor colonial e impresionista, este anciano luchador que despierta para nosotros un ambiente amoroso, una lejana vida nómade, una ancha emoción campesina, este ingenuo que mutila un tanto sus exposiciones intitulando pintorescamente sus cuadros, nos dice siempre la mansedumbre fuerte de la naturaleza o la alegría también fuerte del instinto humano, en las dos modalidades más claras de su expresión."[74]

Con todo ello, podemos afirmar que la universalidad que resaltaba Vitureira de Figari, tomaba referentes europeos y con gran afán mostraba el "regionalismo" del artista mediante una visión amplia lograda a través de actitudes comunes a todos los hombres, como el humor, la humildad, la tristeza o el drama, todos ellos elementos de potencialidad expansiva a partir de escenarios locales y preocupaciones de lo humano que persistían en el espacio y en el tiempo. En *Arte Simple*, Vitureira también menciona la labor del pintor José Cúneo Perinetti[75] que tras formarse en Europa, tuvo la

[74] Vitureira, C. S., "Pedro Figari y lo autóctono", *Arte Simple,* Montevideo, Ed. Nueva América, 1937, p. 128.

[75] Grau, M. E., *Pintura abstracta. Conferencia José Cuneo*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/ Op. Cit.: "Era uno de los artistas que había recibido desde muy joven un especial reconocimiento en el medio local; también había ejercido docencia artística en el Círculo de Bellas Artes, en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela Nacional de Bellas Artes. […] Cuneo estaba preparando un cambio en su obra hacia sesgos

capacidad de trasladar e integrar lo aprendido a la captación subjetiva del paisaje local uruguayo, llevando la representación del cielo y la superficie lunar a un realismo de tipo fantástico.

Fig. 24. José Cúneo, *Luna con dormilones*, 1944, óleo sobre madera, 146 x 147 cm.

Podríamos decir que quizás Cúneo, fuese uno de los excepcionales casos de pintores uruguayos que de alguna manera se acercasen a lo que se ha llamado "realismo mágico".

– Véase ANEXO 33.3 -

abstractos que firmará con el apellido materno: Perinetti (luego de Cuneo Perinetti), a los cincuenta años de haber iniciado una proficua obra pictórica de carácter figurativo."

Lo que Vitureira destaca de Cúneo es el "silencio nocturno" de su serie Ranchos y Lunas, comparando las lunas a la profundidad de un aljibe a manera de microcosmos apresado por los límites del lienzo o del brocal, exaltando el tratamiento del espacio como un universo "hacia adentro". En relación al paisaje nocturno característico del pintor, Vitureira nos cuenta en su ensayo de *Arte Simple*:

> "[…] Puesto que, junto a esa Luna amarilla y desparramándole toda su integridad aparente, lucha la mirada de un hombre ávido que se deshace en ella; y sobre la serenidad de la tierra, más grande y más amiga de la soledad de sus bestias, se elevan, como la osatura triste de un esfuerzo, palos y sombras donde se quiebra toda la imposibilidad del hombre que ama pero se retuerce, espectacular e implacablemente."[76]

Vinculaba las curvas de luz lunar con el sensualismo donde el hombre se "retuerce implacablemente", reiterando de alguna manera lo que afirmaba en el otro ensayo citado previamente: la naturaleza es inmutable, el que cambia es el hombre. El crítico uruguayo, describía y analizaba los paisajes lunares de Cúneo, haciendo referencia a su recorrido europeo donde destaca *Cagnes Sur Mer* en Francia, entre la década de los años veinte y treinta, momento en el que el Cúneo abrevaba influencias de corte expresionista promoviendo los cambios sustanciales en la concepción del paisaje local, especialmente en relación a deformaciones de lo visual al servicio de una realidad subjetivizada y nocturna.

[76] Vitureira, C. S. "Los paisajes cósmicos de Cúneo", *Arte Simple*. Montevideo, Ed. Nueva América, 1937, p. 142.

Fig. 25. José Cúneo, *Cagnes sur Mer*, 1930, óleo sobre tela, 60 x 73 cm.

A partir de ese cambio Vitureira afirmaba que el pintor había sentido "cósmicamente" el paisaje, y reflexionaba sobre como Cúneo se retrotrae a ciertas reminiscencias románticas, mezcladas con las expresionistas y primitivistas entendidas en un sentido primordial. Todo ello, se puede vincular a una actualidad emocional y formal del paisaje local, definitivamente ligada a nuevas formas de sentir y de pintar con sincretismos de lo local-universal. La escritora Esther de Cáceres[77] realizó un análisis sobre la obra que el pintor José Cuneo que exhibió en la Galería Zubirí de Montevideo en 1934. Su trabajo nutre de múltiples vinculaciones la obra de Cuneo con artistas

[77] Grau, M. E., *La pintura de José Cuneo*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/ Op. Cit.: "La trayectoria intelectual de Esther de Cáceres (Uruguay 1903- España 1971) tiene características poco habituales en el ambiente cultural de Uruguay. Doctora de Medicina (desde 1929), docente de literatura, ensayista y poeta, miembro de la Academia de Letras, varias veces distinguida con el Premio Nacional de Literatura (1933, 1934, 1941). Su vinculación con el ambiente artístico renovador fue permanente, debiéndose destacar la estrecha vinculación que junto a su marido, el psiquiatra Alfredo Cáceres, tuvo con el círculo de Joaquín Torres García (Uruguay, 1874-1949).

plásticos locales, con poetas, movimientos literarios y filosóficos de la Grecia antigua y la Europa contemporánea.

– Véase ANEXO 34 -

Si bien la intelectual mencionaba los famosos paisajes de Cúneo de *Lunas y Ranchos*, manifestaba una renovada sorpresa frente a la serie de acuarelas. En su extenso manuscrito conformaba un análisis de la pintura de José Cuneo a propósito de su exposición, de la misma manera que significaba un recorrido por las preferencias estéticas de la escritora. Esther de Cáceres observaba la obra del pintor desde su perspectiva lírico-espiritualista por momentos casi mística, realizando permanentes correlaciones entre los paisajes de Cuneo, quien "logra la imagen pura, […] renunciando a todo lo objetivo"[78], y numerosos poetas, pensadores, filósofos en un arco cronológico muy amplio: desde la Antigüedad a las nuevas corrientes.

Es interesante la mirada de un pintor consagrado en la plástica uruguaya, como lo era Cuneo en 1930, hacia otro pintor que había protagonizado desde España el periodo de las vanguardias históricas europeas. En el periódico *El Mástil*, escribió un artículo que ubicó al pintor Rafael Barradas en la categoría de artista europeo, señalando su capacidad de absorber el clima plástico de Barcelona y las innovaciones del viejo continente. Pese a esta catalogación, Cúneo, planteaba la existencia de otro tipo de influencias de índole americana y precolombina en algunas de las últimas obras del periodo místico de Barradas al tiempo que reflexionaba sobre la incomprensión del medio local hacia la obra de este artista.

– Véase ANEXO 35 -

[78] : De Cáceres, E., *La pintura de José Cuneo. Carta manuscrita*, Montevideo, Archivo General de la Nación, 1934, p. 13.

Del 4 al 20 de octubre de 1930, la Comisión Nacional del Centenario en el Salón del Ateneo de Montevideo organizó una exposición de Barradas. Fue el poeta uruguayo Vicente Basso Maglio junto al periodista valenciano Artur Perucho y el crítico de arte madrileño Manuel Abril quienes escribieron el catálogo de dicha exposición.

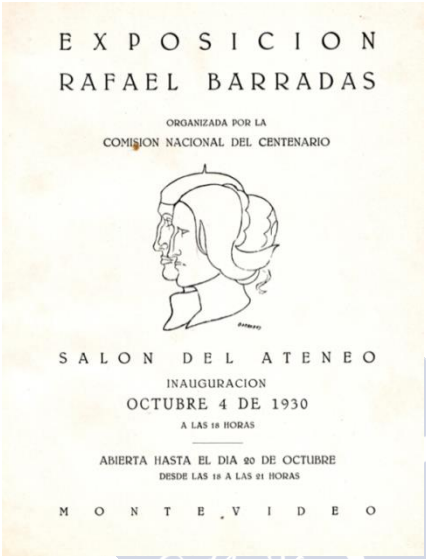


Fig. 26. Portada catálogo exposición "Rafael Barradas" organizada por la Comisión Nacional del Centenario, 1930, p. 1.

Destacaron a Barradas como un ejemplo humano de humildad, profundidad y pureza vinculando su pintura mística con la sabiduría de los artistas llamados "primitivos". De alguna manera, representaban la visión acerca de Barradas que se había generalizado entre los intelectuales uruguayos de las primeras décadas del siglo XX: la de un artista bohemio, humilde y castigado por la vida en primer plano, dejando su obra en un segundo plano de apreciación.

- Véase ANEXO 36 -

El catálogo constaba de tres artículos, en el primero, el uruguayo Vicente Basso Maglio sintetizaba las opiniones que caracterizaban y resaltaban la actitud artística de Barradas como proceso de involucramiento totalizador, anotadas por él y por otros pensadores locales vinculándolo a cierta sensibilidad que tendía hacía una empatía social y a un carácter atemporal. Basso Maglio utilizaba sus habituales recursos de paralelismos en contraposición: artistas que tienden al "olvido fácil de sufrimiento falso", frente a ejemplos como Barradas, que optan por el "olvido difícil, heroico, de sufrimiento verdadero."[79] El ensayo del crítico, periodista y político valenciano Artur Perucho, que ya había sido publicado en la revista *Joia de Barcelona*, se pretende destacar el carácter intemporal y clásico de la obra de Barradas durante su última etapa de residencia en España, es decir, entre 1926 y 1928. Perucho, fue uno de los jóvenes críticos de arte españoles allegados al ultraísmo y admirador de Barradas, fue colaborador de varias revistas de vanguardia y asistente del grupo de intelectuales que frecuentaba la tertulia del pintor uruguayo llamada *El Ateneillo* en L´Hospitalet de Llobregat.

El ensayo de Perucho, enfatizaba el valor de la obra de Barradas, analizaba el desarrollo de la obra del pintor desde "la bárbara manera primitiva" que el crítico define como su etapa romántica, hasta el clasicismo refiriéndose a una de las exposiciones que el pintor realiza en la ciudad catalana de Sitges. Resulta interesante la observación final de su ensayo donde expone la excepción que hizo Cataluña en reconocer y estimar a Barradas, a quien "ha hecho casi suyo"[80] a pesar de ser tan poco comprometida con lo que sucedía en América. En la revista *Vell I Nou* de Barcelona, editada por Galerías Layetanas se

[79] Basso Maglio, V., *Rafael Barradas*, (catálogo exposición), Montevideo, Comisión Nacional del Centenario, 1930, p. 45.

[80] Perucho, A., *Barradas, pintor de eternidad*, (catálogo exposición), Montevideo, Comisión Nacional del Centenario, 1930, p. 37.

publicó el mismo artículo del ya citado Manuel Abril quien escribió para este catálogo de la exposición *Barradas*. Para el madrileño, Barradas conjugó las propuestas de los nuevos ismos europeos con las necesidades culturales de su tiempo y lugar. Enfatizaba el carácter antiacadémico y revolucionario del artista, sus tanteos a veces algebraicos propios del cubismo, el dinamismo de fuerzas vivas propias del futurismo y la desproporción del fauvismo. Resaltaba del pintor uruguayo los parentescos intangibles de su afán renovador con ecos de la historia del arte. La modernidad emergía por tanto de lo que el artista veía en ella en relación a los pueblos, gentes y ciudades de España. Barradas elegía sus temas y resoluciones plásticas con la capacidad de hacer emerger sus características intrínsecas y no literarias a partir de resoluciones plásticas, tenía el don de desentrañar los objetos que representaba, por lo que los "ismos" emergían de la realidad sin falsas posturas.

En marzo de 1930, en la revista *Alfar*, Basso Maglio de nuevo mencionó varios ejemplos en la historia del arte asociándolos a búsquedas de carácter trascendente y trágico colocando en ese punto las exploraciones estéticas de Barradas. – Véase ANEXO 37.1 –

Este artículo nos permite entender el pensamiento del poeta Basso Maglio sobre la creación como una acción humana de amplias derivaciones, desde una mirada esencialista. La verdadera creación configuraba un proceso que generaba dolor y desafiaba al ser humana en su totalidad por eso la calificaba como trágica. Es entendible en este marco que su artículo contuviese asociaciones ampliadas de carácter místico e incluso metafísico. Como recurso, Basso Maglio mantenía un diálogo con un interlocutor imaginario al que le declaraba sus convicciones acerca de las creaciones artísticas, siempre bajo una perspectiva de un acto redentor con ribetes trágicos. Podríamos pensar que esta concepción del arte es receptiva a cierto legado del

romanticismo del siglo XIX, pero también se acercaba en parte a la filosofía existencialista del siglo XX. Es notable el intento de fundar una crítica en el campo de la estética sobre la base de una terminología filosófica que no lograba cuajar en un discurso conciso, aunque dejaba entrever su esfuerzo por superar al historicismo y al positivismo. Tras esta publicación, Basso Maglio, vuelve a publicar en *Alfar* un ensayo con características similares de exaltación lírica y filosófica que ya había manifestado en otros artículos referidos al proceso creativo, entendido como un fenómeno humano universal y específico inseparable del concepto de libertad existencial.

Queriendo superar el positivismo de su tiempo, Basso Maglio propuso un pensamiento crítico que aterrizaba en el campo de la metafísica. Partía de una postura anti-formalista en el arte, defendía el matrimonio expresión-concepto como unidad indivisible para traducirla en la consideración del lenguaje como medio, no como finalidad que tendiese a la formalización de la idea, sino como mediación que anulase la distancia entre expresión y concepto.

– Véase ANEXO 37.2 -

El hecho de que estas ideas solo pudiesen entresacarse de una maraña de especulaciones filosóficas muy crípticas y confusas, nos permite ver el esfuerzo que realizó el intelectual Basso Maglio para definir el pensamiento crítico a través de sus presuntas esencias metafísicas, una actitud que no va a prosperar entre los intelectuales uruguayos de los años cuarenta. La concreción conceptual de Joaquín Torres García y la lección posterior de un crítico e historiador como el argentino Jorge Romero Brest entre los jóvenes críticos uruguayos, no dieron lugar a que ese esfuerzo de Basso Maglio prosperase.

La identidad latinoamericana en la década de los treinta, se construyó en cierto modo sobre las bases de una cultura europea decadente y se inscribía en el campo de acción del imperialismo norteamericano. El historiador Jesús Bentancourt Díaz, escribió un ensayo sobre americanismo que tuvo gran resonancia en el medio rioplatense. Tomando como ejemplo el proceso independentista norteamericano que procuraba desligarse de los patrones culturales anglo-sajones con el fin de fundar una cultura capitalista e imperialista de singular fuerza, plantea el camino de emancipación de lo latinoamericano desde el punto de vista político y cultural. Lo presenta desde una visión marxista más o menos ortodoxa de la cultura americana que podría cotejarse por diferencia con los argumentos esgrimidos en el americanismo ya citado de Alberto Zum Felde o en el de Pedro Figari, desarrollados entre 1910 y 1940.

– Véase ANEXO 38 -

En tal sentido, la propuesta de Bentancourt, renunciaba tanto a las tendencias indigenistas como a las tendencias identitarias que buscaban amparo en los modelos culturales europeos, haciendo hincapié en una cultura de emancipación acorde con el perfil de los pueblos jóvenes en América. Según el historiador, a un pueblo joven debería corresponderle un arte nuevo, revolucionario en sus contenidos y en sus formulaciones estéticas. Su propuesta de emancipación, según sus propias declaraciones no implicaba renunciar a las conquistas del capitalismo, sino que suponía incorporarlas según las finalidades propias de los pueblos latinoamericanos. En *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana* tesis escrita por Joaquín Torres García a partir de 1938, se pretende asociar la tradición prehispánica a lo que llama la Gran Tradición del Hombre Universal y poder operar con ella como apoyo a su doctrina constructivista. En el desarrollo de este trabajo, Torres se preocupa en distinguir lo que llama un arte

propio de América de lo que comúnmente se entiende por tipismo o color local, que constituyen meramente síntomas no estructurados ni estructurales.

– Véase ANEXO 39.1 –

Propuso crear un vacío eliminando todo lo prestado en materia de arte, Torres descartó las teorías simplistas acerca del arte imitativo y los asuntos de técnica y oficio como el verdadero problema del arte, situando ese problema en América como algo mucho más complejo: la posibilidad de lograr una unión simbiótica entre *Regla Abstracta* como expresión de *Gran Tradición*, y la naturaleza particularista contenida en ciertos ingredientes simbólicos que constituyen "lo viviente" local dentro de "lo Universal". Este arte propio de América, debía estar, según Torres García, desligado de Europa. No obstante, no propuso una ruptura con la tradición del arte europeo, sino que propuso su comprensión y su asimilación para tomar de esa tradición los elementos que, al ser conjugados con los de orden local y regional, pudiesen contribuir a la construcción de una metafísica del arte americano. Por momentos, su discurso se hizo más radical, llegando a plantear la idea de que los maestros europeos "nada pueden decirnos de lo que debemos descubrir en nosotros mismos."[81]

Hablar de *Estructura*, implicaba ya una actitud introspectiva ajena a toda posibilidad de plagio, implicaba sin embargo referir el pensamiento al propio lenguaje, a sus ritmos, es decir, al descubrimiento de un universo que se bastaba a sí mismo. Y todo ello, Torres lo extendía a todas las disciplinas artísticas, incluyendo la música y la poesía, pues señalaba que arte y construcción eran una

[81] Torres García, J., "El hombre Americano y el Arte de América" en *Universalismo Constructivo,* Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944, p. 881.

misma cosa.[82] El *Universalismo Constructivo* de Torres García, fue una doctrina que tendía a restaurar el sentido de la tradición, volviendo a colocar al Hombre Universal por encima de los intereses individuales. El maestro reconocía que se trataba de un ardid simbólico, pero consideraba que ese pensamiento simbólico, universalista y estructuralista, debía corresponderse con la tendencia humana hacia la justicia, hacia la imposición del derecho sobre la fuerza, hacia el combate contra la opresión. Es decir, buscaba entroncar el "nuevo arte de América" con las aspiraciones políticas dominantes en su campo intelectual, pero sin entrar en consideraciones partidistas. Por otra parte, se proponía brindar una explicación didáctica acerca de lo que entendía por arte clásico por oposición al arte romántico, definiendo un arte normativo en el que predominase la idea sobre el sentimiento.

– Véase ANEXO 39.2 -

En tal sentido, renegaba de considerar al arte clásico griego como el paradigma de clasicismo, encontrando en cambio un buen ejemplo de su concepto de "lo clásico" en lo griego arcaico, ya que el período posterior había dado a luz, según él, un arte meramente naturalista y oficial. El concepto torresgarciano de clasicismo daba lugar al concepto de forma plástica como valor absoluto, independiente de toda representación de lo real. De allí pasaba sin dificultades a la idea de planismo pictórico, de la frontalidad imprescindible en toda pintura mural. De gran importancia fue la distinción que Torres establecía entre sentimiento de la tierra y sentimiento de la nación, pues relacionaba a este último con lo político para generar un arte figurativo y representativo de hechos históricos y mundanos, mientras

[82] Torres García, J., "El hombre Americano y el Arte de América" en *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944, p. 884.

que el primero se relacionaba con lo cósmico, que solamente podía referirse a valores absolutos y tal debería ser para Torres, el futuro arte de América.

El maestro argumentaba que el pensamiento geométrico debería dominar el arte y la vida, apoyándose, en buena medida, en la tradición prehispánica de América, como contra discurso respecto a las voces que durante la Segunda Guerra Mundial se alzaban a favor de una hermandad continental americana de carácter fundamentalmente político y económico. En su reivindicación del arte prehispánico americano, la propuesta no es imitativa sino deliberadamente creativa, cuidándose de advertir el peligro que implicaría caer en lo arqueológico, en hacer "pastiches sudamericanos."[83] Cuando Torres García expuso mediante conferencias y charlas estas ideas, aún no habían tenido lugar sus fuertes polémicas dentro de la *ETAP*[84] y mantenía un relativo buen relacionamiento con sus colegas locales a quienes ubicaba en una etapa de transición, todavía apegados al postimpresionismo europeo, y sin haber pasado por la experiencia del cubismo, experiencia que por otra parte, consideraba totalmente innecesaria para ese momento en virtud de que fue en Europa algo pasajero ya sin más importancia que la de haber preparado el terreno para un arte abstracto, geométrico y normativo. En su alocución planteaba en forma de interrogantes la dualidad Clasicismo-Romanticismo, como algo que está más allá de las vicisitudes académicas francesas del siglo XIX, una dualidad que reconoció en su proprio arte a lo largo de su vida, aunque esta oportunidad se afirmó en la convicción de que aquello clásico, es decir el arte que obedecía a reglas universales del ver y del pensar, era el

[83] Torres García, J., "El nuevo arte de América" en *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944, p. 993.

[84] Escuela Taller de Artes Plásticas.

núcleo duro del futuro arte constructivo, con el cual se pretendía sembrar en el territorio virgen del Río de la Plata.

– Véase ANEXO 39.3 -

Lo más interesante de esa liberación del artista en el arte constructivo, en la que Torres García explicaba su método de medir y los principios geométricos matemáticos de la proporción áurea, es el papel que asignaba a la actividad consciente en el proceso creativo, paralelamente a la liberación del inconsciente. En efecto, insistía en que la personalidad del artista se "des-cubría" en la medida que se dejaba fluir lo inconsciente de él, pero esto debía ocurrir en el estrecho espacio que emitía el férreo control consciente de los procedimientos constructivos. En tal sentido, proponía la idea de que mientras el artista concentraba su atención o consciencia en el método de la medida y en la aplicación de las reglas constructivistas, la personalidad del artista se manifestaría automáticamente y sin pensarlo en la obra de arte, pues lo inconsciente podría fluir siempre y cuando la actividad consciente estuviese ocupada en otra cosa. Esto es particularmente significativo, pues muestra como Torres no negaba la importancia de lo inconsciente en el arte, solo que, a diferencia del surrealismo que ensalzaba su representación de manera programática, Torres García lo limitaba y encubría a través de la actividad racional.

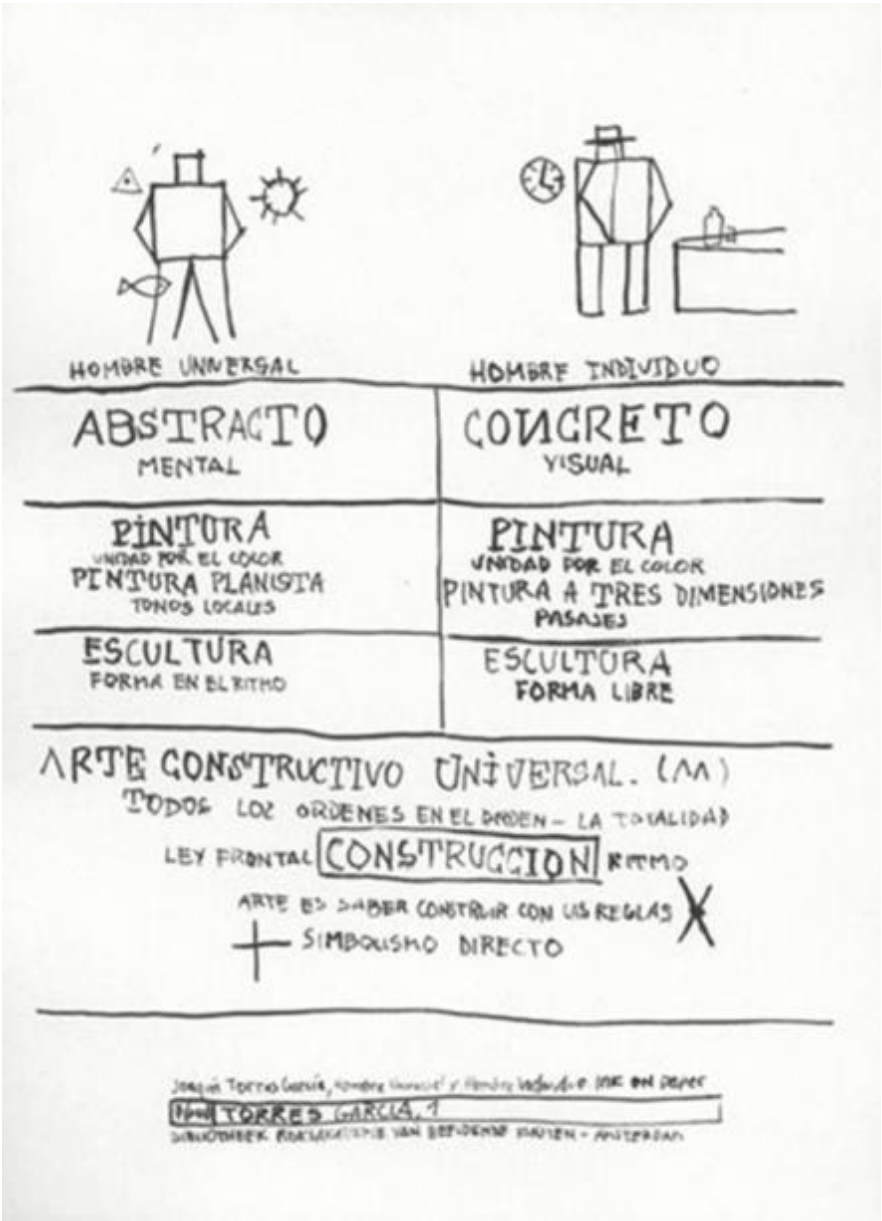


Fig. 27. Joaquín Torres García, ilustración para su libro inédito "Notre boussole de Navigatoteaur dans le vie", 1932.

Por otro lado, esta atención consciente de las reglas y de la aplicación de la medida en el proceso constructivo, alejaba al artista de la tentación de imitar lo real visible y le permitía trabajar en el terreno que Torres consideraba específico del arte: el terreno mental y simbólico, el del orden de los signos. Un terreno que no solamente era en su doctrina el concepto de lo estético propiamente dicho, sino que también lo era el de lo ético del artista. El maestro y fundador de la Escuela del Sur [85], reconocía la dificultad que los artistas locales habían de tener para renunciar tan radicalmente a lo aprendido, aunque hizo un llamado en esa dirección haciendo alusiones a una cristología que en varias ocasiones le sirvió como referencia:

> "[…] Tal como en el terreno místico, en el que el hombre ha de morir en la carne para renacer en el espíritu – la

[85] : De Buzio Torres, C., *La Escuela del Sur [exposición]: el taller Torres-García y su legado* (catálogo exposición). Colección Encuentros, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, p. 19-21. Op. Cit.: " […] Torres-García lleva a cabo la idea de organizar un taller en cuyas enseñanzas hace converger, evidenciando su igualdad plástica, estética y teórica, los principios del arte precolombino con los del arte abstracto de vanguardia, en cuyo desarrollo él había participado como miembro del grupo Cercle et Carré. Cuando el artista regresa procedente de París a su ciudad natal en 1934 y organiza, un año después, la Asociación de Arte Constructivo (1935-1939), precedente del Taller Torres-García (1943-1962). […] La Asociación de Arte Constructivo, primer paso hacia el proyecto de arte abstracto latinoamericano y momento en el que lanza su definición del "realismo absoluto", concepto referido a aquellas pinturas cuyos componentes han sido reducidos a sus elementos básicos de plano de color y línea. […] El Taller de Torres-García, el cual se crea en 1943 sobre un doble modelo: los gremios artesanales medievales y las escuelas de arte modernas como De Stijl, Bauhaus y Black Mountain Collage, aunque rechaza la incorporación de la tecnología y los fines industriales defendidos por estas últimas. Su taller nace con una vocación interdisciplinar, pues pretendía la ruptura de jerarquías entre diseño, artesanía y arte. Desde el taller, trabajando desde la experimentación y llevado por su lema: "el arte debe ser el producto de un período y de una geografía particular", Torres-García pretende fundar un lenguaje plástico unificador para el continente, pues considera que ha acabado el período colonial del arte latinoamericano y debe iniciarse una nueva era artística. Al mismo tiempo elabora sus teorías sobre la función social y el papel del arte moderno en el continente y desarrolla sus ideas sobre la abstracción. Sostiene que la meta del artista es crear en su obra un "valor plástico absoluto", esto es: una obra de arte viva, que existe por sí misma independiente del modelo."

> idea de Cristo eterno -, así, ha de sacrificar el artista su pobre bagaje aprendido, para vivir en lo abstracto, y al fin ser." [86]

Torres García renegaba de los agrupamientos de artistas en vano, sin conformar una comunidad de ideas teóricas y una plataforma ética que los identifique. De alguna manera, en esta conferencia rechaza de antemano las escuelas y grupos constituidos en Uruguay argumentando por contraposición, solamente a favor de un apostolado sin interés extra-artísticos, como el que propuso desde la Asociación de Arte Constructivo:

> "En estas latitudes […] no existe entre los artistas vinculación alguna, pues solo se juntan temporalmente y […] en vista de un interés común (circunstancial) para luego separarse con indiferencia". [87]

Uno de los integrantes de la Escuela del Sur, fue el gallego Manuel Pailós, quien resultó ser una de las figuras claves de las vanguardias latinoamericanas del s. XX y de quien más adelante justificaremos sus aportes plásticos entre ambos continentes.

[86] Torres García, J., "La liberación del artista" en *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944, p. 30.

[87] Torres García, J., "Cambio de plano" en *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944, p. 57.

2.7 CONEXIONES Y PUBLICACIONES COMPARTIDAS ENTRE LOS DOS CONTINENTES. CORRESPONDENCIA Y ARCHIVOS DOCUMENTALES

La existencia de numerosas publicaciones gallegas editadas fuera de Galicia, es un ejemplo de la presencia gallega en América y una fuente importante para el estudio de las colectividades gallegas asentadas en ese continente. Desde que se comenzó a publicar en la Habana en 1872 *La Gaita Gallega*, empezaron a surgir este tipo de publicaciones periódicas, revistas, memorias o boletines de los centros, que comenzaban a expandirse por todo el continente latinoamericano. Muchas de ellas desaparecieron pero otras han logrado perdurar en el tiempo. A través de su distribución geográfica se refleja la importancia de la emigración gallega en relación a los distintos países, pues de las 225 publicaciones de esta índole, 116 pertenecieron al Río de la Plata, 78 a Cuba quedando en un segundo plano Venezuela, México y Brasil.[88] Podemos tomar de algunos anuncios publicados en *La Gaceta de Galicia*, anotaciones y cifras que testifican el flujo migratorio que sucedía a través de estas embarcaciones:

> "La LINEA PENINSULAR DE PAQUETES DE VAPOR en combinación con la empresa de VAPORES-CORREOS TRASATLÁNTICOS DE LOS SRES. A. LOPEZ Y CIA. ofrecían la posibilidad de viajar a la Habana desde A Coruña, Carril y Vigo en tercera clase al precio de Pts. 50 incluso manutención. […] Las tarifas de la COMPAÑÍA DE NAVEGACIÓN POR VAPOR AL PACÍFICO eran: desde A Coruña a Montevideo y Buenos Aires en 1ª clase, 2940 Rs., en 2ª clase 1960 y en 3ª clase 1175 Rs. […] Cruzar el Atlántico en los barcos de MENSAJERÍAS MARÍTIMAS, PAQUETES

[88] Neira Vilas, X., *A prensa galega de Cuba*, A Coruña, Ed. Do Castro, 1937, p.24.

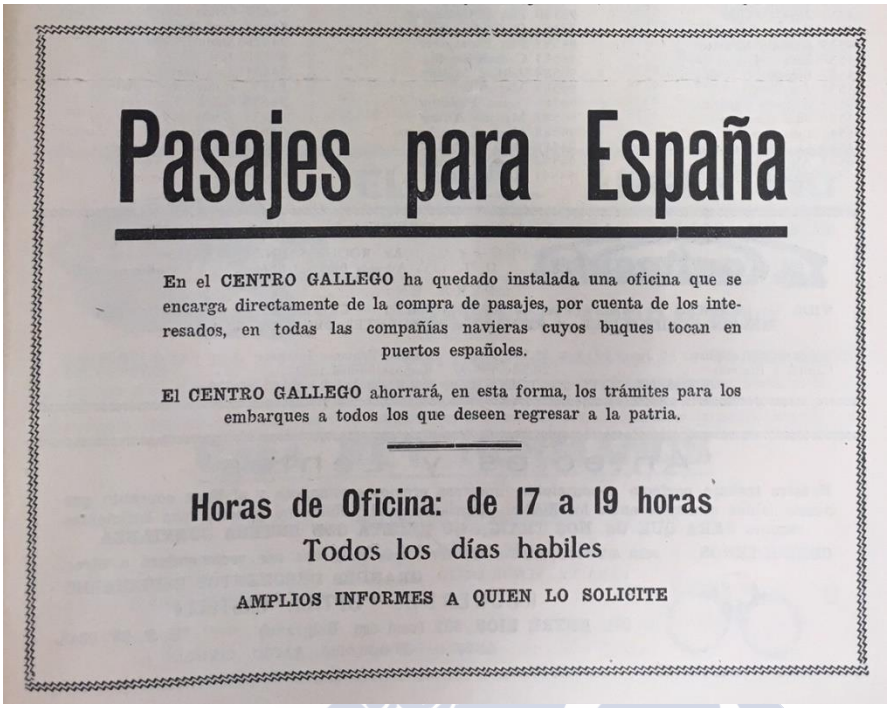
> CORREOS FRANCESES importaba desde Carril a Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires, 3920 Rs. En 1ª clase y 1175 en 2ª."[89]

Gracias a estas publicaciones, podemos entender cómo muchos de los gallegos que se embarcaban, se veían tentados y animados a abandonar su tierra, pues tal y cómo se planteaban los viajes, encontraban facilidades para llegar a sus nuevos objetivos en América. En el artículo *A emigración compostelá as Américas a través da prensa do século XX* de Jose Manuel Pose Antelo se presenta uno de los múltiples anuncios que encubrían la realidad de los viajes trasatlánticos que realizaban los emigrantes gallegos en aquel entonces:

> "A los pasajeros de 3ª clase se les dará comida abundantísma con vino, cama, con ropa y asistencia médica gratuita" […] Hay abordo campellán que celebra misa todos los días festivos y médico y practicante dedicados a la asistencia del pasaje, todo gratis para el pasajero de 3ª." [90]

A través de la prensa los interesados se informaban y gestionaban los viajes trasatlánticos. Los vapores de las compañías extranjeras conducían a los emigrantes desde A Coruña, Vigo y Carril a Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Ares, mientras que las empresas españolas tenían destinos en Cuba, Venezuela y Puerto Rico.

[89] S/f., *La Gaceta de Galicia*, año III, nº3, 1903, p. 1.
[90] Pose Antelo, J. M., *A emigración compostelá as Americas a través da prensa do seculo XIX. Encontros Galicia-América*, Santiago de Compostela, Cihuga, 1992, p. 21.



Pasajes para España

En el **CENTRO GALLEGO** ha quedado instalada una oficina que se encarga directamente de la compra de pasajes, por cuenta de los interesados, en todas las compañías navieras cuyos buques tocan en puertos españoles.

El **CENTRO GALLEGO** ahorrará, en esta forma, los trámites para los embarques a todos los que deseen regresar a la patria.

Horas de Oficina: de 17 a 19 horas

Todos los días habiles

AMPLIOS INFORMES A QUIEN LO SOLICITE

Fig. 28. Anuncio de Centro Gallego en *Alfar, año VIII*, nº 66, 1930, pp.6.

En cuanto a la duración de la travesía, la embarcación a vapor, permitió establecer un calendario de viajes y escalas logrando reducir sustancialmente el tiempo necesario para atravesar el Océano, como se refleja en *La Gaceta de Galicia:*

> "La CIA MALA REAL INGLESA que confiesa ser la más rápida, con vapores con una marcha de 17 y 18 millas por hora, establecía a finales del siglo en 13-15 los días necesarios para que sus barcos navegasen desde Vilagarcía y Vigo a Brasil, y en 18-20 para que atracasen en Montevideo y Buenos Aires." [91]

[91] S/f., *La Gaceta de Galicia,* año I, nº1, 1900, p. 1.

La investigación metodológica e histórica de la prensa literaria entre Galicia y América ha hecho florecer la importante función que este tipo de publicaciones desempeñaron en la renovación de la cultura gallega y la latinoamericana. Los conceptos de revista cultural y literaria aparecían mezclados junto a trabajos de creación o crítica literaria, otros relacionados con temas científicos, filosóficos, pero sobre todo, sociales y políticos. Para lograr entender la existencia y necesidad de este tipo de publicaciones entre Galicia y el Río de la Plata podemos analizar el caso de la revista *Alfar*, siendo una de las publicaciones más longevas. Durante las tres primeras décadas del s. XX, el flujo de inmigración de Galicia a Latinoamérica no sólo fue constante, si no que con el pasar de los años, se intensificaba. El puerto de la Coruña, se convirtió en el eje central de la vida económica de la ciudad que se encontraba en uno de los mejores momentos de prosperidad. La ciudad, en pleno modernismo, adquirió su primer crecimiento urbanístico llamativo más allá de los habituales límites del casco antiguo. La mayoría de los países latinoamericanos establecieron sus representaciones consulares en esta ciudad del noroeste peninsular y es así que nace la Casa América-Galicia, Asociación Regional Hispano-Americana de la Coruña. El cometido de dicha asociación, era:

> "Administrar informaciones comerciales entre España y el continente americano. Se encargaba de la colocación en Galicia de productos americanos y propagaba en América industrias de Galicia. Fomentaba la exportación y embarque por los puertos de la Región. Proporcionaba datos a la emigración y, en general, atendía todos los asuntos de interés hispanoamericanos."[92]

[92] S/f., *Boletín de Casa América*, año I, nº 8, 1923.

A finales del año 1920, patrocinado por esta Asociación Regional Hispanoamericana, se comenzó a editar el *Boletín Casa América-Galicia* que estaba patrocinado por las empresas y casas consignatarias de buques así como por más entidades vinculadas con la emigración. Este boletín pretendía servir de lazo entre los emigrados y su región de origen, pero en la práctica se reducía a facilitar noticias y anuncios sobre las embarcaciones trasatlánticas. Dos años más tarde, empieza a mostrar su interés por temas literarios, y pasó a denominarse *América-Galicia. Revista Comercial Ilustrada Hispanoamericana. Órgano de publicidad de Casa América-Galicia*. Durante este proceso, desde julio de 1920 y septiembre de 1921, aparecieron cinco números de la revista *Vida*, que tuvo una corta pero fructífera existencia. Su formato y aspecto tipográfico, la distribución de los anuncios publicitarios, los nombres de sus colaboradores así como sus dibujantes e ilustradores, la convirtieron en ese núcleo matriz que serviría, un tiempo después para poner en marcha el *Boletín de Casa América- Galicia*. Tras la aparición de este *Boletín*, hubo otras dos experiencias de revistas que intentaban continuar los caminos iniciados por *Vida*, una fue la revista quincenal ilustrada *Gráfica* y la otra la semanal ilustrada *Luz*. En ambas, se mezclaron las colaboraciones en castellano y gallego, mostrando siempre un permanente deseo de conectar con escritores extranjeros y que se encontrasen fuera del área geográfica de su publicación. Cabe destacar la colaboración de Rafael Cansinos Assens, cuya breve prosa fue ilustrada por Alfonso Rodriguez Castelao haciendo alusión a ese sentimiento de desprendimiento cuando un emigrante deja su patria, y dice así:

> "[…] Bajo los arcos de la noche te miro con ternura, oh sombra mía, que me acompañas a todas partes con un amor antiguo y silencioso. ¡Oh sombra mía, mi única fiel! Sombra pueril y clara de un hombre ya marchito, que te cubres de un velo para seguir mis pasos y hacer ligera mi forma

entorpecida. Todo el encanto ya perdido está en ti, oh sombra mía, siempre juvenil de ligereza trémula, siempre delicada y sutil, aunque mi cuerpo sea pesado, como esos humos leves que se desprenden de las grandes hogueras; siempre igual a ti misma y siempre llena de un frágil misterio femenino, como una trenza desatada. La última belleza de los seres, la que se refugia en el silencio y en la obscuridad y guarda ya formas inalterables hasta la muerte; belleza de mujeres marchitas que se revela en una línea tierna y de hombres desfigurados uno por su perfil, belleza de velos y de máscaras y de espaldas fugitivas, está en ti, oh sombra mía; que eres perfectamente bella, de una belleza etiópica, oscura, pero irreprochable! Tú, oh sombra mía, en tu oscura belleza, guardas la forma antigua inmaculada, no profanada por el tiempo, de oscuras mejillas siempre tersas y de senos erguidos y bajo tu velo ligeramente conmovido, lo que ya no es bello en los espejos es todavía hermoso e irreprochable, oh sombra profunda, más que los ríos, embellecedores, en cuyo seno las cosas se reflejan con una dulce opacidad. Oh sombra mía, que me sigues a todas partes vigilante como una nodriza y recatada como una viuda fiel de luto perdurable, oh sombra mía, misteriosa de niñez y de ancianidad, que tienes la edad fabulosa de los cedros; oh sombra mía, que sigues desde la remota infancia con un amor inalterable y una ternura muda. ¿Llegará acaso un día, en que tú también tomarás una forma carnal y serás dotada de una voz para expresarme esa ternura antigua? Oh sombra mía, apiadable cimera! Si antes de ser un hombre era yo un sueño, tu que ya tienes un cuerpo, aunque ligero, ¿no serás alguna vez una criatura viva, no serás una luz después de haber sido una sombra? Oh sombra mía, que desde la remota infancia, semejante a la luna, te sustentas de mi cuerpo mortal y te llenas de mi presencia; oh sombra mía que escuchas mi voz en medio de la noche, como un discípulo, lleno de atención; cuando te miro junto a mí, callada y fiel como si meditases un mensaje contenido, tu presencia me llena de una esperanza

> maravillosa, y me estremece de emoción como los que llevan un niño silencioso entre los brazos, porque yo también tengo por ti, oh sombra mía de mí nacida, una grandeza paternal. Oh sombra mía, en la cual mi cuerpo cansado se hace fino y delicado como en las formas de una hija; ligera y tierna sombra, ¿no llegará quizás un día en que tú al fin tengas dos brazos para ceñir mi cuello torpemente y una boca fresca y dulce para besar mis labios? En medio de la noche, oh sombra mía, cuando te veo a mi lado, muchas veces me encojo como para un abrazo súbito y siento la inminencia de tu voz, única que ya me podría hablar tiernamente y con un gesto dulce, en medio de las calles desiertas, y te llevo como a una niña, oh sombra siempre joven de un hombre ya marchito, que eres mi única belleza."[93]

Durante las tres primeras décadas del s. XX, no puede hablarse en Galicia de una prensa literaria en el más fiel sentido de la palabra. El problema grave de fondo para estudiar el desarrollo de la prensa literaria en Galicia durante este periodo de tiempo es que muy pocas publicaciones tenían sólo ese carácter, *Alfar*, sin duda fue una de ella y dio cabida al grupo de los vanguardistas, que comenzaban ya a desintegrarse buscando cada uno en su propia identidad y originalidad. Es importante evidenciar que en el desarrollo de este marco teórico, debemos presentar publicaciones como *Alfar*, que cogen brillo en los años veinte continuando en la década de los treinta con contenidos de alto nivel y trascendencia. Para lograr entender este proceso debemos citar este tipo de publicaciones desde el origen de sus primeras ediciones en Galicia hasta sus últimos números publicados en Uruguay. El escritor y político español Antonio César Molina, en sus investigaciones sobre la prensa literaria de la época comprendida entre

[93] Cansinos Assens, R., "¡Oh sombra!", *Revista Gráfica*, año I, nº5,1921, p.10.

los años veinte y treinta del s. XX, dedica un interesante análisis a la existencia de esta publicación:

> "*Alfar* es una revista que debido al momento de su publicación y al talante abierto de su director literario y su representante artístico, volante por diversas capitales del arte español y europeo, Rafael Barradas, que tuvo con toda seguridad suma influencia e importancia en el aporte de colaboradores literarios y artísticos, no podía estar ajena a las modas literarias importantes. Pero *Alfar*, como la mayor parte de sus mejores colaboradores, fue una revista que evolucionó y fue dando entrada a todas las diversas tendencias existentes en el panorama de la literatura española y europea de ese momento, que pasaba indudablemente por la capital francesa."[94]

Se podría decir, que la figura de Julio J. Casal[95], fue el alma de esta revista, pues de él nace la idea de una publicación que fuera expresión de las inquietudes vanguardistas del momento así como un vehículo de relación con los grupos de intelectualidad españoles y extranjeros. Comenzó por tanto a redactarse en A Coruña, pero cuando su fundador y director, el ya citado Julio J. Casal se instaló en Montevideo, *Alfar* trasladó su sede a la capital uruguaya reproduciendo con sumo cuidado y respetando fielmente el color de las portadas y de las ilustraciones que le habían dado una identidad ya en Galicia. De la misma manera, en los primeros números editados en

[94] Molina, A. C., *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930),*A Coruña, Ed. NOS, 1984, p. 15.

[95] García De la Concha, V., "Alfar: historia de dos revistas literarias (1920-1927)", *Cuadernos Hispanoamericanos,* nº 255, 1990, pp. 500-501, Op. Cit.: "Julio J. Casal. Nacido en Montevideo el 18 de junio de 1889, hijo de padre español y madre uruguaya, en junio de 1909 viene a Europa como cónsul de La Rochelle. Allí permanece hasta fines del año 1912. Contrae matrimonio a principios de 1913, y poco después en el verano del mismo año, es destinado a La Coruña."

Uruguay, se respetaron las páginas de anuncios, que daban una visión panorámica de la vida comercial y empresarial de la época en Galicia, especialmente en el tema de las relaciones marítimas con América y Europa. Es el momento en el que la colaboración entre la literatura y las artes llegaba a uno de sus máximos apogeos, en el caso de *Alfar*, cabe destacar su especial dedicación a la estética de la imprenta pues la revista no es entendida solamente como un elemento de difusión cultural, sino también como un elemento bello en sí mismo.

Para comprender bien la importancia de esta publicación, hay que recalcar que las revistas culturales en Galicia durante la etapa de existencia de *Alfar* fueron fundamentalmente cuatro, *A Nosa Terra*, *Vida Gallega*, *Nos* y *Ronsel*, a las que habría que añadirle *La Centuria*, la cual puede entenderse como precursora de todas ellas. Quizás *A Nosa Terra* y *Vida Gallega*, podrían definirse más que cómo revistas literarias, como revistas culturales en el más amplio sentido de la palabra. Comenzaron teniendo un carácter regionalista moderado hasta que con el paso de los años, sus ideas fueron definiéndose y progresando hacia el nacionalismo. En el número 133 de *A Nosa Terra*, la prosa de Rafael Cansinos Assens volvió a dejar se legado con su *Canto a Galicia* traducido por Correa Calderón y publicado exclusivamente en gallego. De manera significativa deja constancia de lo que para él es Galicia:

> "[…] Por antr´obalbordo reloucador da festa, antros coros do domingo, allei os teus fillos, ouh, Galizia! Ollei os teus fillos, os das meixelas côradas e as rotundas frentes, os que camiñan petando n´un tambor e facendo chocar antró seus dedos crótalos rústicos; os que camiñan petando n´un tambor e facendo chocar antró seus dedos crótalos rústicos; os que camiñan rodeando â gaita, côrada com´unha rapaza no seu refaixo, e por antr´os grupos, sentados na herba, levan a festa alá ô lonxe…Ollei os teus fillos, ouh, Galizia! E sintín qué ô

seu paso a miña alma s´estremecía e quería fuxir c´o eles, como si o eco da sua gaita espertase en mín una antigua lembraza, como si en a tivese n´outra oarte e deitara na miña alma a saudade do ritorno… Ouh, Galizia! A miña alma d´home do Sul conmovíase fitando os teus fillos, como s´algunha ves eu tivesa brincando co eles nos teus prados verdecentes e zumosos nas vísperas da festa e nos domingos da miña infancia… Como s´algunha ves eu fillo do Sul, nascido n´unha terra quente de vides e azahares, t´oubese allado a ti mesma, ouh, Galizia! Que te sentas a veira do mare máis lonxe e debullas a tuas faldras pingotadas oir una fresca escuma; como si eu houbese sido bicado alguna pol-o teu ár fresco de choiva, houbese ceibado a miña vos nos teus vales, fondos e sombrisos, nos tus serans cheos de cántigas; como s´houbese dormido alguna noite en col das espigas das tuas eiras ou houbese debullado as tuas mazorcas a carón do lume, a miña alma abalábase tremelucente ô paso dos teus fillos… E sentía que os meus ollos veábanse acogulados de bogoas cando eles pasaban, como si me lembrasen a terra mativa; turbanse co´as bagoas meus ollos, que non veron teus liños, nin os teus catañeiros, nin as tuas verdes pradeiras… E seguía ôs teus fillos co`a allada nubrada de morriña, como aqueles irmans seus que acougaban â soma das árbres…Por qué, ouh Galizia! Se turba a miña alma de tal maneira? Que fervenza do meu sangue andalus corre mesturada co-a tua? Cal dos meus cabelos s´engedellou cós teus alguna ves? E cecais a morriña d´haber armado n´ista cibdá abigarrada â alguna filla tua d´ollos azues e cabelos louros? E cecais a lembranza d´haber bailado no bosque do amore con una das tuas fillas que danzou de nenas encol dos teus prados verdes, e mutas veces fatigou o seu corpo acompañando o terque arrolo da gaita? Foi recordó que bretemou os meus ollos, ouh, Galizia! Ouh Galizia lonxana, grave e doce, irmá da Bretaña, malencónica sempre e tan leda na tua festa, te maxinamos, te maxinamos os fillos do sul, a través da bel aterra dos teus fillos, que arrolan

com´as rolas, te maxinamos?...Te maxinamos, fillos d´unha terra sulugada en lus, â que a tua mocedade vai chea d´ilusiós com´o una Antilla, te maxinamos Galizia doce e pastoril, acochada, mergullada en penumbras velaiñas, curaçon malencónico discreta fonte de saudades… Te maxinamos os teus prados verde ouros, os teus fondos ríos, os teus vales estremecidos de longos berros festeiros; maxinamos teus atigos tempros, alumeados por lampas d´ouro pesado, nubrados d´un incenso mesto, as tuas portas coroadas de ramos frolidos nas mañás de festa…Te maxinamos, ouh, Galizia, antiga e forte, que asoballas os céspedes a tripalos có zocos e que mantés os teus fillos con mazás, que sabes chorar as máis grosas bágoas e bailar con máis ritmo que ninguén. Te maxinamos, ouh, Galizia lonxana! Que non es a nosa nai, cando contempramos na noite o camino de Santiago o teu Patrón, e cando, com´agora na serán de festa, ollamos os teus fillos camiñar erguendo una poeira que semella una via láctea… Te amamos, ouh, Galizia lonxana! Pol´a tua alma chea de morriña inda na felicidade; pol-a tua gaita que chora io tem tambor que repinica tan forte; pol-os teus bermellos refaixos e os loitos pretos; pol-os teus longos berros d´unha ledicia que camiña e s´alonxa. Te amamos, ouh Galizia![96]

Fig. 29. Portada revista *La Pluma, año IV*, nº16, 1930.

[96] Cansinos Assens, R., "Canto a Galicia". *A Nosa Terra*, nº 133, 1921, p. 4.

De la misma manera que Assens buscaba la existencia y reclamaba una autonomía espiritual y cultural gallega en este *Canto a Galicia*, el escritor y crítico español buscaba establecer pautas culturales de Uruguay y de América con la emergencia del modernismo en Occidente a principios del s. XX, publicando un estudio sobre el libro *Estética del Novecientos* del historiador y ensayista uruguayo Alberto Zum Felde en la revista *La Pluma*. A través de la figura del poeta que había en Zum Felde, Cansinos Assens analizaba las corrientes estéticas de posguerra y debatía la posición de Latinoamérica ante la evolución de la cultura que se operaba por aquel entonces en Europa.

– Véase ANEXO 40 -

Podemos definir *Alfar* como una revista de literatura y arte de vanguardia. Entendiendo este término en un sentido muy amplio, en diversas ocasiones se ha encasillado aceptando el membrete de ultraísta. En este apartado de nuestra investigación, podemos puntualizar que el término ultraísta quedaría demasiado corto para definir *Alfar*, porque fue una publicación que dio opción a todas las tendencias más sobresalientes del momento cultural en el que se desarrollaba. Figuras como Guillermo de Torre y una cadena de ensayistas y escritores intentaron promover este tipo de revistas, pues las consideraban como una fuente de conocimiento ineludible para completar la visión totalizadora de la historia de la literatura contemporánea.[97] De Torre, corroboraba la importancia de este tipo de publicaciones como puede comprobarse en su artículo *La generación española de 1898, en las revistas del tiempo*, donde afirmaba que:

[97] Molina, A. C., *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, A Coruña, Ed. NOS, 1984, p. 12.

> "[…] Todo genuino movimiento literario, todo amanecer, todo "crevar de albores" – para decirlo con la imagen matinal del cantor de Mio Cid – ha tenido indefectiblemente su primaria exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista. La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza. Las revistas jóvenes son los borradores de la literatura de mañana, dijo Valéry Larbaud…"[98]

Es interesante destacar los vínculos que tuvo Guillermo de Torre previamente a su migración al Río de la Plata. En 1933, entró en contacto con el uruguayo Joaquín Torres García y la argentina Norah Borges[99] con quien posteriormente contrajo matrimonio. Desde ese momento se intensificó una amistad basada en el mutuo respeto y admiración intelectual, ejemplo de ello fue cuando tras la muerte de Joaquín Torres García, el belga Michel Seuphor[100], quien fue compañero del maestro constructivista durante su residencia en París en 1930, publicó un libro titulado *L´art abstrait. Ses origines, ses premiers maitres* en el que sin embargo, Torres García no aparecía

[98] De Torre, G., "La generación española del 1898, en las revistas del tiempo", *Nosotros*, año IV, nº 1, 1941, p. 1-38.

[99] Artista plástica y crítica de arte argentina. Norah Borges, pseudónimo de Leonor Fanny Borges Acevedo, tomó su apodo de su hermano mayor el escritor Jorge Luis Borges, quien la retrató así: "En todos nuestros juegos era ella siempre el caudillo, yo el rezagado, el tímido, el sumiso. Ella subía a la azotea, trepaba a los árboles y a los cerros yo la seguía con menos entusiasmo que miedo (J. L. Borges, Norah)

[100] Alburquerque, E. L., *Sol de Michel Seuphor. Un secreto muy bien guardado de la literatura francófona*, Madrid, Ed. Crítica. Universidad de Extremadura. Alburquerque, 2012, p. 4. Op. Cit.: "[…] El poeta francés Michel Seuphor, nacido en Amberes como Fernand Berckelaers, es uno de los grandes poetas en lengua francesa del siglo XX cuya valía y grandeza han quedado ocultas tras la cortina de papel couché de las prestigiosas editoriales donde se publicó toda su obra como dibujante y crítico de arte. Het Overzicht, una de las múltiples revistas que fundó y una de las más emblemáticas de la historia de la vanguardia, fue la única que cruzó la frontera de Bélgica y llegó hasta Moscú. Otra de sus revistas, la va mítica Cercle et Carré ¬ –que nació como contrapeso al surrealismo doctrinario de André Breton– dio cabida a un crisol de artistas de primera línea: Wasily Kandinsky, Piet Mondrian, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Kurt Schwitters, Le Corbusier... Seuphor era el único escritor del grupo y el único que conocía varios idiomas y servía de puente entre todos ellos, por lo que le apodaron como dolmetscher (intérprete)."

como figura protagónica en la conformación del grupo de artistas abstractos *Cercle et Carré* ni lo consideraron como figura relevante de la pintura abstracta que abanderaban. Ante esta situación, Guillermo De Torre, dio a conocer entonces en la revista uruguaya *Clima* un artículo donde reaccionaba energéticamente contra lo que consideraba un "etnocentrismo del ambiente cultural de París que construía una historiografía del arte básicamente parisnocéntrica y eurocéntrica".[101]

El escritor español, señalaba la importancia que tuvo en el periodo montevideano de Torres García en su trayectoria como maestro y como artista contrariando la ignorancia que Seuphor adoptaba sobre este período. Dada la amistad y compañerismo cultivados entre el maestro uruguayo y el escritor español, éste no pudo eludir el elogio afectuoso hacia Torres García a quien consideraba un "insobornable dotado de radicalismo artístico, ardor apostólico y espíritu proteico" [102]

- Véase ANEXO 41 -

Cabe destacar en este apartado de esta investigación una de las polémicas literarias más interesantes de aquel entonces que quedó reflejada en las páginas de varios números de la revista *Alfar*. El desencuentro o disputa, surgió justamente entre el crítico español Guillermo de Torre y el poeta chileno Vicente Huidobro, quien según el ensayista español había tomado una gran inspiración e incluso había plagiado la obra del poeta uruguayo Julio Herrera Reissig[103], en la acusación sutilmente exponía sus opiniones sobre el poeta chileno:

[101] De Torre, G., "Valoración de Torres", *Revista Clima,* año I, nº 2-3, 1950, p. 4.
[102] Ibídem, p.9.
[103] Bollo. S.. *Literatura uruauava. 1807-1965. Tomo 1*. Montevideo. Ediciones Orfeo. 1965. pp. 74. Op. Cit.: "Julio Herrera y Reissig nació el 9 de enero de 1875 en Montevideo y falleció en esa misma ciudad el 18 de marzo de 1909. Perteneció a una familia patricia de Uruguay y creció en un ámbito con espacio para la cultura y sobre todo, las letras. Cabe

> "[…] He aquí, pues el origen herreriano de todas las manipulaciones celestes y de toda la heráldica sideral que blasona los poemas de Huidobro y de tantos otros. Pero aún más sorprendente son los paralelismos que, en una lectura detenida, hemos formado entre ambos poetas […] He aquí, pues, el origen – uno de los orígenes – de las famosas imágenes creacionistas creadas por Huidobro, cuya exclusiva y primaria originalidad ahora más que nunca queda irrefutablemente negada."[104]

Ante ello, Vicente Huidobro no tardó en responder ante estas acusaciones en el número 39 de *Alfar*, expresaba:

> "[…] Gracias a los esfuerzos del sagaz detective Guillermo de Torre se descubren finalmente los orígenes del creacionismo. Loado sea Dios. […] Y viva el plagio, señores, porque yo soy un gran plagiario. Pero este angelical Guillermo no ha plagiado jamás, te lo juro, lector; él sólo escribe basado en mis hallazgos creacionistas. Prueba de ello la diferencia que hay entre mi estamos arriba y su estoy arriba."[105]

Las discusiones entre ambos escritores teniendo como escenario las publicaciones de *Alfar* quedaron zanjadas en este número 57, aunque continuó durante décadas exponiéndose en otras revistas y

mencionar que su tío, también llamado Julio, fue ministro y más tarde presidente del país. El problema de Julio, que se impuso en su capacidad intelectual, fue su precaria salud, padecía na enfermedad cardíaca congénita que lo llevó a abandonar sus estudios a los diecisiete años. A pesar de ello, cultivó su pasión por la literatura, no sólo leyendo todo cuando caía en sus manos, sino también escribiendo. Su obra abarca diversos movimientos, desde el romanticismo (en sus comienzos) hasta el surrealismo (en su madurez). Se lo considera un personaje ineludible de la poesía latinoamericana de su tiempo, estando a la altura de poetas como Leopoldo Lugones y Salvador Díaz Mirón."

[104] Saralegui, J.O., "Diálogos con Julio J. Casal. Cuadernos de Julio Herrera y Reissig" *AIAPE*, 1955, p. 12.

[105] Huidobro, V., *Alfar*, año I, nº 39, 1924, p. 7.

libros e involucrando en ellas a varios escritores. Todas estas disputas que comenzaron a desencadenarse en las páginas de *Alfar*, no son más que nexos y conexiones entre la intelectualidad de los dos continentes. Representan un pilar más de ese puente cultural tendido entre ambas orillas del Atlántico.

En ese deseo de profundizar las relaciones entre América y España a través de este tipo de publicaciones y tras la marcha del director de la revista *Alfar*, Julio J. Casal a la ciudad de Montevideo, en los meses de enero y febrero de 1929 se vuelve a editar dicha publicación en la ciudad de Montevideo con el nº 61, se hablaba de la continuidad de la revista bajo las ideas germinales del primer *Alfar*:

> "[…] En su segunda etapa, *Alfar* se propone continuar su programa y su ideario de la primera: acoger a todos los talentos jóvenes, exaltar y proclamar los valores de la nueva generación de prosadores y poetas, dar un puesto de honor a las señeras figuras que cifran los nuevos módulos estéticos, y poner relieve, en suma, las inquietudes y los anhelos artísticos de nuestro tiempo, tan diverso, tan complejo. Como el pasado, será una revista de arte moceril e independiente, liberal y ecléctica, amparadora de toda inquietud fecundadora y cerrada a todo gesto vacuo que unen a los pueblos descendientes de Iberia. Tendrá esta revista, por consiguiente, a ser un nexo, un "trait d´union" iberoamericana, luso-hispánico. Procuraremos que se conozcan mejor, de este lado del mar, los positivos valores literarios de los pueblos colombinos, y que allá sepan quienes son, entre nosotros, los verdaderos maestros de la novela, de la lírica, de la crítica y del ensayo. Reflejaremos, en la dimensión que nos sea posible, las hondas palpitaciones de la gran familia dispersa, para que se compenetre mejor. Y le diremos que es preciso amarse, pero lo primero, lo esencial, es que se conozca de modo más íntimo, más serio, más intelectual. Labor en suma de exposición objetiva será la

> nuestra, no de lírica predicación sentimentalista y seudo-intelectual. Hecha en una ciudad enfrentada al Océano, *Alfar* estará atenta al rumbo de ambas riberas. Su misión consistirá en acercar las voces de una y otra. Y, cuando sea preciso, fungir de Aduana que impida el paso a las mercancías de contrabando espiritual, pero que facilite y haga libre el intercambio de ideas y de arte entre las naciones de América e Hispania."[106]

Fig. 30. Contraportada *Alfar, año VIII*, nº 61, 1930.

Alfar, seguiría publicándose en Uruguay hasta su número 91, terminaría de editarse en Montevideo en el mes de diciembre de 1954, cuando falleció su fundador y director. En una nota anónima aparecida en este último número, se hacía saber tal acontecimiento:

[106] S/ f. *Alfar*, año VI, nº 61, 1927, pp. 2

> "[…] Con las pruebas de este ejemplar en las manos, cuya aparición se postergó a raíz de un conflicto gráfico, muere repentinamente, el 7 de diciembre de 1954, el gran poeta Julio J. Casal. Su *Alfar* había nacido en lejanos días allá en La Coruña, donde su director era cónsul del Uruguay; continuaba luego en Montevideo, sigue apareciendo heroicamente, vencedora de todas las dificultades de orden material. *Alfar* será ahora como el símbolo tenaz de su director, y con él desaparece, porque *Alfar* y Casal constituían dos aspectos de una misma alma, y es quizá su obra más viva. La generosidad de Julio J. Casal hizo de ella una hermosa puerta de comunicación de poetas y artistas de todo el mundo, y en especial de los de Hispanoamérica. Es el presente número 91 el testimonio vivo y último de la voluntad creadora del poeta; el ordenamiento de sus materiales ha sido respetado en todos sus términos. Sólo estas dolorosas líneas agregaron a su revista, como él, herida de muerte; como él luminosa en el recuerdo de cuantos colaboran en sus páginas, de cuantos la recibieron como un mensaje de devoción a la belleza…"[107]

Antes de morir, Julio J. Casal, organizó una exposición en la Asociación Uruguaya de Escritores, con toda su obra literaria acompañada por una gran cantidad de manuscritos, grabados y pinturas que había ido coleccionando a lo largo de toda su vida. Presentó cartas que había recibido de Antonio Machado, Unamuno, y libros dedicados por varios escritores españoles e hispanoamericanos. Esa exposición fue significativa, porque por primera vez, aparecieron juntos los números de *Alfar* editados en La Coruña y en Montevideo. Cabe citar que los números que más destacaron en la exposición fueron aquellos que acogieron de manera excepcional el exilio republicano que se había establecido en Latinoamérica, esos números presentaron obra de españoles como Juan Ramón Jiménez, José

[107] S/f., *Alfar*, año XXX, nº 91, p. 1.

Bergamín, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Pío Baroja, Guillermo de Torre, Dalí o Ramón Gaya entre otros, así como contaba con destacadas firmas de escritores hispanoamericanos, especialmente uruguayos como Juana de Ibardourou, Juan Carlos Onetti, V. Basso Maglio, Mario Benedetti. Se podría decir que quizás, la máxima altura de la presencia uruguaya en las páginas de *Alfar* la tenía Juana de Ibardorou, llamada la Juana de América[108], pues colaboró en la edición española, en el número 21 de la revista en que firma un poema titulado *El Vendedor de Naranja:*

"Muchachuelo de brazos cetrinos
Que vas con tu cesta,
Rebosando naranjas pulidas
De un caliente color ambarino;
Muchachuelo que fuiste a las chacras
Y a los árboles amplios trepaste
Como yo me trepaba cuando era
Una libre chicuela salvaje;
Ven acá muchachuelo; yo ansío
Que me vuelques tu cesta en la falda.
Pide el precio más alto que quieras.
¡Ah, qué bueno el olor a naranjas!
A mi pueblo distante y tranquilo,
Naranjales tan prietos rodean,
Que en Agosto semeja de oro
Y en Diciembre de azahares blanquea.
Me críe respirando ese aroma
Y aún parece que corre en mi sangre.

[108] Molina, A. C., *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, A Coruña, Ed. NOS, 1984, pp. 309. Op. Cit.: "Juana de América, denominación que procede del poeta peruano José Santos Chocano, y que le fue impuesta en 1929, en un acto literario que tuvo lugar en el Palacio Legislativo, organizado por un grupo de jóvenes escritores, presididos por Juan Zorrilla de San Martin y el ensayista mexicano Alfonso Reyes, evolucionaría hacia nuevas formas más personales a partir de 1930 y de su libro la Rosa de los Vientos."

Naranjitas pequeñas y verdes
Siendo niña, enhebraba en collares.
Después, lejos llevóme la vida.
Me he tornado tristona y pausada.
¡Qué nostalgia tan honda me oprime
Cuándo siento el olor a naranjas!
Si a otro pago muy lejos del tuyo,
Indiecito, algún día te llevan,
Y no eres feliz, y suspiras
Por volver a tu vieja querencia,
Y una tarde en un soplo de viento
El sabor a tus montes te asalta,
¡Ya sabrás, indiecito asombrado,
Lo que es la palabra "nostalgia"![109]

La última colaboración de la poeta uruguaya en *Alfar* consistió en un nota crítica sobre el libro *Cantigas e verbas ao mar* del poeta gallego Julio Sigüenza, más que una nota crítica sobre el único poemario gallego de Sigüenza, era significativo el prólogo que lo introducía cuya lengua original era el castellano, pero lo escribió en gallego, ella, ensalzaba los valores de esta lengua, cuya expresión máxima residía en su opinión en la figura de Rosalía de Castro. Mediante este tipo de intervenciones, podemos destacar una virtud excepcional de la figura directiva de *Alfar* que puede ser observada en las diferentes lecturas de su revista. Julio J. Casal siempre dio cabida a todos los jóvenes escritores y artistas que durante esos años no se habían dado a conocer, compatibilizó a las nuevas generaciones de artistas con las anteriores y logró convertir a *Alfar* en una plataforma uuniversal donde convivieron escritores de todas las lenguas peninsulares, con algunas europeas e hispanoamericanas. Después de la literatura española, catalana y gallega, paralelamente igual a la de

[109] S/ f., *Alfar*, año II, nº 21, 1924, p. 8.

los escritores hispanoamericanos nos encontramos con una fuerte presencia de literatura francesa en la revista *Alfar*, y en su consecuencia podemos verificar que era un medio para difundir las vanguardias europeas en América Latina. Debemos ratificar que la presencia literaria francesa en el panorama cultural español, siempre fue de gran importancia, incrementándose desde finales del s. XIX cuando, después de traducirse autores románticos como Victor Hugo se comenzaron a rescatar figuras como la de Jules Supervielle[110], quien participó en *Alfar* tanto en su etapa española como en la uruguaya. En su poema Montevideo, publicado en el nº 40, se puede percibir la añoranza y sentimiento de nostalgia entre los dos continentes a los que pertenecía:

"Yo nacía y por la ventana
Pasaba una fresca carroza.
E cochero despertaba la aurora
Con un golpecito de látigo sonoro.
Flotaba un archipiélago nocturno
Aún sobre el líquido día.
Las paredes se despertaban y la arena
Que duerme aplastada contra las paredes.
Un poco de mi alma se deslizaba
Sobre un riel azul, a contra-cielo.
Otro poco se iba mezclado
Con un pedazo de papel volante.
Y tropezando con una piedra
Guardaba su fervor prisionero.

[110] Molina, A. C., *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, A Coruña, Ed. NOS, 1984, pp. 266. Op. Cit.: "[…] Supervielle, como Lautréamont y Jules Laforge, había nacido en la capital uruguaya, aunque era de ascendencia francesa. Después de regresar a Francia, donde mueren sus padres, regresa de nuevo a Montevideo, a la edad de diez años, acompañado por los tíos. Tras varios viajes, será en este país sudamericano donde le sorprenda la Segunda Guerra Mundial. Supervielle tenía la doble nacionalidad, y en los ambientes culturales franceses era considerado como el símbolo de América Latina."

La mañana contaba sus pájaros
Y siempre empezaba de nuevo.
El perfume del eucaliptus
Se asustaba del aire extendido.
En el Uruguay sobre el Atlántico
La hierba era la hierba, las raíces
Las raíces. Y el horizonte
Se acercaba para ver las casas.
Era yo el que nacía hasta el fondo sordo de los bosques
Donde tardan en nacer los retoños
Y hasta el fondo del mar donde las algas se levantan
Para hacer creer al viento que puede bajar hasta ahí.
Alrededor de su circuito la tierra hace su ronda
Y palpa con su atmósfera todas las cosas.
Las rutas, los bosques submarinos, las cabezas de los nadadores
Y los pies de los buzos."

Jules Supervielle[111]

En relación a la figura de Supervielle, existe un poema en prosa escrito por el brasileño Murilo Mendes, que con ironía declara una admiración a tres poetas franceses nacidos en Uruguay que indirectamente están vinculados como precursores a la vanguardia, uno de ellos fue Supervielle, citado bajo esta descripción:

> "Uruguay es un hermoso país de América del Sur, que limita al norte con Lautréamont, al sur con Laforgue, al este con Supervielle. / El país no tiene oeste. /Los principales productos de Uruguay son: Lautréamont, Laforgue, Supervielle, que forman un gobierno colegiado. Los demás

[111] Supervielle, J. *Alfar*, año IV, nº 40, p. 2.

> habitantes están exiliados en Brasil porque no se llevan bien con Lautreamont, ni con Laforgue, ni con Supervielle."[112]

Debemos destacar las múltiples colaboraciones de escritores, poetas y artistas latinoamericanos en *Alfar* pues fueron claves para fortalecer el nexo cultural entre ambos continentes. El poeta portugués Teixeira de Pascoaes, dedicó unos versos a un habitual colaborador de la revista, Francisco Luis Bernárdez, de origen gallego y emigrado a Argentina, donde lo define como:

> "Poeta da Galiza e Argentina,
> filho da Racondaçao e da Esperança
> A tua magna herdade convertiste
> En helénico marmore da harmonía"[113]

Por otro parte cabe destacar la colaboración de una serie de escritores uruguayos, además de los ya citados Julio J. Casal y el pintor Rafael Barradas. Figuras de escritores y artistas cuya obra continuaba las líneas de la denominada "Generación del Novecientos" como la de Maria Eugenia Vaz Ferreira, Alberto Lasplaces, Clotilde Luisi, Emilio Oribe, Jose María Delgado, Nicolás Fusco Sansone, Fernán Silva Valdés o Pedro Leandro Ipuche, colaboraron y escribieron para *Alfar*. Para poder contextualizar esta generación de escritores, hay que remontarse a los comienzos del siglo XX, donde varios gobiernos latinoamericanos así como también miembros de las elites intelectuales tenían la esperanza de cambiar las relaciones entre Europa y América Latina. En aquel entonces, factores políticos y culturales consolidaron sentimientos americanistas con reacciones antiimperialistas, figuras como la del escritor cubano José Martí o la

[112] Mendonça Teles, G. y Müller-Bergh, K., *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 57.

[113] Molina, A. C., *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, A Coruña, Ed. NOS, 1984, p. 303.

del uruguayo José Enrique Rodó entre muchos otros, contribuyeron a forjar ese sentimiento aún sin desestimar aspectos propios del legado cultural europeo.

En los años treinta se consolidó el fenómeno del Panamericanismo[114] y esa generación de escritores previamente citada, idealizaba moral y filosóficamente el positivismo de aquella "Generación del Novecientos". El poeta Emilio Oribe, por ejemplo, afirmaba en sus escritos que pese a la creciente percepción de una identidad específicamente americana no se podía renunciar a la herencia europea y que pese a las situaciones de guerra y crisis a las que se enfrentaba Europa en aquellos tiempos, el viejo continente continuaba siendo el referente para la intelectualidad de América Latina.

Un acontecimiento que es importante destacar y contextualiza el mensaje de Oribe fue el evento cultural del *Congreso Anual del Pen Club Internacional*, celebrado en Buenos Aires en 1936, pues acentuó las relaciones culturales entre América Latina concretamente el Río de la Plata y Europa. El congreso pretendía aproximar los planteamientos de pensadores de diversas nacionalidades entorno a ciertos ideales políticos. Pese a que América Latina se presentaba como descendiente de la civilización occidental, asumiendo responsabilidades ante desastres y parte del caos que vivía Europa, muchos intelectuales latinoamericanos defendían la independencia de su continente y desplazaban las fronteras de la cultura occidental reclamándola para ellos mismos, sin excluir la herencia indígena y africana. Es decir, hubo por un lado latinoamericanos que reclamaron un nuevo humanismo que encajara con las particularidades de su experiencia

[114] Movimiento político, económico y social que, desde los Estados Unidos de Norteamérica, fomentaba las relaciones y cooperación entre los países del continente americano intentando definir una nueva relación entre las antiguas colonias europeas y el Nuevo Mundo.

social y también hubo otros que se interesaron más en el compromiso casi filial con la cultura europea y occidental. En este análisis de Oribe donde se sintetiza el complejo panorama cultural latinoamericano, debemos remitirnos a un ensayo que escribió la escritora y crítica Clotilde Luisi para *Alfar*, donde se destaca la peculiar manera que tenía el artista Rafael Barradas de conciliar el presente con el pasado, siendo esto un ejemplo de la problemática propia que tenían los artistas uruguayos en los años treinta. Luisi, que pertenecía a una familia de intelectuales destacados en el medio local, siendo la primera mujer graduada en la abogacía en 1911, expresó en las páginas de *Alfar* la importancia de la figura de Barradas, pues para la autora, significó una inteligencia sensible a la representación de espacios contemporáneos tradicionales como el café, las posadas, las calles. Para Luisi, al pintor no se le escapaba nada porque en su obra a través de una síntesis emocional siempre convergían lo nuevo y lo viejo. En este contexto, resulta interesante analizar la correspondencia entre algunos vanguardistas latinoamericanos del momento que mantenían y cuidaban su amistad entre los dos continentes. Ejemplo de ello, puede ser el caso de Alberto Lasplaces, escritor, periodista cultural y director de la revista *Cruz del Sur. Revista de artes e ideas* con el pintor Rafael Barradas, cuya amistad quedó reflejada en una extensa correspondencia escrita dejando constancia de su reiterada frustración con el medio cultural local montevideano.

– Véase ANEXO 42 -

Este tipo de documentación reflejaba algo bastante común entre los vanguardistas de la época que si bien no disimulaban su conformismo con ese "estado de bienestar" de las primeras décadas del s. XX en Uruguay, por otro lado vivían protestando en las conversaciones de café o en este tipo de correspondencia mutua ante

el supuesto desamparo e incomprensión en la que trabajaban los artistas.

Fig. 31. Portada revista *La Cruz del Sur*, nº 11, 1926.

Otra publicación que muestra la actualización de la intelectualidad uruguaya, fue la revista *La Pluma* que se abrió a los cinco continentes y sostuvo en todos sus números el principio de autonomía intelectual de América, y a su vez publicaba artículos donde prevalecían artistas y despuntes de la cultura Europea. En el número 9 de *La Pluma*, con un tono melancólico y poético se analiza por primera vez en una revista de esta índole la relación entre arte y locura, de manera explícita se analiza la figura del pintor español Emilio Mas[115], quien a finales de la década de los veinte, se encontraba internado en un hospital de atención psiquiátrica en las afueras de la capital uruguaya. La obra de pinturas y dibujos que Mas realizó en esas condiciones nos permiten entender como en su obra incorporaba ciertas fantasías enfermizas sin perder la destreza

[115] : Pintor español, nacido en Valencia en 1860 y formado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona y condiscípulo de Joaquín Sorolla y Bastida, emigró a Montevideo a finales del s. XIX

académica que lo caracterizaba, su obra fundamentalmente basada en retratos trabajados con una pulcra técnica naturalista que combinaba en ocasiones con inesperados acentos dramáticos, como si buscase repentinamente apartarse del luminismo español.[116] Este artículo, escrito por uno de sus médicos, el psiquiatra Isidro Mas Ayala[117] con quien tuvo una franca afinidad personal, nos permite la escasa información disponible acerca del itinerario, situación personal, ideas y destino final de la obra del pintor español que irremediablemente ha sido perdida. Lo cierto es que Emilio Mas, no se destacó en Uruguay como pintor por sus retratos académicos, sino tuvo trascendencia en el medio por los pequeños bocetos que realizó durante su reclusión hospitalaria.

– Véase ANEXO 43 -

Para finalizar este apartado de la investigación que abordamos, debemos presentar los fascículos titulados *Guiones* elaborados por Joaquín Torres García y el Grupo de Arte Constructivo durante la estadía del artista uruguayo en Madrid en el año 1933, justo antes del regreso su regreso a Uruguay. Fue en la capital madrileña donde Torres García conoció al escultor toledano Alberto Sánchez a través del cual se vinculó con Benjamín Palencia y posteriormente con la gallega Maruja Mallo. A su vez, por intermedio de Guillermo de Torre, empezó a relacionarse con los pintores Francisco Mateos, José

[116] Abrantes, R., *Arte Español para extranjeros*, Madrid, Ed. Nerea, 2016, p. 221, Op. Cit.: "En la pintura española se utiliza el término luminismo o luminismo valenciano para la obra de un grupo de destacados pintores españoles encabezados por Joaquín Sorolla y al que pertenecen Ignacio Pinazo, Teodoro Andreu, Francisco Benítez Mellado, Alfredo Claros García o Vicente Castell."

[117] Peluffo Linari, G. *Emilio Mas, el alucinado pintor de alienados*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb/. Op. Cit.: "Relató en dos oportunidades aspectos testimoniales de la relación que tuvo con el pintor, la primera vez, en el presente artículo aparecido en le revista "La Pluma" en 1928, y la segunda vez, en una novela publicada en 1941 "El loco que yo maté" donde introduce aspectos biográficos reales del pintor español encarnados en una trama ficcional que toca los límites de una crítica a la psiquiatría."

Moreno Villa y Antonio Rodriguez Luna. A mediados de 1933, el futuro padre del constructivismo rioplatense, había establecido relaciones personales con un grupo relativamente numeroso de artistas residentes en Madrid con quienes llegó a establecer un nexo de trabajo y de reflexión documentado en estos fascículos denominados *Guiones* que estaban redactados a modo de glosario comenzando en París en 1930 y continuando en Madrid. Estos fascículos se presentaban como ayuda o recopilación de ideas que trabajaba Torres García con los artistas que lo rodeaban entre los cuales se encontraban principalmente, Alberto Sánchez, Eduardo Díaz-Yepes, Luis Castellanos, Maruja Mallo, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia y Antonio Rodriguez Luna, entre otros. Con sus obras y con las esculturas del español Julio González y del mexicano Germán Cueto, Torres García presentó una exposición al Salón de Otoño de 1933 bajo el rótulo *Grupo de Arte Constructivo*. Desde el comienzo, el grupo fue concebido como taller de pensamiento acerca del arte y en ese proceso, la exposición representó la instancia que Torres buscaba para poder darle visibilidad pública a la agrupación. En *Guiones Nº1*, podemos apreciar la cautela con la que Torres y el Grupo de Arte Constructivo pretendían introducir sus ideas constructivistas en un ambiente que se caracterizaba por ser relativamente hostil a las reglas, a la geometría y la metodología racional. Este grupo, tras la muestra del Salón de Otoño, desarrolló una serie de cinco lecciones, *Guiones*, que fueron impartidas por el maestro Torres García entre los meses de octubre y noviembre de 1933 y tras su finalización, el grupo se disolvió, sin embargo los escritos continuaron utilizándose por el artista uruguayo en sus primeras lecciones impartidas para la Asociación de Arte Constructivo en su Estudio 1037 de la ciudad de Montevideo.

– Véase ANEXO 44 -

Fig. 32- Portada libro inédito de Joaquín Torres García "Notre boussole de navigateaur dans la vie" publicado en París, 1930.

II.8 RECEPCIÓN Y COLABORACIÓN DESDE GALICIA A ESTOS NÚCLEOS VANGUARDISTAS ACTIVOS EN EL RÍO DE LA PLATA EN LA DÉCADA DE LOS TREINTA.

Durante la década de los treinta en Galicia, se desarrollaron una serie de acontecimientos encabezados por escritores, periodistas, pintores, escultores y artistas vanguardistas que intentaban conjugar el lenguaje de la modernidad adquirido en el contexto europeo con la sabiduría autóctona de la cultura gallega. Desde finales de los años veinte y durante el periodo republicano, los artistas gallegos pretendían consagrar una obra que recogiese un modelo de arte reconocido gallego, comenzaron abordando la denominada "estética del granito" donde vinculaban la historia, tradiciones y el arte popular heredado de los estilos artísticos medievales y del Barroco con la renovada figuración vanguardista que se desarrollaba ya en Europa. El profesor e historiador del arte Carlos L. Bernárdez, en el catálogo de la exposición *Seoane, razón y compromiso,* organizada en el Centro Cultural Caixanova de Vigo, subraya la importancia de las palabras del pintor:

> "[…] O verdadeiro renacimiento pode sinalárese en 1930, cando unha xuventude vigorosa irrompiu na vida intelectual con auténtico afán renovador, e a clase media galega comenzou a dar mostras de verdadeira conciencia da súa responsabilidade."[118]

Es imprescindible destacar el periodo de crisis política, económica y social que se vivía tanto en el ámbito internacional como en el nacional. Esta etapa representaba para muchos artistas una amenaza con la que debían lidiar. Concretamente en el territorio

[118] : L. Bernárdez, C., *Seoane, razón e compromiso* (catálogo exposición), Vigo, Fundación Caixa Nova, 2010, p. 23.

gallego, algunos pintores que posteriormente se vieron obligados a emigrar y refugiarse en el continente latinoamericano, como Arturo Souto, Manuel Colmeiro o Carlos Maside, encontraron en esa sensibilidad social el motivo que los empujaba a esa necesidad creativa con el fin de lograr un arte que conjugase la renovación plástica con el compromiso. El componente socialista y proletario de sus obras perfilaba el lenguaje pictórico de estos artistas, de la misma manera que en la literatura gallega se empezaba a optar por una renovación dirigida a una sociedad necesitada. En este contexto podemos ejemplificar estas afirmaciones con un cuento de Dieste, cuya narrativa describe e introduce sutilmente características propias de la identidad gallega:

> "Cuando el tabernero acabó de leer aquella noticia inquietante -un niño se había suicidado pegándose un tiro en la sien derecha- habló el vagabundo desconocido que acababa de comer muy pobremente en un rincón de la tasca marinera, y dijo:
>
> -Yo sé la historia de ese niño.
>
> Pronunció la palabra *niño* de un modo muy particular. Así que los cuatro bebedores de aguardiente, los cinco de albariño y el tabernero se callaron y escucharon con gesto inquisidor y atento.
>
> -Yo sé la historia de ese niño -repitió el vagabundo. Y tras una sagaz y bien medida pausa, comenzó:
>
> -Allá por el mil ochocientos treinta, una beata que después murió de miedo vio salir del camposanto florido y oloroso de su aldea a un viejo muy viejo desnudo. Aquel viejo era un recién nacido. Antes de salir del vientre de la tierra madre había escogido él mismo esa manera de nacer. ¡Cuánto mejor ir de viejo a mozo que de mozo a viejo!, pensó siendo espíritu puro. A Nuestro Señor le chocó la idea. ¿Por qué no hacer la prueba? Y así, con su consentimiento, se formó en el seno de la tierra un esqueleto. Y después con carne de gusano, se hizo la carne del hombre. Y en la carne del hombre

hormigueó el calorcillo de la sangre. Y como todo estaba listo, la tierra-madre parió. Parió un viejo desnudo. Cómo después el viejo encontró ropa y alimento es cosa de mucha risa. Llegó a las puertas de la ciudad y como todavía no sabía hablar, los alguaciles, después de echarle una capa encima, lo llevaron delante del juez, como si hubiesen sido testigos: Aquí le traemos a este pobre viejo que perdió el habla con la paliza que le dieron unos ladrones desaprensivos. No le dejaron ni la ropa. El juez dio órdenes y el viejo fue llevado a un hospital. Cuando salió, ya bien vestido y alimentado, le decían las monjitas: Va hecho un buen mozo. Hasta parece que perdió años. Por aquel entonces ya había aprendido a hablar algo y se hizo mendigo. Así anduvo muchas tierras. En Lourdes estuvo dos veces, la segunda tan rejuvenecido que, los que le habían conocido la primera vez, pensaron que había sido un milagro de la Virgen. Cuando adquirió suficiente experiencia pensó que lo mejor era mantener en secreto aquella extraña condición que lo hacía más joven cuantos más años corriesen. Así, no sabiéndolo nadie - a no ser uno o dos amigos fíeles- podría vivir mejor su verdadera vida. Trabajó de viejo y se hizo rico para descansar de joven. De los cincuenta a los quince años su vida fue lo más feliz que imaginarse pueda. Cada día gustaba más a las muchachas y anduvo envuelto con muchas y con las más bonitas. Y hasta dicen que una princesa… Pero de eso no estoy seguro. Cuando llegó a niño comenzó la vida a complicársele. Le daba miedo la sorpresa con que lo veían entrar tan libre en las tiendas a comprar golosinas y juguetes. Algún ratero de visera calada lo había seguido a veces a lo largo de muchas calles tortuosas. Y alguna vez comió sus golosinas temblando de angustia, con las lágrimas en los ojos y el almíbar en los labios. La última vez que lo encontré -tenía ocho años- estaba muy triste. ¡Cuánto pesaban en su espíritu de niño los recuerdos de su vejez! Luego comenzó a atosigarlo día y noche una obsesión tremenda. Cuando pasaran algunos años lo recogerían en cualquier calleja perdida. Quizá alguna señora rica y sin hijos. Después… ¡Quién sabe lo que pasaría después! La lactancia, los paseos en un carrito, con un sonajero de cascabeles en la tierna manecita. Y al final… ¡Oh! El final daba espanto. Cumplir su destino de hombre que vive al revés y refugiarse

> en el seno de la señora rica -puede que cuando ella durmiese- para ir allí consumiéndose hasta transformarse primero en una sanguijuela, después en un corpúsculo, y luego en pequeñísima simiente…El vagabundo se levantó muy pensativo, con las manos en los bolsillos, y comenzó a pasear muy amargado. Finalmente dijo:
>
> -Me explico, sí, me explico que se diese un tiro en la sien el pobre muchacho.
>
> Los cuatro bebedores de aguardiente, creían. Los cinco de albariño sonreían y dudaban. El tabernero negaba. Cuando todos discutían más animadamente, el tabernero de pronto se levantó de puntillas y se puso a mirar alrededor con los ojos muy abiertos. El vagabundo había desaparecido: sin pagar."[119]

Este tipo de cuentos, en cuyas entrelíneas se describían aspectos de la tradición y cultura gallega se enmarcaban en una época cargada de complejidades donde el simple hecho de contarlas ya era en sí mismo un acto de modernidad, por ello en este marco teórico se plantean múltiples referentes de la literatura gallega del momento, pues sin ellos, no podríamos comprender la integración de la modernidad en la plástica de aquel entonces.

Nos encontramos ante un tiempo donde pensadores como el alemán Atlas Walter Benjamin o el húngaro Georg Luckács[120] reflexionaban sobre los aspectos estéticos como síntomas o reflejo de la realidad social y política en la que se desarrollaban, pues sus intereses giraban alrededor de la identificación de formas artísticas que se reproducirían en las nuevas formas políticas. Se empezaba a generar por tanto un debate que era a su vez estético y ético donde el artista jugaba un rol protagonista, puesto como figura esencial para poder reclamarle las respuestas de las incertezas que palpitaban en

[119] Dieste, R., *El niño suicida. De los Archivos del Trasgo*, Michigan, Colección Austral, 2010, p. 18.

[120] Ambos, filósofos marxistas y críticos literarios

aquel momento histórico. Por tanto al creador o artista le correspondía determinar el tipo de arte al que se debía optar, si por uno comprometido socialmente que supusiese renunciar a uno más individualista, casi autónomo o viceversa. Ahora, la primera pregunta que nos surge es, ¿Se podría conciliar un arte que conciliase ese compromiso y esa autonomía?

De manera general, podríamos decir que el arte vanguardista atendía a soluciones artísticas de síntesis y que podría dirigir esa renovación estética hacia un enfoque comprometido con su tiempo y contexto social. En 1934, el artista de origen gallego Luis Seoane publicó un ensayo *Unha arte da Terra* dedicado al Movimiento Renovador, donde a través de la poética señala que la nueva pintura gallega a diferencia de la anterior, no pretendía complacer de manera visual a los gallegos, sino que más bien, pretendía proponer climas, intenciones, revalidaciones con el fin de compartir reflexiones sobre la cultura y arte en Galicia:

> "[…] Después de atar el cordón de su zapato extrajo del revés de la solapa izquierda de su chaqueta un largo alfiler de cabeza negra con el que iría sacando la oscura escama de los caracoles de mar y extraía su violáceo y sabroso cuerpo de la pequeña espiral. Precisamente esa espiral provocaría en él nuevas reflexiones acerca del arte prehistórico de su país y del que siguió luego en su historia, del que era ejemplo esa misma ingenua portada románica de la iglesia de San Félix de Solovio con restos de policromía y que formó parte del dominio de una casa medieval poderosa ahora olvidada. Entre tanto románico existente en la ciudad aquel no era sin duda el mejor ejemplo pero a él le encantaba encontrar aquellos restos de policromía adherida al duro granito a pesar de la lluvia y la humedad de los siglos y también por la torpeza expresiva con

> que estaban ejecutadas las imágenes seguramente encomendadas a un cantero del pueblo."[121]

Desde finales de los años veinte y ya adentrada la década de los treinta, podemos decir que en Galicia existían sólidos discursos de artistas sociales que retrataban su pueblo con una visión crítica, con un arte que había dejado atrás la neutralidad y se expresaba bajo un lenguaje plástico enmarcado en la modernidad de los realismos. Estos artistas intentaban construir a partir de lo simbólico con el fin de recuperar identidades de las tradiciones populares en el mundo real que los rodeaba.

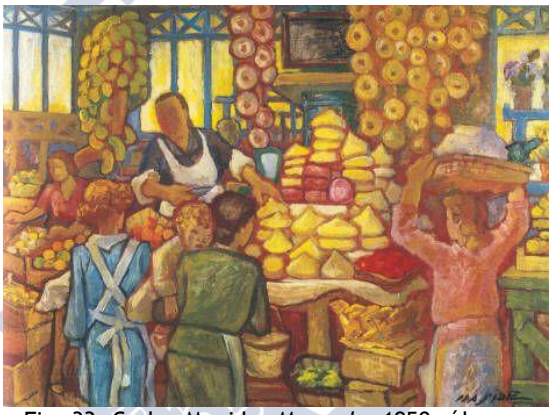


Fig. 33. Carlos Maside, *Mercado*, 1950, óleo sobre lienzo 110 x 125 cm.

Pretendían recoger un patrimonio propio gallego y potenciarlo tanto en su obra como en su responsabilidad como creadores, por ejemplo, el pintor Carlos Maside afirmaba que su academia de arte debía ser como la feria de ganado de Santiago de Compostela, pudiendo estudiar y trabajar con cercanía las diferentes facetas del rural gallego. Cabe subrayar que este tipo de actitudes solo pueden entenderse como propios actos de modernidad.

[121] Seoane, L., *Unha arte da terra*, Santiago de Compostela, Alento, 1934, p. 65.

Estas generación de artistas gallegos, que en gran parte estaba encabezada por el grupo Os Novos, mantenían por tanto afinidades éticas y estéticas con los movimientos artísticos que se desenvolvían en paralelo en el ámbito europeo y también en el latinoamericano, podemos evidenciar que en concreto con éste último tenían varios puntos en común. Tanto los pensadores gallegos como los latinoamericanos vivieron una adaptación de los modelos vanguardistas europeos, asimilaron la influencia parisina en sus obras, así como compartieron la voluntad de construir unas expresiones modernas que atendiesen a las necesidades de una identidad nacional propia. Se podría decir que la proximidad en este momento entre Galicia y Latinoamérica estaba motivada por unos intereses dirigidos hacia un horizonte común: el reforzar aquellos factores culturales que respondiesen a estéticas vinculadas con una identidad propia, como por ejemplo la emigración hacia el nuevo continente o el substrato autóctono en Argentina y Uruguay. Por otro lado, podemos entender que la realidad latinoamericana, periférica dentro de una cultura occidental, marcaba un fuerte distanciamiento en relación a la centralidad europea, pues empezaban a desarrollarse muchos movimientos renovadores como el indigenismo y americanismo que denunciaban el papel de la colonización europea. De la misma manera en la realidad gallega, periférica en relación al contexto español, las búsquedas de los artistas estaban marcadas por un discurso nacionalista, que reivindicaba la cultura popular gallega como núcleo de identidad cuyo origen partía del mundo medieval céltico, atlántico, lejano de todo clasicismo mediterráneo propio de la Península Ibérica. Si retomamos las palabras de Seoane, tomando como punto referencial el año 1930, podemos contemplar múltiples y diversas perspectivas que conformaban el movimiento renovados. Figuras como Carlos Maside, Arturo Souto, Manuel Colmeiro, Armando Súarez Couto, Cándido Fernández Masas, Manuel Torres o Laxeiro, realizaron en esta década obras de indudable singularidad y fuerza, que pueden ser

consideradas emblemáticas para su evolución y la del arte gallego, pues supusieron la consolidación de una nueva pintura gallega en relación a los nuevos movimientos dominantes en el arte europeo durante el periodo de entreguerras. Estos artistas, de alguna manera encontraban cierto exotismo en la cultura gallega, muchos de ellos durante la Guerra Civil se vieron obligados a emigrar, al exilio, pudiendo observar desde la distancia distintas perspectivas y profundidades de su propia cultura. Para pintores como Maside, esta Galicia exótica queda plasmada en obras como *Tenda*, donde se fusiona las influencias del fauvismo europeo con imágenes inspiradas en la estampa japonesa decorativa y personajes propios de la sociedad gallega. El porfesor Carlos L. Bernárdez publicó en la *Revista Grial* un artículo *A Arte Galega na Segunda República. Entre Autonomía e o compromiso político*, donde analiza a través de la trayectoria de Maside esta síntesis de estilos:

> "[…] Un exemplo perfecto é o de Maside, con influencias diversas: fauvismo, estampa xaponesa, postimpresionismo, cubismo. As súas obras teñen tamén un eco pariseiense (Funcionario, ca. 1933, c. privada) mais en certo senso, representan unha síntese de estilos, un aspecto que caracteriza moitas asimilacións nacionais das propostas da vanguardia internacional. A súa é unha relectura orixinal do aprendido da arte vanguardista de París, como unha tenda o unha feria de Santiago (Tenda, 1929, Deputación Coruña), aspectos do mundo cotidián que son como unha revelación, esa "sorprendente descoberta de Galiza" que explicaba brillantemente Risco no seu ensaio "Nós, os inadaptados" (1933)"[122]

[122] L. Bernádez, C., *Revista Grial. Revista Gallega de Cultura*, nº 190, 2011, p. 142.

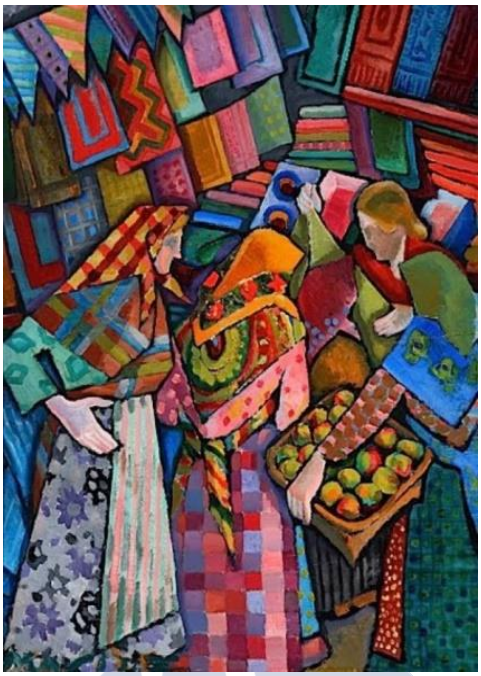


Fig. 34. Carlos Maside, *Tenda*, 1945, óleo sobre lienzo, 95,5 x 81,5 cm.

Podemos afirmar que lo auténtico de la temática gallega que estos artistas pretendían destacar en sus obras, no residía en la representación de un buey o un campesino, sino más bien en la percepción profunda con la que resaltaban las características auténticas y únicas de ese rural gallego. La búsqueda de estos creadores en encontrar las raíces de este primitivismo gallego, los conducía a un arte que era en sí mismo tradición, era ese folklore que los distinguía de cualquier medio de expresión. Podemos leerlo en los versos del escritor Manuel Antonio recogidos en su poemario vanguardista *De catro a catro* donde comparaba el universo personal de un poeta con el de un mar cuyas particularidades encajaban perfectamente con el que bañaba las costas gallegas:

> "[…] a revelación d´un mar non visto ainda por ninguén. Un mar puro, sin ribeiras nin costas, perdido entr´as constelacións. Un mar en coiros e latexante coma unha virxe mercada. Afeitos á un mar convencional – o mar dos mariñeiros da terra – este poema- Fidel ê sua profesión de poeta e mariñeiro – fainos sentil - o escalofrñio das distancias e o lazo corredizo das soedades cinguido â gorxa. Presíntese ô poeta, ô través d´estas páxinas, coa pipa atrancada nos dentes esulcar sentado na proa os conf´is asolagados d´auga e néboa."[123]

Bajo esta poética creadora de formas esenciales que estaba cargada de estereotipos culturales, las artes gallegas sobrevivían en unos tiempos condenados a lecturas conservadoras, unos tiempos de crisis, guerra y tensión social. Los acontecimientos del año 1936 tuvieron graves consecuencias para el arte gallego y la mayoría de los pensadores sufrieron el exilio. De la misma manera que las vanguardias históricas comenzaban a aparecer en Europa y estaban perseguidas por los regímenes corporativos imponiendo estilos inventados desde el gobierno, en Galicia sucedía lo mismo con el arte renovador. Este paralelismo se reitera en Latinoamérica cuyo arte comenzaba a comprometerse con los hombres e ideas de su tiempo consolidando voces propias que las fuerzas represoras de la sociedad no lograban callar. Conviene señalar que la vanguardia artística gallega colaboró y mantuvo contacto con los núcleos vanguardistas activos en el Río de la Plata en dicha década, no sólo mediante los brillantes e importantes órganos de prensa, revistas y publicaciones de vanguardia internacional ya existentes a finales de los años veinte que fueron fortaleciéndose en los años treinta, sino también por el mutuo apoyo y defensa en divulgar un nuevo arte que contemplase una

[123] Antonio, M., *De Catro a Catro. Manuscrito inédito*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, Ed. Alvarellos, 1921, p. 144.

autonomía estética propia y que a su vez estuviese en sintonía con los debates estéticos del momento en el ámbito internacional. Conviene señalar que tanto en Galicia como en el Río de la Plata, las obras plásticas tendían a mantener ciertas similitudes, el uso de formas figurativas y representaciones populares, paisajes monumentales trazados con dinamismo y fuerza expresiva en el uso de los colores, definían un arte semejante expresado bajo dos realismos y perspectivas de entreguerras.

II.9 Síntesis de la visión contextual sobre el marco teórico de la vanguardia artística gallega en el territorio rioplatense entre 1930 – 1940

Si analizamos el término vanguardia en su sentido más amplio, podemos decir para Europa supuso la fragmentación de los sistemas filosóficos, científicos, y culturales concebidos hasta entonces a partir de unidades armónicas expresadas bajo una producción artístico-literaria, que se inició con el primer manifiesto futurista en 1909, abrazó el "esprit noveau" y los primeros manifiestos surrealistas hasta extinguirse en los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, si analizamos el término vanguardia en el continente latinoamericano, si bien llega a sufrir diversas modificaciones según las culturas donde se regía, adquiere un sentido universal que puede identificarse en todo el continente americano. Comienza a manifestarse en la producción literaria a partir de 1920 intentando modificar de manera radical el lenguaje, los temas y las técnicas de expresión, así como se posicionaba en la mayoría de los manifiestos hacia determinadas posturas ideológicas de corte nacionalista.

Una de las imágenes que mejor describe el ideario vanguardista latinoamericano es le *Tihuantinsuyo*, imagen tomada del antiguo imperio de los Incas que define los *Cuatro Puntos Cardinales*,

representado la famosa *Rosa de los Vientos* que descubría la propagación de lo nuevo por las cuatro esquinas del mundo.

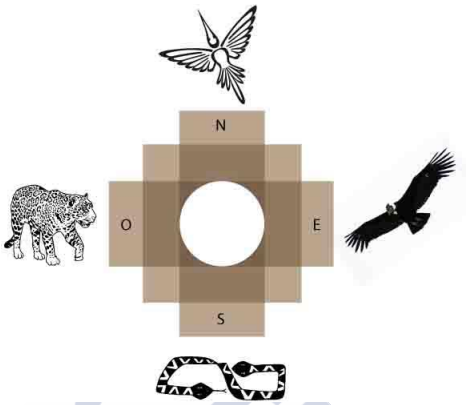


Fig. 35. Esquema Tihuantinsuyo.

Ya en la década de los veinte en Latinoamérica, podemos comprobar como muchos escritores se refieren a esta imagen para expresar ese sentimiento de camino hacia lo nuevo:

> "[…] En 1921, Jose Antonio Falconí Villagómez, de Ecuador, habla en su "Arte Poética" de puntos cardinales. En Chile, Neftalí Agrella publica en 1922 el manifiesto "Rosa naútica", en el que habla de las cuatro esquinas de la rosa náutica, es decir, la rosa de los vientos, círculo que señala los 32 rumbos del horizonte. "Las calles", el poema de Jose Luis Borges que abre Fervor en Buenos Aires (1923), termina con las siguientes palabras: "Hacia los cuatro puntos cardinales / se han desplegado como banderas las calles / ojalá en mis versos enhiestos / vuelen esas banderas". También en Chile en 1926, Vicente Huidobro, en su "Manifiesto tal vez", afirma que "los puntos cardinales se han perdido en el tumulto, como los cuatro ases de un naipe". Pero es en le "Prefacio" a su bello y difícil Altazor (1931) donde encontramos una conocida reducción lúdica aplicada a la rosa de los vientos:

> "los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte", expresando ahí toda la tensión cultural existente entre el viejo y el nuevo mundo, entre el emisor y el receptor que desea también ser emisor. Es muy posible que la imagen lúdica de Huidobro haya llamado la atención del uruguayo Joaquín Torres García, quien dio la vuelta al mapa de América del Sur, invirtiendo con la estratagema el sentido polar de la aguja magnética, cuatro año después del poema de Vicente Huidobro."[124]

Esta preocupación que nos planteamos por querer definir la amplitud del término, pretende por un lado eliminar la restricción que algunos críticos e historiadores han impuesto a lo largo de la historia del arte para referirse a lo hispanoamericano y por otro lado, pretende subrayar la complejidad cultural que envuelve el término de vanguardia latinoamericana. Si intentamos aplicar a las expresiones vanguardistas latinoamericanas el concepto que hemos introducido sobre los *Cuatro Puntos Cardinales*, entonces podríamos interpretar la realidad continental de estas vanguardias a partir de tres grupos:

- El primero, situado al Norte, estaría relacionado con las vanguardias europeas pudiendo emitir las ideas iniciales de la renovación.
- El segundo, sería la situación geográfica de América Latina en sí misma, delimitado al norte por México, al sur por Chile y Argentina, al este por Brasil y al Oeste por Ecuador y Perú.
- El tercero, representaría el proceso de transformación de los movimientos vanguardistas en cada país. Haciendo de cada capital un norte ideal para generar este espíritu innovador vanguardista.

[124] Mendonça Teles, G. y Müller-Bergh, K., *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 69.

De esta manera, se podría decir que el punto de partida de la renovación de las artes procedía de Europa con aquellos "ismos" que fragmentaron esa unidad estética de comienzos de s. XX, por lo que el Norte de las vanguardias estaba en las fuentes europeas. Estos movimientos fueron acogidos en América y comenzaron a despertar la curiosidad de los jóvenes pensadores en su mayoría escritores y pintores, que veían en estos cambios, una oportunidad para descubrir en su propia cultura valores y formas hasta entonces no reconocidos por los modernistas. Cabe destacar que durante el proceso de asimilar este espíritu innovador en Latinoamérica se establecían fuertes semejanzas con las corrientes vanguardistas que surgían en Galicia pues en ambos lugares existía un equilibrio entre tradición y modernidad, podríamos decir que lo nuevo nacía desde lo viejo. Bajo este impulso de inspiración nacional, Galicia y Latinoamérica vivían transformaciones y renovaciones culturales a la par, en muchas ocasiones justificadas por las alteraciones políticas, económicas y sociales que se vivían internacionalmente, pero en el fondo, estas producciones artísticas adquirieron fuerza propia y definieron las necesidades culturales de ambos territorios. Estos modelos de Europa-América, viejo-nuevo y tradición-vanguardia, han sido puntos de partida de múltiples investigaciones realizadas por historiadores, críticos de arte, sociólogos, economistas y políticos.

Hemos descrito y ejemplificado los múltiples nexos que definen la vanguardia artística gallega entre los dos continentes, analizando los focos de intelectualidad entre Galicia y Uruguay. Los artistas de ambos territorios abrazaban las ideas renovadoras, reaccionaban contra los prejuicios ideológicos que estancaban la escena artística local reclamando una autonomía expresiva y bajo estos criterios, asumían un compromiso con la identidad nacional, el acervo cultural, lo popular y tradición así como otros tópicos importantes. Esa vocación y empeño en analizar la experiencia estética, definió la línea

creativa de los artistas latinoamericanos y gallegos de aquella década. El discurso plástico de estos momentos puede interpretarse como plataforma de denuncia y de crítica lo que inducía a los creadores a trabajar y comunicar sus nuevas posturas ideológicas a través de revistas, prensa, salones y espacios de tertulia, que lograban perdurar pese a las tensiones políticas y bélicas internacionales. Sus planteamientos cercaban ámbitos de reflexión estética y existencial, en la búsqueda de un lugar de paz en el mundo entendido como un espacio donde el hombre pudiese sobrevivir y expresarse con libertad. La necesidad de reflejar y plasmar todas estas inquietudes existenciales en soportes tradicionales del arte, empezó tanto para los creadores latinoamericanos como para los gallegos, a través del dibujo, del grabado y de la pintura, donde se podían sentir las reflexiones de un mundo interior comprometido y profundo que estaba vinculado con el acontecer de la sociedad que les había tocado vivir.

La comprensión de la obra y del significado histórico de los vanguardistas gallegos emigrados al Río de la Plata, se ha visto repetidamente enturbiada por la categorización de la crítica y sobre todo por asociarlas en la mayoría de los casos a definiciones políticas e ideologías de índole nacionalista. En este apartado de la investigación, se pretende recuperar el significado de la obra de estos vanguardistas dentro de su contexto histórico. Se presentan artículos, ensayos, poemas y textos publicados en revistas, periódicos, boletines y órganos de prensa que devolvían la imagen de unos pensadores universales que buscaban su arte y su público en los márgenes de la sociedad y del espacio demostrando amor y compromiso por el destierro de la migración. Si bien las relaciones entre Galicia y el Río de la Plata han sido muy importantes y recíprocas, concretamente en lo relacionado a las artes, se requiere todavía hoy un profundo y detallado análisis.

En el desarrollo de nuestra investigación presentamos una panorámica de la influencia de la cultura popular gallega en Uruguay, la recepción de estos elementos culturales se ha realizaba a través de la emigración, de las comunicaciones personales entre los vanguardistas y de la prensa entre los dos lugares. Por otro lado, es importante señalar que el conocimiento de otras culturas, la visión del otro o de otros colectivos, supuso para estos pensadores emigrados, un estímulo para la percepción y reelaboración de la propia identidad y de su situación en relación con otras formas de ser humano. En ese sentido, el retorno de los emigrantes y toda la documentación enviada por ellos desde Uruguay, tuvo gran trascendencia para la cultura de Galicia. A través de estos canales los gallegos que se habían quedado en su tierra, podían tener conocimiento de otra cultura, de otro universo artístico semejante en algunos aspectos al suyo pero muy distinto en otros, pudiendo corroborar la existencia de nuevas formas de comportamiento posibles que fuesen distintas a las que se vivían en Galicia. De alguna forma esto suponía que pudiesen sentirse valorados como *Gallegos*, tomar consciencia de lo que eran desde una perspectiva distinta con el fin entender realmente su propia idiosincrasia frente a la de otras culturas. De este modo, los artistas gallegos, emigrantes y expatriados se veían envueltos en un juego de contraste cultural en el que contemplaban y valoraban sus peculiaridades y diferencias como pueblo. En ese sentido, Uruguay fue como un espejo de Galicia y viceversa donde estos pensadores podían contrastar y valorar sus identidades culturales. En esta búsqueda o viaje de retorno a las identidades propias, los espacios y lugares parecen recobrar toda su fuerza significativa. Como argumenta Maria Seoane Dovigo en su ensayo *Los emigrantes gallegos en Cuba, lectores preferentes de En las Orillas del Sar, de Rosalía de Castro*:

> "El espacio desierto, deshabitado, solo, se convierte en materia artística por la acción del sentimiento. Existen espacios imaginados que acogen a los marginados, a los "tristes", para los que la naturaleza, con todas sus bellezas, no tiene sentido ni promete esperanza, aquellos desterrados a quienes la propia tierra les niega asilo. La tala de los robles no sólo lleva la aridez a donde antes había exuberancia, sino que supone la ruptura con el pasado mítico, con los montes "sagrados de los celtas". La contemplación de los árboles talados se convierte en una alegoría de la patria amenazada de muerte y desprovista de su pasado. La lucha por aquello que en el espacio es árbol físico y en la memoria es árbol mítico es punto de partida para la restitución del pasado y del presente de sus habitantes. La naturaleza se convierte en el espacio de la memoria, en el punto de unión entre todos los tiempos del pueblo, entro lo físico y lo mítico. La destrucción de la naturaleza es la destrucción de la patria, es un agravio nacional ejercido por quienes tienen el poder sobre lo que no es suyo, es una afrenta a la que no se puede responder con el silencio, sino con el recuerdo obsesivo. Existen otros espacios, que no son los ideales imaginarios por los "soñadores", por los "tristes", pues no suponen asilo ni liberación, sino la esclavitud. La raíz de la emigración está en las duras condiciones de vida de los gallegos en su propio país, que los lleva a preferir el maltrato en tierra ajena al hambre en la propia. La tierra no tiene significado si no está habitada por la gente que le da nombres, que le aporta recuerdos, vivencias; la vida de la tierra es su gente. Es urgente que los que se han ido vuelvan para devolver la vida a la patria."[125]

[125] Seoane Dovigo, M., "Los emigrantes gallegos en Cuba, lectores preferentes de En las Orillas del Sar, de Rosalia de Castro. Actas del Congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo, 1999" en *Galicia- Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias*, A Coruña, Edicios do Castro, 2007, p. 172-173.

El artista exiliado de Galicia, ese pensador emigrante de su espacio pudo encontrar en los espacios del Río del Río de la Plata, la posibilidad de prestar tanto su voz como su corazón siendo leal a su propio sentimiento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

III. FOCOS DE INTELECTUALIDAD GALLEGA EN EL RIO DE LA PLATA

Desde la distancia, han sido muchos los pensadores y creadores que han logrado que Galicia haya sido el motor y telón de fondo de sus obras junto a la necesidad de una constante experimentación en relación a las artes internacionales. Históricamente, en las oleadas de emigrantes que desembarcaban en ambas orillas del Río de la Plata, aparecían precursores del arte gallego cuya obra sin renunciar a su identidad y a su pasado cultural, aportaba unos medios expresivos propios coherentes con la realidad en la que vivían y con las nuevas preocupaciones estéticas del arte moderno. La imagen del gallego, no se ceñía sólo a lo comercial sino también a aquel que buscaba proyectarse en unos tiempos marcados tanto por los avatares políticos de la historia española, como por los de la propia historia cultural gallega que se debatía entre el apego del provincianismo y la acción de la plástica renovadora en relación al mundo. Fuera de Galicia, y especialmente en Latinoamérica, la cultura gallega se desarrollaba con más fuerza en los núcleos intelectuales de Montevideo y Buenos Aires, donde las agrupaciones de exiliados llevarían a cabo una intensa labor editorialista y de difusión del acervo cultural gallego.

Fig. 36. A. R.Castelao en el Salón Prince George´S. Hall de Buenos Aires, 1939.

Las inauguraciones de galerías de arte y de exposiciones, el tráfico de ideas e informaciones con el resto de mundo, los viajes de estudio y la participación de los artistas españoles en las muestras en el extranjero, así como la formación de grupos con nuevas propuestas estéticas y programáticas en la península, trascendieron también a Galicia, donde repercutieron los nuevos síntomas de revitalización artística que experimentó toda España desde los primeros años de la década de los treinta. En aquel panorama nacional, sólo algunas figuras artísticas se reconocían en las manifestaciones más importantes de arte internacional, entre ellas despuntaban nombres de gallegos como Castelao, Colmeiro, Seoane, Maside, Laxeiro, Prieto Nespereira, Leopoldo Novoa, Isaac Díaz Pardo, Méndez Magariños, Maruja Mallo o Eugenio Granell entre otros, cuyas obras

trascendieron singularizándose históricamente frente al desenvolvimiento puntual de las vanguardias artísticas.[126]

Lo cierto es que la alianza entre cultura y sociedad es esencial para la existencia de una nación, tal y como podemos analizar en las argumentaciones del periodista Augusto Gozalbo planteadas en las notas críticas de la revista *Athinae* a propósito de la Exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en Buenos Aires en 1910, en relación al nacionalismo cultural:

> "[…] Es que los pueblos fuertes y conscientes de su nacionalidad, aman antes que nada a su arte. Todas las riquezas agropecuarias e industriales de una nación, todo su poderío militar, de nada sirven si no se sojuzgan al mandato supremo del alma, que es el arte. […] El pueblo que no da al arte sus más fuertes energías, y lo considera como un nimio pasatiempo, no es consciente de su nacionalidad […] y tarde o temprano se derrumbará en total anonadamiento, único y desolador fin de los pueblos mercantilistas, como lo fue Cartago." [127]

En el contexto conflictivo de la España republicana participaron muchos de los intelectuales y pensadores gallegos. Galicia empezaba en aquel entonces a recoger los frutos del nacionalismo y hacer entrar en convulsión a las fuerzas más dinámicas para defender su identidad cultural y artística. Esta vinculación entre cultura y nacionalismo por otro lado, establece una de las grandes contradicciones en la Galicia de Vicente Risco[128] cuyo modelo y espíritu universalista en cierto

[126] Sobrino Manzanares, M. L., *Tempos de pintura: os derradeiros cincuenta anos*, A Coruña, Dirección Xeral do Patrimonio Artístico e Monumental, 1985, p. 9.

[127] Gozalbo, A., "Exposición Internacional de Arte del Centenario. Notas críticas", *Athinae*, año III, nº 23, 1910, p. 14-21.

[128] Castro A. X., *Arte y Nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936). La Galicia renaciente de Vicente Risco: aspectos culturales y su proyección en el arte*, A Coruña, Ediciones O Castro, 1992, p. 75. Op. Cit.: "[…] Ello significaba que la cultura y la

modo imposibilitaría la apertura y concretaría modelos que con dificultad sobrepasaban las referencias y los gustos locales. Ejemplo de ello fue el programa de *Acción de los Grupos Galleguistas* de 1933 que introducían y hacía referencia al arte de esta manera:

> "[…] Los grupos mantendrán su tensión máxima oponiéndose a la dirección espiritual de Galicia por los hombres, por las publicaciones o por los organismos ajenos. Ninguna institución autonómica sería eficaz si perdurase el actual control centralista sobre la vida gallega o si este control fuese sustituido por el de cualquier otro imperialismo cultural, social o político. El desprecio sistemático de los falsos valores cosmopolitas, la crítica de las modas del intelectualismo "local", la resistencia a las direcciones dominantes en la sede del poder central serán imperativos de nuestra actuación."[129]

Si nos detenemos en este programa, no existía en Galicia un espacio real y posible para que los planteamientos o corrientes extranjeras se introdujesen con facilidad en el panorama cultural gallego, sólo algunos creadores, quizás los que comprendían que esta interdependencia entre cultura, arte y política no se ceñía sólo a un programa sino trascendía a convicciones más complejas y profundas, fuesen los que lograron avanzar hacia el desarrollo de una respuesta libre, revolucionaria e innovadora que pautaban las vanguardias históricas internacionales. Si nos imaginásemos las vanguardias como

política aparecieran totalmente coordinadas y utilizándose con gran reciprocidad, lo cual era ya muy claro después de la Asamblea de Monforte en 1922, marcada por los intelectuales orensanos del grupo Nós y, en especial por Vicente Risco. No puede olvidarse que el pensamiento del Partido Galleguista había sido elaborado por los intelectuales de más prestigio, escritores, periodistas, profesores, artistas, etc., que, como Castelao, Otero Pedrayo, Bóveda, Paz Andrade, Alonso Rios, Súarez Picallo, Filgueira Valverde, Carballo Calero, Arturo Cuadrado, Luis Seoane, Anxel Casal, entre más, asumen esa reciprocidad interactiva entre cultura y nacionalismo."

[129]S/f., "Declaración de principios de Partidos Galeguistas", *Revista A Nosa Terra,* año I, nº 322, 1933, p. 2.

una construcción regida por múltiples verdades y quisiésemos interpretar Galicia como un territorio forjado por pequeñas y relativas verdades, podríamos entender que las vanguardias gallegas han sido siempre el resultado de ciertas verdades individuales escépticas que afirman a seres con personalidades individualizadas, únicas e intransferibles que han enriquecido el propósito común de lo que es el pueblo gallego.

Podemos contemplar que este individualismo va a ser uno de los rasgos más característicos de los pintores gallegos como algo inseparable de su propia naturaleza o antropología, así como ese primitivismo peculiar, cuya raíz es popular, dramática y profunda que se expresa con destreza colorista dando origen a una especial poética plástica. La muerte, el exilio, el silencio voluntario, la ausencia de una infraestructura museística y de galerías de arte, la escasez de la crítica y del coleccionismo en la España franquista fueron algunas de las circunstancias que determinaron que aquellas promesas plásticas buscasen su expresión en Uruguay y Argentina, viviendo allí etapas cruciales de su desarrollo profesional, conciliando mundos diferentes entre sí, en la búsqueda de una pintura propia que acunase las nuevas proyecciones de la modernidad. [130] En esta diáspora en busca de horizontes esperanzadores, el Río de la Plata pudo albergar artistas, creadores y pensadores gallegos dispuestos a hacer su obra frente a todas las adversidades, en Uruguay surge un espléndido grupo de pintores, grabadores y maestros del dibujo que representan hoy en día la mejor cuadrilla de la vanguardia gallega, pues su arte, realizado en medio de avatares contrariados ha logrado definir plástica y sociológicamente una generación de creadores históricos. Tras verse obligados a emigrar, la mayoría de estos artistas alcanzaron el captar y expresar las identidades culturales de su tierra. Ver si se es pintor –

[130] Bonet, J. M., Castro, X. A., García Iglesias, J. M., Sanz Gómez, M. R., *Vangardas e Silencios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988, p. 42.

escribió Dieste – es buscar el mundo en la identidad de cada cosa. [131] Y captar estas identidades, como lo hicieron estos vanguardistas ha sido una gran virtud para la historia del arte gallego.

Los artistas que se introdujeron en el panorama artístico rioplatense, provenían de corrientes pictóricas muy diversas, cada una de ellas con estilos personales, claros y diferenciados, unidos por un nexo común, el ser emigrantes gallegos. Esa esencia de Galicia, tenía la necesidad de hacerse ver, de comunicarse a través de repertorios, de expresiones, de mundos y formas que hacían caminar al gallego en ese sendero siempre abierto del arte, surge la necesidad de presentar las distintas sensibilidades de estos creadores en el nuevo continente. Las transiciones de década, tanto de los años diez a los veinte, como de los veinte a los treinta, quedaron marcadas por dos eventos expositivos organizados en la ciudad de Buenos Aires: las Exposiciones de Arte Gallego de 1919 y 1929. Es necesario comprender como se colaboraba en el territorio rioplatense con los focos de intelectualidad gallegos. Cabe destacar los aportes de la historiadora del arte Ana María Fernández García en relación a la exposición celebrada en 1929 en los salones de la Asociación de Amigos de Arte de Buenos Aires:

> "[…] La segunda de las Exposiciones de Arte gallego, la de 1929, surgió como una respuesta a una iniciativa lanzada en 1927 por Don Eduardo Blanco Amor desde la revista *Céltiga* de Buenos Aires en un artículo publicado en las columnas de *La Nación* dominical, acerca de los antecedentes, factores y filiación del movimiento estético en Galicia. De este modo, un centenar de formas de pintores, imagineros y escultores, escenógrafos, arquitectos, azabacheros y fotógrafos, todos ellos gallegos, dieron a la crítica y al público de Buenos Aires la medida de su aliento, inaugurando el 2 de

[131] Dieste, E., *Teseo*, Montevideo, Crítica literaria- Juan F. Montedónico, 1930, p. 67.

agosto de 1929 en los salones de la Asociación de Amigos del Arte, bajo los auspicios del Embajador de España y el Centro Gallego, la II Muestra de Arte Gallego de la capital argentina. La muestra artística constituyó todo un evento social para una ciudad como Buenos Aires en la que el sustrato gallego – alimentado por la gran cantidad de inmigrantes de esta procedencia – formaba parte de la idiosincrasia urbana. Entre las 215 obras expuestas, y además de las pertenecientes a artistas ya conocidos, ilustres algunos, como Fernando Álvarez de Sotomayor, destacó la obra de otros que no lo eran tanto, como Juan Luis López "magnífico pintor regionalista que ya demuestra un gran señorío artístico en la fuerza visionaria y en la luminosidad que brota de sus cuadros", o Alfonso Rodriguez Castelao, de quien se dijo que sorprendía gratamente la eficacia de su sátira humorística."[132]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[132] Fernández García, M., *Arte y Emigración. La pintura española en Buenos Aires. 1880-1930*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, p. 53.

Fig. 37. Extracto *Gráfica, año I*, nº 5, 1929, pp. 10-11. Los expositores: Vicente Blanco, Elena Olmos, Fernando A. de Sotomayor, José Seijo, Felipe Piñeiro, Manuel Abelenda, Ilmedo Corral, Carlos Sobrino, Maite Corredoira, Alvaro Cebreiro, Castro Gil.

Fig. 38. Virgilio Blanco Garrido, *Feira*, 1928, óleo sobre tabla, 38 x 46 cm.

Un caso evidente de quien dominaba el oficio de pintor fue Virgilio Blanco Garrido, cuya obra *Feira* de estilo afrancesado, muy influenciada por el concepto de impresionismo, fue presentada en esta exposición intentando acercarse a la escena popular retratando una plaza o mercado. Resaltando este evento, debemos citar la obra de Castro Gil como grabador por su afán documental manifestado en sus series de viejas ciudades de Galicia, así como los dibujos y caricaturas de Álvaro Cebreiro, que destacaron en el *II Salón de Pintura* de dicha exposición, por deslumbrar con un grafismo especial, de trazo rotundo y expresivo.

Fig. 39. Alvaro Cebreiro, *Caricatura de Ilmedo Corral*, 1929, tinta aguada/papel, 28 x 22 cm.

Fig. 40. Manuel Castro Gil, *Betanzos*, 1928, Tinta aguada / papel, 26 x 21 cm.

Los paisajes de Ilmedo Corral también se exhibieron en Buenos Aires, intentaban captar atmósferas más ideales que reales, pero las tonalidades sombrías con verdes intensos y fuertes azules fueron una disculpa para aludir a los campos e imágenes del rural gallego. La obra espiritual e íntima de María Corredoria representó la pintura

femenina gallega en aquella exposición, siendo también protagonistas de este evento los dibujos en blanco y negro de Laxeiro que mostraban con una cierta ironía el saber del trasgo, del monstruo, del ser imaginario que convivía con lo cotidiano.

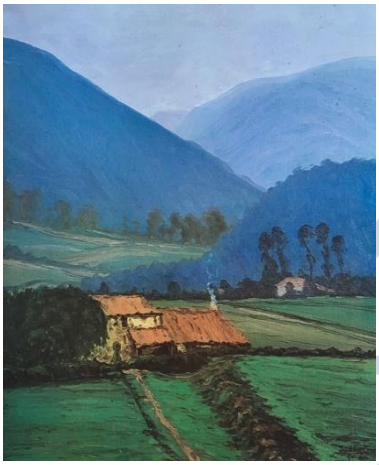


Fig. 41. Ilmedo Corral, *Galicia*, 1930, óleo sobre lienzo, 40,5 x 30,5 cm.

Fig. 42. Laxeiro, *Dibuxo*, 1930, carbón y lápiz/papel, 24 x 32 cm.

En Uruguay, el Centro Gallego de Montevideo adquirió un fuerte protagonismo como institución promotora de la cultura gallega: entre 1925 y 1930, organizó cinco cursos de conferencias sobre aspectos diversos del hispanoamericanismo y del ineludible enfrentamiento al poderío político y económico de la América anglosajona[133]. El Centro Gallego acometió desde mediados de la década de los veinte una labor difusora de las expresiones culturales de Galicia y promotora del

[133] Blanco Rodriguez, J. A., *El asociacionismo en la emigración española a América. Todas las conferencias se editaron en pequeños opúsculos, que alcanzaron tirajes de hasta 10.000 ejemplares, profusamente distribuidos por América y España. UNED*, Zamora, Centro Asociación de Zamora, 2008, p. 451, Op. Cit.: "Paralelamente se editaba la "Revista del Centro Gallego", con frecuencia mensual, de la que llegaron a aparecer ininterrumpidamente 155 números, y en la que se volcaba opinión en la misma línea de pensamiento."

análisis de sus principales problemas sociales, políticos y económicos. Fruto de estas preocupaciones fueron las exposiciones de artistas plásticos gallegos celebradas entre 1928 y 1929 en los salones de dicha institución, como lo fueron la exposición de aguafuertes de Julio Prieto Nespereira, la de óleos de Roberto Gonzalez de Blanco y la *Gran Exposición de Arte Gallego* integrada por obras pictóricas, tallas en madera, esculturas en bronce, orfebrería y esmaltes de creadores de origen gallego.

Fig. 43. Roberto González Blanco, *Alegrías*, 1931, óleo/papel, 61 x 38 cm.

Fig. 44. Julio Prieto Nespereira, *Betanzos*, 1930, tinta/papel, 35,1 x 23 cm.

De la misma manera, en la línea de indagación histórica-sociológica se contó con la realización del certamen gallego- americano inscripto en las celebraciones de cincuentenario del Centro, cuyo temario abarcó una visión totalizadora y crítica de la situación cultural de Galicia en aquellos años. El temario del certamen se estructuraba a partir de este índice:

> "- La Universidad Gallega, su pasado, su presente, su porvenir
> - Aporte de los colonizadores gallegos a la fundación de Montevideo
> - Galicia en la Historia de América
> - Fomento del Turismo hacia Galicia
> - Contribución al estudio de la Historia de América
> - Fomento del Turismo hacia Galicia
> - Constribución al estudio de la Historia de Galicia
> - La Emigración gallega a la América
> - Inventario de los tesoros artísticos de Galicia
> - Colonización agrícola gallega: adaptación de su vivienda rural del sistema de granja al medio americano
> - Estética integral del Renacimiento gallego
> - ¿Latino, hispano o ibero-americanismo? "[134]

A partir de la Guerra Civil Española, el Centro Cultural Gallego de Montevideo constituyó un ámbito de confrontación de las corrientes "españolizante y galleguista", esta controversia no fue ajena a la práctica de relacionamiento oficial con las autoridades diplomáticas españolas que la institución mantuvo durante el prolongado periodo del franquismo. El tono protocolar no pudo evitar ocultar el grado de compromiso político que su continuidad suponía, cuando coetáneamente la otra entidad representativa de la colectividad gallega en Uruguay, la Casa de Galicia, proclamaba su adhesión y apoyo a los ideales galleguistas y republicanos. No obstante la carencia de criterios orgánicos en lo relacionado a la elaboración de actividades culturales, la tradición más que secular del Centro Gallego de Montevideo, le han otorgado en la apreciación popular un grado de representación de la colectividad gallega irreversible al que no resulta ajeno su condición pionera en el asociacionismo inmigrante gallego en América.

[134] Ibídem, p. 453.

El impacto que el éxodo produjo en algunos emigrantes gallegos y las transformaciones que acontecían en sus mentalidades, posiblemente no podrían resolverse si no fuese por la labor de los intelectuales emigrados, que actuaron como promotores y catalizadores de las iniciativas comunitarias que surgieron en las colonias gallegas establecidas en el Río de la Plata. Fueron ellos los que aportaron el refuerzo y apoyo que requerían las influencias del nuevo medio para lograr cambios de actitudes y comportamientos en sus paisanos, brindándoles las pautas organizativas y de intervención necesarias. Ellos mismos, asumieron la función de agentes culturales guiando a sus coterráneos, rehabilitando y fortaleciendo sus vínculos de unión con la región de origen, cohesionándolos en base al atributo común del galleguismo que todos ellos poseían, involucrándolos en un proyecto solidario que perseguía una nueva generación de una Galicia que se extinguía. Este programa regeneracionista de los intelectuales gallegos emigrados partía del reconocimiento de la marginación como propiedad común a todos los gallegos y muy en particular a los de la diáspora, donde este atributo común, adquiría peculiares connotaciones que afectaban a los más humildes así como a los más pudientes, pues era la condición de lo gallego la que se encontraba devaluada.

La clave consistió en la organización comunitaria pues a través de la integración de todos los nacidos en Galicia independientemente del nivel económico, cultural o distinción ideológica, pudieron definir una unidad que se materializó en la creación de una serie de asociaciones que además de proteger al emigrante dejaron constancia de la capacidad del pueblo gallego en desarrollar iniciativas a favor de su propio bienestar, de su dignificación y del prestigio de su tierra natal. La educación fue la herramienta en la que los gallegos cultos de América depositaron sus máximas expectativas, creando consciencia de lo gallego y formando intelectualmente a los recién llegados. Por tanto, el asociacionismo como infraestructura de acción colectiva y la educación como medio

regenerador de los miembros integrados en estas agrupaciones, fueron los enclaves para la permeabilidad de la cultura gallega en el continente latinoamericano.

Fig. 45. Cándido Fernández Mazas, *cartel Misiones Pedagógicas*, 1936, tinta/papel, 60 x 43 cm.

Una de las líneas de investigación del arte iberoamericano que se ha estado desarrollando en los últimos años en España está relacionada con la presencia hispana en los países latinoamericanos durante las primeras décadas del s. XX. En ese sentido se han publicado múltiples investigaciones que rescatan la obra de arte de creadores españoles circulante en el mercado latinoamericano, así como investigaciones que resaltan la labor realizada por muchos de los emigrantes instalados en aquellos países para poder desarrollar allí su obra. Uno de los objetivos

que nos proponemos presentar en esta investigación, es recalcar la importancia del fuerte afluente de emigrantes gallegos dedicados a las artes plásticas en el Río de la Plata, que permitieron a países como Argentina y Uruguay el poder contar en sus ámbitos artísticos y culturales con interesantes artistas de origen gallego.

La década de los treinta marcó en el ámbito artístico de la región rioplatense, un momento determinante con la irrupción y el afianzamiento de las corrientes de vanguardia europeas siendo éstas las que asumieron la labor de romper con los moldes estéticos costumbristas que se desarrollaban en aquellos años en el Río de la Plata. A través de la obra y correspondencia de muchos de estos vanguardistas, se empezó a consolidar una especie de bisagra entre la cultura gallega y la latinoamericana. Esta función de puente o pasarela se fue modelando con los años, podría decirse que fue transformándose de la misma manera que lo hace una imagen en un espejo: según las formas y figuras que se van incorporando se va convirtiendo en otra imagen.

Los cambios políticos, económicos y sociales que se produjeron en aquellos años cargaron de riquezas culturales a la intelectualidad de ambos lados del océano. La trayectoria vital de aquellos vanguardistas quedo marcada y plasmada en sus obras de arte. Los pensadores gallegos que se vieron obligados a emigrar empezaron a integrarse en el medio cultural al que llegaban, creando nuevas raíces sin tener que renunciar a las propias: lograron intervenir desde el Río de la Plata en aquello que acontecía en Galicia permitiendo que la cultura que los acogía se impregnase de los acontecimientos ocurridos en España en aquel entonces. De esta manera, la vanguardia artística gallega emigrada, contribuyó a transformar las fronteras culturales haciéndolas más porosas y permeables entre los dos continentes. Podríamos decir que se empieza a construir un andamiaje entre los dos continentes, donde muchas historias de artistas confluían contemporáneamente y pese a mostrar diferencias en cuanto a estéticas, modos de difusión y espacios, todas ellas se regían por

el sentimiento de modernidad. Se forjaron sutiles mallas de intercambio que determinaron la identidad cultural e histórica tanto de Galicia como del Río de la Plata.

Han sido muchos los legados de estos artistas que no han podido ser explorados de manera completa. Ese acervo de documentos, cartas, catálogos, escritos y obras inéditas de estos despuntes del arte gallego instalados en el Río de la Plata, en concreto en Uruguay, han sido objeto de un trabajo minucioso de digitalización y análisis que la doctorando ha desarrollado en dicho país, otorgándole a esta investigación la riqueza de publicaciones y materiales de archivo documental que no han sido analizados adecuadamente bajo esta perspectiva hasta ahora. Nuestra investigación también centra la atención en un momento crucial para el arte rioplatense, el proceso en el que se consolidó la modernidad en este continente.

Abordando como arco cronológico la década de los treinta, época en la que se produjeron grandes cambios en la praxis artística, podemos analizar cómo se llevó a cabo la des-jerarquización de las artes como práctico y signo distintivo de esta modernidad. Para poder entender este devenir de la modernidad en la región rioplatense, nos centraremos en el caso de Uruguay, donde se estableció como eje discursivo la acción de un nutrido y variado conjunto de pensadores que vinculados a la literatura, al dibujo y a las artes plásticas pudieron desarrollar una serie de tareas esenciales para abrazar la vanguardia. Se comenzó a generar una especie de plataforma cultural donde circulaban revistas y producciones artísticas extranjeras, estableciendo fuertes lazos entre las dos orillas del océano. Galicia y Uruguay compartían un amplio abanico de creadores dedicados a difundir los ideales vanguardistas.

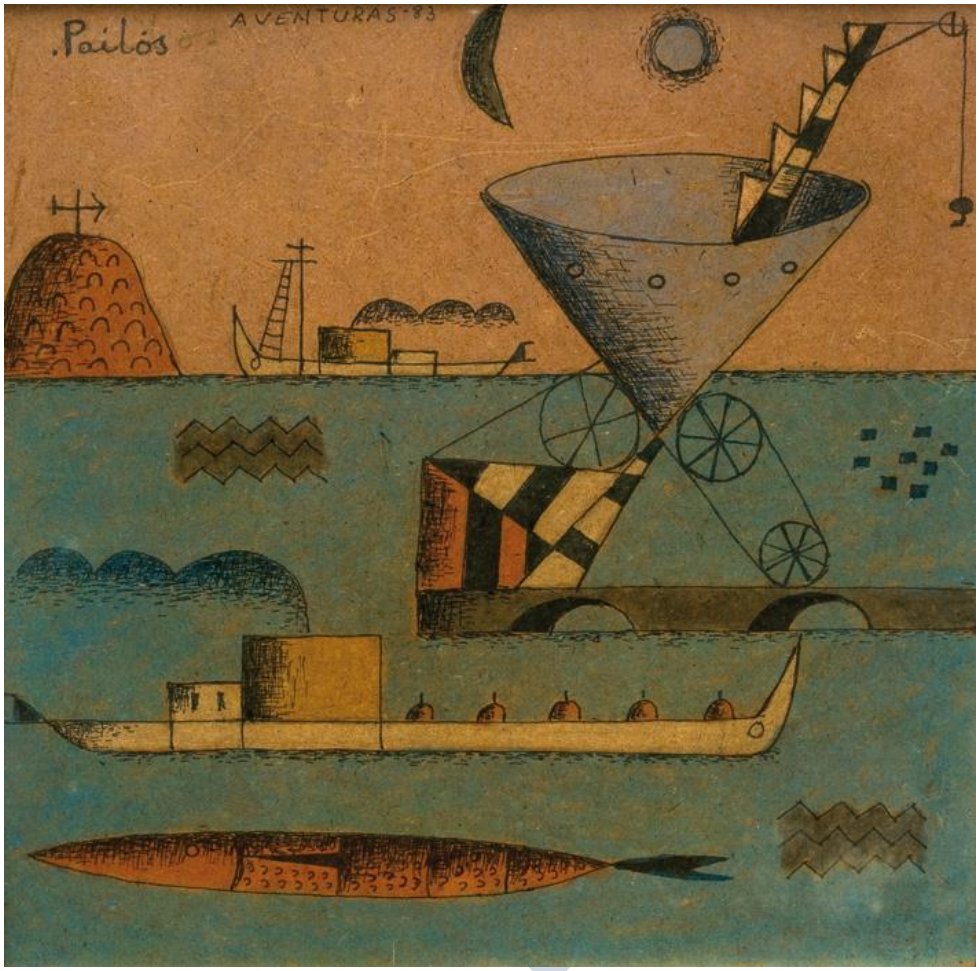


Fig. 46. Manuel Pailós, *Marina serie Aventuras*, 1983, encáustica sobre fibra, 45 x 43,5 cm.

III.1 PROYECCIÓN DE LA VANGUARDIA GALLEGA EN EL RÍO DE LA PLATA. VÍNCULOS ARTÍSTICOS ENTRE GALICIA Y URUGUAY

En el marco cronológico en el que se desarrolla nuestra investigación, la década de los años treinta del pasado siglo, la necesidad de conocer nuevos territorios y dimensiones culturales empezó a sentirse casi como una obligación para muchos artistas gallegos. Estos pensadores, entendidos como los protagonistas del renacer pictórico gallego, encontraban en estos viajes la posibilidad de comparar su trabajo con las expresiones plásticas que se desarrollaban fuera de Galicia, así como podían impregnarse y tomar como referentes esos nuevos enfoques y conceptos artísticos. Para muchos teóricos y críticos del arte gallego de aquel entonces, estos viajes ofrecían además la posibilidad de observar desde la distancia su propia cultura, pudiendo así proyectar desde una dimensión más objetiva la cultura gallega hacia una modernidad que empezaba a expresarse en el mundo entero.

Esta necesidad u obligación, puede explicar los viajes de figuras como Castelao, Seoane, Maruja Mallo, Manuel Colmeiro, Domingo Maza, Méndez Magariños, Prieto Nespereira o Manuel Pailós, cuyas trayectorias en el exterior serán analizadas en los próximos apartados, pudiendo evidenciar los aportes teóricos y prácticos desarrollados desde la distancia que indudablemente definieron y marcaron la historia y cultura de Galicia. De estos viajes, partidas y migraciones, surgieron una serie de escritos y textos con valoraciones sobre la actualidad de aquel entonces donde se podían entrever las preocupaciones nacionalistas de muchos de estos creadores como es el caso de Castelao o Seoane, otros como Maruja Mallo o Colmeiro juzgaban la vanguardia con unos parámetros más liberados y abiertos, y artistas como Pailós, vivieron esta vanguardia como una salida u escape de situaciones de extrema pobreza. El escenario rioplatense va a ser fundamental para conocer la labor de estos artistas gallegos de vanguardia histórica, desvelando la parte más

progresista e internacionalista de su estética, permitiéndonos encontrar la otra sensibilidad que se incorpora a la tradición y a la cultura de Galicia. Tal y como defiende el historiador Xosé Antón Castro, en *Arte y Nacionalismo. La vanguardia Histórica Gallega (1925-1936),* estas obras y escritos constituyeron una de las fuentes documentales para profundizar en el conocimiento real de la época artística y en el trabajo de sus protagonistas, a través de ellas se ha podido posicionar la realidad y el contexto que sostenía el arte gallego en aquella década.[135]

Si retomamos los viajes de estos vanguardistas podemos remitirnos a que el ser humano siempre ha sentido la necesidad de explorar, de estar en la búsqueda de algo más allá de sus fronteras. Si nos detenemos en el concepto de la creación artística podemos contemplar como siempre ha exigido encontrar nuevos lenguajes y planteamientos, por tanto, podríamos decir que el reto de estos creadores gallegos en cierto modo era transmitirnos y emocionarnos con su propio viaje, trazando un recorrido cuyo origen parte de su lado más íntimo y al mismo tiempo contempla los lugares más lejanos de su imaginario.

De algún modo podemos saber que en esa aventura, en ese urgente e inaplazable viaje que aguardaba a estos artistas no había límites ante sus ilusiones y sueños en el país que los acogía. La amplitud de sus cosmovisiones y proyecciones al querer alcanzar nuevos horizontes era enorme, estos creadores que venían de un territorio tradicionalmente periférico, hicieron de su Galicia, un barco de piedra en el corazón del Atlántico que navegaba en el presente como una reserva antropológica y etnográfica, como una nave que desplegaba sus velas en el extenso mar de la creación en el que se encontraban. Como ha considerado y reflexionado el poeta gallego Xavier Seoane en el marco del premio

[135] Castro. X. A., *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. A Coruña, Ed. Castro, 1992, p. 81.

Isaac Díaz Pardo bajo el III Certame de Artes Plásticas, el arte gallego, tiene desde sus orígenes la necesidad de ser significativo:

> "[…] é dicer, ha de ter unha presenza diferenciada e relevante, cunha proposta singularizada alí onde quer que for, cumpriria entón habilitar, adecuando-o, o debate teórico internacional ás nosas necesidades, propiciando un lugar de encontro entre a vella dialéctica do autóctono e o universal, entre o aroma da canteira e os intercambios máis tecnolóxicos, circulantes e mediáticos. Mais non perdendo, desde logo, a compostostura do propio. Non deixando-se engaiolar de xeito absolutamente excluinte e mediatizado polas sereas sempre gratas da pulsión internacional." [136]

Uno de los objetivos que recoge este apartado es analizar los temas relacionados con las trasferencias culturales, las percepciones artísticas y las miradas históricas de estos creadores gallegos proyectándose en el territorio latinoamericano, concretamente en Uruguay. Estas relaciones que los vanguardistas gallegos establecieron tras desembarcar en el puerto de Montevideo, generaron importantes construcciones culturales a través de discursos, actividades plásticas y exposiciones, de la misma manera que potenciaron unos valores patrimoniales propios que se definieron en términos de identidad social. El profesor Juan M. Monterroso Montero, nos define en su investigación *Estelas en el mar. El Eco de Galicia de La Habana como fuente para la pintura gallega. El caso de Manuel Ángel Álvarez*, esa conciencia de identidad común que proyectaban la mayoría de los artistas emigrados a espacios latinoamericanos:

[136] Seoane, X., *A Necesidade de Reflexión teórica na nosa arte. III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1993, p. 8.

> "[…] Dichas señas de identidad son las que se descubren en todas las artes en la medida en que, además de ser consideradas como una constante eterna, expresión de la libertad, independencia e individualidad del artista frente al estado, constituyen un instrumento adecuado para crear una conciencia colectiva fuerte y acendrada. Dicho espíritu colectivo, poco arraigado dentro de la comunidad ge emigrantes gallega, debía cimentarse en una idea de progreso en la cual se integraban las bellas artes, como expresión y prueba de la superación de la decadencia y atraso provocado por el distanciamiento de Galicia de los pueblos culturalmente más avanzados, por la presión del poder central, por el caciquismo y por la mansedumbre con la que la región lo había asumido. De este modo, el arte ya no es un sencillo principio eterno presente en el mundo, ni una capacidad innata en el hombre o la solución para unas necesidades específicas, se trata de algo mucho más complejo, vinculado con su vida interior, con sus creencias y vida moral, expresión y materialización de las ideas de aquellos individuos que las crean e instrumento a través del cual descubrirlas." [137]

A través de los vínculos artísticos que establecieron estos pensadores gallegos al llegar a Uruguay, se expondrán en el desarrollo de esta investigación los nuevos aportes metodológicos y estéticos en las diversas disciplinas artísticas que pudieron asimilar en sus creaciones la mayoría de estos vanguardistas emigrados. De este modo, podemos acercarnos a diferentes territorios, grupos sociales, comunidades, publicaciones y relaciones entre artistas que se convirtieron en elementos condicionantes para la interpretación y el estudio de la historia del arte gallego.

[137] Monterroso Montero, J. M., *Estelas en el mar. El Eco de Galicia de La Habana como fuente para la pintura gallega. El caso de Manuel Ángel Álvarez. Arte y Patrimonio en España y América,* Montevideo, Universidad de la República de Uruguay, 2014, p. 33-34.

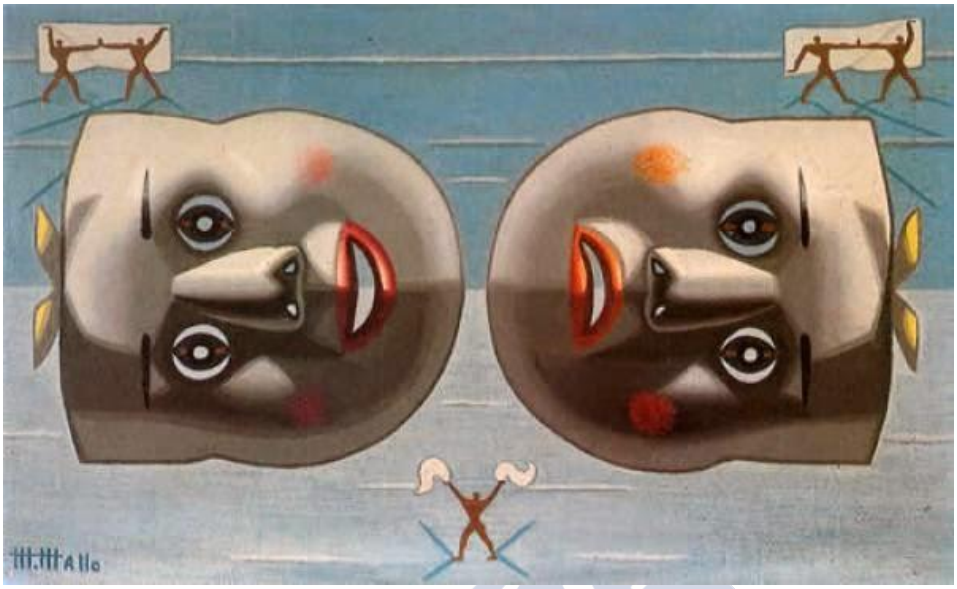


Fig. 47. Maruja Mallo, *Dos Máscaras*, 1952, óleo sobre tablero de artista, 25 x 35 cm.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

III.2 IMÁGENES Y SIGNOS DE UNA IDENTIDAD GALLEGA EN EL MEDIO ARTÍSTICO URUGUAYO

Las primeras décadas del siglo XX constituyeron para Uruguay un momento de consolidación material de fuerte impacto en su definición urbana, la ciudad de Montevideo empezó a transformarse en una metrópolis moderna que fue capaz de acoger al flujo de emigrantes gallegos que buscaban un nuevo horizonte de trabajo y futuro. La constante llegada de estos emigrantes a Uruguay facilitó la asimilación de influencias mutuas en el aspecto económico, social y cultural, la presencia de los primeros artistas de procedencia gallega en la capital montevideana empezó a acentuarse en la década de los treinta, especialmente después de 1936, como consecuencia de la Guerra Civil Española, cuando oleadas de pensadores buscaban bajo el exilio, ámbitos más receptivos y dinámicos para poder expresarse, haciendo de Uruguay un nuevo horizonte para la cultura gallega.

En los últimos años de la década de los veinte, en el panorama cultural de Montevideo comenzó a notarse cierto impulso y apoyo a la renovación artística que junto a un floreciente desarrollo de la prensa escrita, lograron consolidar ambientes favorables para celebrar la llegada de nuevas manifestaciones artísticas. Bajo estas circunstancias comenzaron a incorporarse a la plástica uruguaya, artistas gallegos que participaron del renacer de la pintura y de las artes gráficas montevideanas. Empezaron a destacarse algunas figuras como el diseñador gráfico y dibujante Federico Ribas Montenegro o el caricaturista Juan Carlos Alonso que podían responder a ese despuntar de los artistas gallegos en Latinoamérica y cuyos aportes serán posteriormente explicados en los próximos apartados. Tal y como se ha presentado en el marco teórico de nuestra investigación, fueron múltiples las publicaciones rioplatenses vinculadas a las comunidades gallegas desde principios del siglo XX, pues desde Montevideo y Buenos Aires se

promovieron las primeras publicaciones dirigidas a los emigrantes gallegos, así como otras actividades expositivas celebradas la mayoría de las veces en los centros gallegos, pero también en salones de arte y galerías privadas que apostaban por la cultura, el folklore y la tradición del pueblo gallego.[138]

Uno de los objetivos que también nos proponemos abarcar en nuestra investigación, es señalar las diferencias ideológicas existentes entre el fenómeno puramente migratorio y el del exilio, marcado por el compromiso político de aquellos que se vieron obligados a huir por la guerra civil española y escapar de la dictadura franquista, sin dejar de lado las condiciones económicas y sociales en las que se encontraba Galicia en aquellos años. Sin embargo, es importante marcar la diferencia de ambos condicionantes ante la llegada al nuevo continente. Por lo general, quienes abandonaban Galicia por motivos socio-económicos llegaban al Río de la Plata con una serie de carencias que sólo lograban suplir a través del aprendizaje de un oficio o profesión.

En cambio, aquellos desterrados, condenados al exilio, llegaban al nuevo continente con trabajo y respaldo pudiendo participar desde ese lado del Atlántico, en ese floreciente foco artístico que logró superar la crisis creativa que se vivía en Galicia como consecuencia de la guerra. Es importante analizar con el fin de comprender la red curatorial y expositiva de arte gallego en América Latina, los envíos de obras de artistas gallegos en el periodo anterior a la guerra civil española. La doctora e investigadora Maria Luisa Sobrino Manzanares, participó parte de las *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, organizadas por el CAIA, Centro Argentino de Investigadores de Artes de Buenos Aires en forma de bienal en el año 1995, en donde planteó una investigación sobre los distintos vínculos y nexos artísticos entre Galicia y el Río de la Plata

[138] Sobrino Manzanares, M. L., *Artistas gallegos en Argentina. El arte entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 269.

centrándose en el caso de los artistas gallegos en Argentina. En esa investigación, en relación a los envíos de arte gallego a América, explicaba la trascendencia que tuvo la primera Exposición de Arte Gallego en Buenos Aires para los artistas gallegos partícipes del evento:

> "[…] La organización de la primera convocatoria colectiva de 1919, marcaría el talante de los consiguientes envíos de obras gallegas a Buenos Aires, intensificando las vinculaciones con la península e introduciendo a muchos artistas gallegos en los circuitos de exhibición bonarenses. El objetivo de esta convocatoria, representada por las obras de Sotomayor, Llorens, Corredoira, Carlos Sobrino, Juan Lios, Prieto Nespereira, Abelenda, Bello Piñeiro…(y una relación que se puede hacer más extensa, en el recorrido de un total de 360 obras expuestas en esta ocasión, repitiendo muchos de estos artistas en muestras individuales o en la segunda colectiva celebrada en 1929), fue dar a conocer, de manera continuada en Argentina, un emergente panorama artístico caracterizado por su identificación con la tradición y ésta, con la adopción de un costumbrismo galaico abordado con mirada pintoresca y nostálgica."[139]

Este tipo de actividades tuvieron una fuerte repercusión en el medio artístico uruguayo, la circulación de estas obras permitió la legitimación social de muchos emigrantes significando para muchos gallegos la posibilidad de acceder a una clase social superior tanto en lo económico como en lo cultural. Empezaron a promoverse iniciativas de mecenazgo privadas que apostaban por la obra de artistas gallegos consolidado adquisiciones que hoy en día definen importantes colecciones privadas en Galicia. El Uruguay cosmopolita de principio de siglo XX, acogía ya adentrada la década de los treinta, a un gran número de pintores y creadores gallegos que continuaron desarrollando su obra y

[139] Ibídem, p. 271.

enriqueciéndola desde los espacios y ambientes intelectuales del Río de la Plata.

Debemos analizar y reflexionar sobre el sentido inverso de las relaciones entre lo americano y lo gallego, entre Uruguay y Galicia. Pretendemos aportar en el desarrollo de nuestra investigación que el intercambio cultural se produjo en ambos sentidos, pese a que se ha sido demostrado en múltiples trabajos de investigación que fue mucho mayor el interés de las comunidades gallegas hacia lo que sucedía en el nuevo continente, podemos solventar algunas lagunas de este intercambio cultural entre ambas culturas, pues para los impulsores de la vanguardia en aquellos años, la cultura y arte no tenían ni límites ni fronteras, pretendiendo que su evolución y desarrollo pudiese expresarse con libertad. En tal sentido, podríamos decir que hoy en día con ese mismo espíritu la vanguardia logra perdurar y seguir abierta en el mundo entero.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 48. Federico Ribas Montenegro, *Cartel*, 1933, tinta / papel, 25,5 x 20,2 cm.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

IV. ARTISTAS GALLEGOS EMIGRADOS AL RÍO DE LA PLATA. INTEGRACIÓN EN EL MEDIO ARTÍSTICO URUGUAYO Y ARGENTINO EN LOS 30

El talante abierto y expansivo identifica a los artistas que ocupan el espacio abierto surgido de nuestra investigación, su arte carecía de límites estéticos y barreras geográficas y su proyección apostaba por una renovación, un vanguardismo y una contemporaneidad enmarcados en tiempo cargado de transformaciones y tensiones sociales: la década de los treinta. En el escenario que proponemos centrar nuestra investigación, muchos de los artistas emigrados que destacaremos, fueron nombres consagrados lo que nos permiten articular una cierta lectura historiográfica del panorama artístico gallego de principios del siglo XX. Por una lado cabría destacar a artistas como Manuel Colmeiro, Luis Seoane, Alfonso Rodriguez Castelao, Melchor Méndez Magariños o Maruja Mallo, quienes fundieron los rasgos de su identidad gallega con los lenguajes universales de las vanguardias, y escultores como Domingo Maza o Manuel Pailós, quien representó una orientación plástica clave en las artes plásticas uruguayas.

Ante la aportación de estos creadores de origen gallego emigrados al Río de la Plata, se suman otras propuestas que encuadran en ese interés por la experimentación formal que ilumina no sólo la plástica gallega, sino también la uruguaya y argentina durante la primera mitad del siglo XX. Debemos destacar a los pioneros del dibujo y la ilustración en la región rioplatense, protagonistas de una nueva estética modernista en las artes gráficas como lo fueron los ilustradores Federico Ribas Montenegro, Juan Carlos Alonso, Marcos de Abeleda o el maestro del grabado Julio Prieto Nespereira. Ya adentrada la década de los treinta hasta los años cincuenta, fueron muchos los gallegos que dejaron un fuerte legado artístico en Uruguay, no podemos dejar de incorporar en el estudio de nuestra investigación un reporte de aquellos creadores que pese a no inscribir su obra en el marco de la década de los treinta, tuvieron una gran transcendencia en el medio artístico uruguayo.

Por ello debemos incorporar un apartado que se centre en algunos artistas gallegos emigrados a Montevideo a partir de dicha década, como lo fueron Manuel Otero, defensor de un lenguaje netamente constructivo o Leopoldo Novoa, cuya obra se instala en el sutil territorio de las texturas y los pigmentos. En el campo de la escultura, las reflexiones sobre la capacidad estética del material y el sentido orgánico de su configuración quedaron plasmadas en las cerámicas de Elena Colmeiro. De la misma manera, cabe destacar el expresionismo de la obra que remitía simultáneamente a la recuperación de la memoria antropológica y a la captación de un presente caótico y complejo.

Debe señalarse lo significativo de estas generaciones de artistas gallegos que han tenido que formase fuera de su entorno geográfico y cultural, no sólo por la imposibilidad de realizar estudios académicos, sino también por la necesidad de acceder a foros artísticos más receptivos y abiertos que los que existían en aquel entonces en

Galicia. Lo más interesante es que todos ellos aun asumiendo las influencias y tendencias más diversas, combinaban una decidida aspiración cosmopolita donde pervivía de manera evidente su arraigo cultural y tradición gallega.

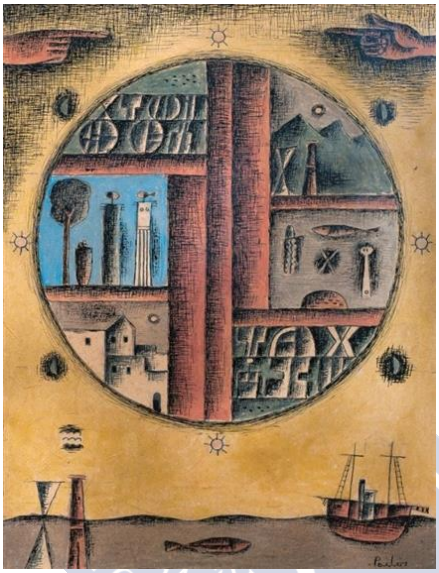


Fig. 49. Manuel Pailós, *Mundos*, 1982, encáustica/fibra, 63 x 59,5 cm.

El análisis de todo ello ha dado lugar a la valoración de las principales propiedades expresivas de estos creadores gallegos emigrados a Uruguay y consigo, su situación en el contexto artístico rioplatense de la época. La contribución más interesante de este apartado consiste no sólo en describir sino también en interpretar y contextualizar la etapa plástica de estos gallegos en dicha región, haciendo un relevamiento y apoyándonos en publicaciones, conferencias, coloquios y testimonios de aquel lugar en el que estos artistas se desarrollaron y no siempre se ha tenido toda la información al respecto.

IV.1 PINTURA Y GRABADO: MANUEL COLMEIRO GUIMARÁS, LUIS SEOANE, ALFONSO RODRIGUEZ CASTELAO, MELCHOR MÉNDEZ MAGARIÑOS MAGARIÑOS, JULIO PRIETO NESPEREIRA Y MARUJA MALLO

"El Arte es ante todo una relación profunda del hombre con la vida".

Colmeiro

Cuando Manuel Colmeiro emigró por primera vez tenía doce años por tanto, desde una temprana edad residió en la ciudad de Buenos Aires. Debemos destacar que su prime formación pictórica se inició en la Academia de Bellas Artes que abandonó para integrarse junto al grabador Pompeyo Audivet , el escultor José Planas Casas – ambos españoles- y el pintor argentino Demetrio Urruchúa en un núcleo o colectivo autodidacta que trabajaba y concebía el arte a partir de una formación de carácter no académico. De esta época inicial, se refleja en su obra el recuerdo de ese grupo, de su trabajo en una fábrica de zapatos, de su entusiasta participación en tertulias intelectuales y de su colaboración en la revista porteña *Fuego* para la que escribe varios artículos.

En la capital argentina, también celebró su primera participación en el ámbito expositivo en el año 1923, participó en la *Exposición Gallega* de Buenos Aires donde pintó diversos rincones y calles de la capital argentina, lugar que en el que comienza a desarrollarse en el panorama cultural del momento. Años más tarde, Colmeiro vivió su primer retorno a su Galicia, retomó su origen instalándose en su aldea Santa Fiz de Margaride, desde allí, empezó a sentir devoción por el estudio del ambiente campesino y rural plasmando en su obra imágenes de identidad del paisaje gallego, le atribuye a la figura femenina un valor simbólico en sus obras y sus protagonistas serán múltiples escenas de trabajo en el campo. Fue durante la Guerra Civil

que su situación vital nuevamente le condujo a la emigración: debido a su compromiso con la causa republicana, tuvo que atravesar la frontera bajo la excusa de una exposición en la que participaba en Lisboa y exiliarse, instalándose una vez más en la ciudad de Buenos Aires, era el año 1937 cuando se reintegró al medio artístico rioplatense.[140]

Durante esta segunda estadía en Argentina, se sucedieron para Colmeiro una serie de reconocimientos, exposiciones retrospectivas y diversas exposiciones en el extranjero que lo posicionaron en el medio artístico latinoamericano. Si nos centramos en este periodo de estancia en Buenos Aires (1937-1948) signado por su intensa dinamización cultural, especialmente ligada a los españoles emigrados y al clima de incertidumbre frente a la Guerra Civil en España y a la Segunda Guerra Mundial, nos encontramos con una obra de Colmeiro que evolucionó y se caracterizó por la madurez tanto de su técnica como de su temática, definiendo una práctica artística vinculada con artistas locales que fueron fruto de relaciones de su primera juventud.

Si analizamos su presencia en el Río de la Plata, cabe destacar su participación en determinadas corrientes artísticas regionales en las que se advierte un cambio de cruces, de similitudes plásticas y políticas, fuertemente relacionadas y sumergidas en el panorama cultural de Argentina y Uruguay. Del conjunto de exiliados republicanos españoles que llegó al Río de la Plata a partir de la Guerra Civil, se destacó el núcleo de intelectuales vinculado al área editorial, a través de la cual continuó la producción desarrollada en España, aunque reforzando voluntariamente vínculos con distintas esferas de la cultura local. En este proceso, Losada, Emecé y

[140] Residió en Buenos Aires hasta 1948 cuando regresa a Europa. Cuando se instala en París, formó parte de agrupaciones de artistas vanguardistas españoles que residían en la capital francesa. En 1989, regresó definitivamente a Galicia.

Sudamericana[141] constituyeron tres grandes editoriales a las que se sumaron sellos más pequeños, conformando un conjunto que podía relacionarse al auge de la industria cultural en toda América Latina en los años cuarenta.

La multitud de libros editados, artículos y ensayos publicados en las revistas y periódicos de la región rioplatense se nutrieron con la labor de ilustradores, dibujantes, grabadores y fotógrafos, por supuesto este esfuerzo revistió los caracteres de una fuente de trabajo e ingreso económico para muchos de los emigrantes exiliados. En este área, Colmeiro desarrolló una intensa labor de ilustrador: realizó las ilustraciones para el poema *Transfiguración* de la escritora uruguaya Esther de Cáceres[142], para la colección Dorna de la editorial Emecé ilustró la obra de Eduardo Dieste, y para la editorial América ilustró el libro de Clemente Cimorra, *España en sí*[143], que describía paisajes y costumbres españolas respaldadas en ejemplos literarios.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[141] La editorial Losada fue fundada en 1938 en Buenos Aires por el español Gonzalo José Bernardo Juan Losada Benítez .Cuando estalla la Guerra Civil Española, las relaciones con España se paralizaron y Losada convirtió su sucursal en una sociedad anónima. Espasa Calpe Argentina, iniciando la publicación de la Colección Austral, dirigida por Guillermo de Torre. Emecé y Sudamericana, fundadas en 1939 por intelectuales argentinos y españoles radicados en Buenos Aires XX, han configurado un fondo editorial de los más diversos géneros con despuntes literarios de mayor importancia en el s.XX

[142] Publicado en edición facsimilar manuscrita y firmada.

[143] La dedicatoria de la obra era "…a todos los españoles que por cualquier suerte de motivo se hallen alejados de su patria".

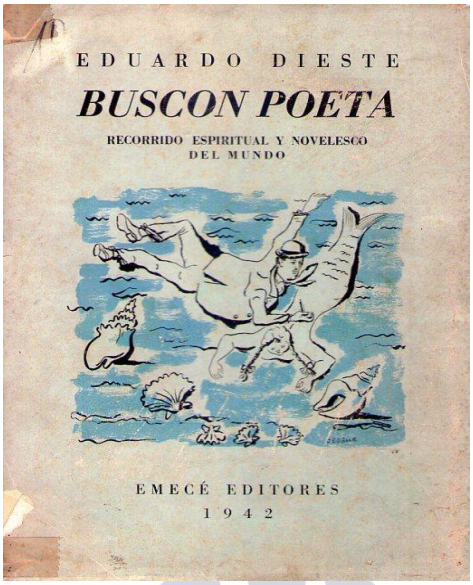


Fig. 50. Contraportada de Manuel Colmeiro en "Buscon Poeta. Recorrido espiritual y novelesco del mundo de Eduardo Deste, Emecé Editores, 1942.

En la trayectoria de Manuel Colmeiro es importante nombrar su colaboración con la revista *De mar a mar*, orientada por Lorenzo Varela, Arturo Serrano-Plaja y en menor medida por José Otero Espasandín[144]. Su lista de colaboradores se nutrió con los nombres de prestigiosos escritores, pintores y grabadores del exilio republicano, personajes como Espasandín, Rafael Alberti, Guillermo de la Torre, Arturo Cuadrado y el mismo Manuel Colmeiro, además de un número

[144] Todos ellos formados en la emergente industria cultural de la España de los años treinta. Lorenzo Varela y Arturo Serrano-Plaja, además, fueron colaboradores de la revista *Hora de España*, editada en Valencia durante los dos últimos años de la guerra civil, no redujeron la participación en esta empresa al grupo de colaboradores exiliados, sino que mostraron un interés gradual por la inclusión de artículos de escritores americanos, entre los que destacan los argentinos Ricardo E. Molinari y J.L. Romero, y quienes se habían instalado en este país sudamericano como el español Guillermo de Torre.

importante de argentinos le dieron peso e importancia a la publicación. Los primeros dos números de la revista homenajearon las muertes de Miguel Hernández y Antonio Machado, casualmente sus poemas fueron ilustrados por el pintor gallego. La aparición de la revista *De mar a mar* generó una sucesión de títulos emblemáticos, de publicaciones asociadas[145] con los intelectuales gallegos radicados en Buenos Aires en las que pudo privilegiar a la crítica literaria en relación a las exposiciones artísticas y ensayos sobre la plástica argentina, brasileña, chilena, mexicana, uruguaya y española de aquellos momentos.[146] En esta revista como en muchas otras, el conflicto bélico mundial representaba uno de los marcos privilegiados para el análisis de las producciones y políticas culturales. La resolución de la Guerra se presentaba como determinante para la suerte del destino humano y por elevación, para la eliminación del régimen que lideraba en España. Tanto las tapas como las portadas internas ofrecían importantes indicios sobre los propósitos visuales de la publicación: se recurría frecuentemente a imágenes de embarcaciones, pescadores, mujeres desnudas frente al mar, haciendo un énfasis entre la relación del título de la revista con alegorías visuales que expresaban la idea de desarraigo.

La presencia de la obra de Manuel Colmeiro en Uruguay, tanto en museos como en colecciones particulares, así como su participación en salones municipales a finales de los años treinta y en ya adentrados los cuarenta, confirman la sensibilidad existente entre las redes de

[145] Entre otros ejemplos de publicaciones que mantienen ese tenor, se puede destacar "Correo Literario", dirigida por los gallegos Lorenzo Varela, Luis Seoane y Arturo Cuadrado, o Cabalgata guiada por Arturo Cuadrado, Luis Seoane y el catalán Joan Merli.

[146] Según la investigadora Emilia Zuleta del ciclo iniciado en 1942 ha demarcado la denominada "Dominante Española" en el conjunto de publicaciones argentinas; la autora refiere de esta manera a la importancia y el empuje del grupo de exiliados españoles en la iniciativa de difusión editorial de la época.

comunicación que las sociedades de ambas orillas mantenían con el colectivo español, especialmente con el gallego.

Fig. 51. Manuel Colmeiro, *Tres Gracias*, 1973, óleo/lienzo, 54 x 74 cm.

Una de las características que más se ha destacado de la obra de Colmeiro es el lirismo bucólico que siempre ha dominado la concepción de sus ambientes. El registro del paisaje gallego fue el signo más saliente de su producción previa a la Guerra Civil, continuó siéndolo durante su permanencia en Buenos Aires y después de 1948, cuando logró integrarse en la Escuela Española de París donde fue catalogado como el pintor creador de ambientes gallegos. En Colmeiro daba igual el lugar donde se radicase, la imagen difundida siempre tendrá vinculación con Galicia. La presencia del mundo cotidiano de la aldea gallega y su gente se reitera constantemente en sus obras. Ferias campestres, tabernas de ambientes enxebres, mujeres lavanderas, panaderas y labradoras, escenas del trabajo rural, almuerzos en el campo, faenas domésticas son las que adquieren el protagonismo de sus representaciones. En su mayoría, las representaciones de sus obras son casi siempre figurativas con excepción de un breve período de tanteos abstractos. A veces las formas parecen abocetadas, definidas por lo general por volúmenes y

siluetas contundentes. Frecuentemente, su trabajo se vinculaba a tendencias afines a las composiciones cezannianas patentando cierta inclinación hacia un impresionismo tardío. Los paisajes y bodegones de Colmeiro alcanzaban una depurada síntesis formal que se ejecuta tratando de captar la expresividad de color y la luz reflejada en vegetaciones esquematizadas. La composición tiende a expresarse en un lenguaje contemporáneo de marcada simplificación a partir del cual lo accesorio o anecdótico tiende a desaparecer. Su pincelada es muy suelta y de trazos cortos disponiéndose de manera ágil en direcciones contrapuestas. En lo que se refiere a la paleta, atraviesa períodos de cromatismos tierra a los que se suceden tonos fríos como verdes vivos, azules contrastados con algún rojo.

Fig. 52. Manuel Colmeiro, *La maternidad de la vaca*, 1945, óleo sobre lienzo, 61 x 74 cm.

Sus paisajes por lo general tienen la presencia humana, sus figuras o personajes, están dotados de sentimentalismo, parecen dignificarse mediante el trabajo vinculado con la tierra, otorgándole a la creación un potencial ético. Los seres que en sus obras aparecen trabajando, transmiten una especie de honorabilidad del esfuerzo humano ejercido sin aspectos de violencia. No parece haber violencia en Colmeiro a pesar de que a su alrededor, el mundo explotase.

Sus obras invocan un paisaje que se hace presente a partir de una recurrente "morriña", nostalgia por una forma de vivir sentida como temporalmente ausente o en estado de suspenso en el Río de la Plata. Probablemente en este sentido su idea de paisaje trascienda al mero espectáculo visual para configurar un conglomerado simbólico madre-tierra, una especie de traslación que homologa la fertilidad de la naturaleza, especialmente de las mujeres y los trabajos de los seres que la habitan.

Fig. 53. Manuel Colmeiro, *Peixeiras*, 1939, óleo sobre lienzo, 56 x 38 cm

Los emplazamientos de Colmeiro aparecen como familiares, constituidos por aldeas en las que discurren trabajos y espacios que se manifiestan como cotidianos, reiterándose generación tras generación, cuyos puntos de mira emocional son inmediatamente reconocibles a través de su asunto, cromatismo y luminosidad, generando una suerte de asimilación que se enrola en espacios de especificidad propios. Tomando como partida estos aspectos, podemos afirmar que los paisajes de Colmeiro desbordan los límites pictóricos de producción visible transformándose en un ejercicio caprichoso en cuanto a su repetición constante declarada a un lugar, Galicia.

Años antes de que la obra de Colmeiro se introdujera en las colecciones nacionales rioplatenses, una serie de acontecimientos referentes a los propios procesos culturales en Uruguay, favoreció una recepción particularmente sensible de los problemas de España, que derivó en el estrechamiento de vínculos con el grupo de intelectuales y artistas españoles que actuaban en ambas márgenes del Río de la Plata. Al iniciarse la década de los treinta, tal y como hemos explicado en capítulos anteriores, en la región rioplatense se fue afirmando en el panorama artístico y cultural el realismo social. En este entorno múltiple, Manuel Colmeiro se expresaba recordando y pintando su tierra natal. Bajo las circunstancias de exilio que vive en Buenos Aires, se puede interpretar su paisaje como la voluntaria restitución de una unidad perdida entre hombre y naturaleza. La armonía entre los hombres y mujeres que se demuestra en sus escenas puede explicarse en clave pacifista. En sus pinturas la tierra está trabajada a mano y tracción humanas, culturizada en un ritmo preindustrial, es decir pretendiendo obedecer a ritmos que no la violentan. Podemos vislumbrar en ello una serie de aspiraciones que pretendían lograr alcances más amplios que los del ejercicio del recuerdo. Estas complicidades múltiples en torno al paisaje que se desarrollaban tanto en Argentina como en Uruguay escapaban de una mirada meramente pictórica, mientras que los artistas extranjeros en este marco geográfico se dedicaban a pintar otras tierras desde sus espacios de memoria y circunstancia forzosa.

Fig. 54. Manuel Colmeiro, Siega, 1942, óleo sobre lienzo, 69 x 73,5 cm.

Por tanto podríamos decir que somos hoy testigos de las diversas formas de resolver o asir ciertos territorios configurados a partir del relato, del recuerdo o de la nostalgia de estos emigrantes. Hasta nuestros días, muchos de sus descendientes viajan al pasado en la búsqueda de aldeas y pueblos, aspirando corroborar personalmente los territorios familiares que se han ido consolidando a partir de mapas particulares e íntimos. Este tipo de experiencias, fuera del terreno estrictamente artístico, configuran a su manera, un carácter romántico, el de la espiritualización del paisaje, imágenes en travesía que devienen en lugares de carga simbólica, una especie de reafirmación de vínculos que adquieren connotaciones de identidad.

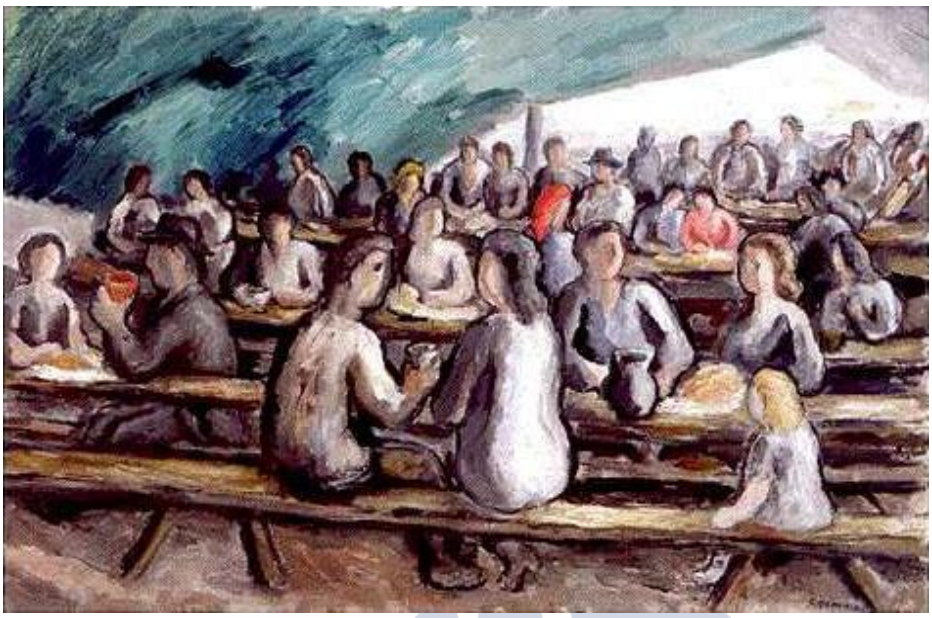


Fig. 55. Manuel Colmeiro, Pulpería na feira, 1938, óleo sobre lienzo, 46 x 61 cm.

Durante su estadía en la ciudad de Buenos Aires, tal y como presentamos en el segundo capítulo de nuestra investigación, Colmeiro fue uno de los cinco artistas no argentinos que intervino en las pinturas murales de las Galerías Pacífico: de la mano de Lino Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchua ejecutó parte de las pinturas murales de lo que hoy en día es uno de los centros comerciales más importantes y famosos de Buenos Aires. El edificio, declarado en 1989 monumento histórico nacional, fue construido en 1891 como sede de la tienda por departamentos Au Bon Marché que albergó a partir de 1896, la primera sede del Museo Nacional de Bellas Artes. En 1908, parte del edificio se vendió al Ferrocarril de Buenos Aires al Pacífico, que estableció en él sus oficinas centrales circunstancia que le confirió el nombre por el cual se conoce. Fue en el año 1945, cuando el edificio volvió a adquirir su funcionalidad, separando el área de oficinas de una nueva galería

comercial. En ese periodo se ejecutaron estas pinturas murales que pese a ser realizadas a mediados de la década posterior tratada en el estudio de nuestra investigación, debemos hacer referencia del trabajo de Colmeiro en ellas pues posiblemente representen uno de los legados pictóricos más importantes del pintor gallego en el Río de la Plata. Si bien, las obras de ese conjunto de artistas abarcaban temas diferentes, los murales lograron tener una gran cohesión cromática y formal. Colmeiro estaba mimetizado con las modalidades renovadoras del arte en Argentina: en estrecha amistad con Berni, Spilimbergo y Urruchúa, fundaron el Taller de Arte Mural en 1944.[147]

Fig. 56. Fotografía Manuel Colmeiro (primero a la izquierda), Demetrio Urruchúa, Antonio Berni, Lino-Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino.

El esfuerzo y convicción de estos artistas tuvo sus repercusiones, aunque la decoración de la cúpula y los lunetos de los accesos de las Galerías Pacífico fue finalmente la única obra realizada por el Taller de Arte Mural, existieron otros proyectos que sólo se acordaron de

[147] Unos años antes, en 1931, Colmeiro había realizado Los Trabajos de la Tierra, bocetos con los que pretendía realizar una obra mural para el Concello de Santiago de Compostela, proyecto que no pudo realizarse.

palabra y finalmente no se desarrollaron, como los murales en la Facultad de Derecho y en la Estación Retiro. La declaración de derechos del taller de Arte Mural, impreso en papel membretado especialmente diseñado con vistas a la continuidad del emprendimiento y firmado por los cinco artistas en septiembre de 1944, fue presentada de la siguiente manera:

> "[…] Con el propósito de desarrollar lo más ampliamente posible la pintura mural en nuestro país, y sabiendo la finalidad que a ésta le corresponde con relación a la arquitectura moderna, hemos organizado este grupo de pintores para establecer relación con arquitectos y constructores, deseando encarar el problema en toda su extensión. No es nuestro objeto explicar aquí la importancia de la pintura mural como complemento necesario de la construcción y como expresión estética de la cultura y el carácter de la época, porque entendemos que es bien conocida y apreciada por los profesionales. Sólo pretendemos poner en conocimiento de los arquitectos y constructores que estamos capacitados para realizar trabajos al fresco, silicato, témpera y otros procedimientos técnicos. Es nuestro firme propósito sostener un alto principio artístico y una absoluta corrección en el trabajo, sin que ello importe un costo excesivo y gravoso para el presupuesto general de la obra. Teniendo esto presente y para tener su realización, se constituye el Taller de Arte Mural. La experiencia técnica de quienes lo forman les permite ejecutar obras de carácter diverso. Será preocupación fundamental de cada uno de los miembros, al realizar la obra contratada, hacerlo con la responsabilidad a que les obliga su firma, teniendo en cuenta, a más del objetivo y destino de ella, que nos alienta el firme anhelo de conseguir el resurgimiento del arte mural como único y absoluto fin."[148]

[148] Berni A., Castagnino, J. C., Colmeiro, M., Spilimbergo, L.E., Urruchúa, D, *Tarjeta presentación Arte Mural en Buenos Aires*, 1944.

Es importante citar esta declaración, porque podemos entender como Colmeiro junto al resto de los artistas participantes, adoptan un realismo que aparece como reflexión teórica como una forma de crítica a la sociedad. Planteaban un arte colectivo que estuviese a la altura de su cultura y de su progreso, ubicándolo de tal forma que el público no tuviese que ir a verlo sino que se encontrase allí donde la gente circulase, pretendían que el Estado los apoyase planteando ante concurso la decoración de grandes edificios públicos. En las cuatro entradas de las Galería Pacífico, se ubicaban los murales que coinciden exactamente con los cuatro puntos cardinales. Los artistas, aprovecharon dicha disposición para resolver conjuntamente el cómo asociar a cada uno de ellos motivos afines. Respetando el orden simétrico, realizaron en los cuatro casos las respectivas representaciones mediante sólo dos figuras enfrentadas, desarrollando actividades propias del período del año correspondiente. Esta simetría fue respaldada en la búsqueda de una narrativa cíclica que se trasladaría invisiblemente para los espectadores, ya que sólo podrían apreciar las piezas de a una a la vez de un mural a otro pasando de un punto cardinal a otro y siguiendo el recorrido natural del sol.

En la entrada norte coincidente con la estación del calor, Colmeiro desarrolló una escena propia del verano, la de la cosecha, donde un hombre o campesino corta con su hoz una espiga de trigo mientras que una mujer lo ayuda a atar lo cosechado. La paleta a la que recurre, de ocres y dorados, plasma la fructífera culminación del trabajo en el campo, personificando a la Naturaleza como madre que otorga alimento y vida. En la pechina noroeste, nos encontramos con esta obra del pintor gallego, *La pareja humana o el Amor Fraternal*, donde el artista representa el punto de conexión entre el mural de Urruchúa y el de Castagnino. En primer plano, la pareja humana dialoga con la pieza homónima de Colmeiro presentada en la pechina suroeste que narraba en forma lineal y desacralizada el relato de

Génesis 3:1-16. En este caso, las dos figuras principales de la pieza aparecen en un estado arquetípico y latente refiriéndose a la potencialidad primigenia de lo femenino y lo masculino. De sus cuerpos brotan algas que nos remiten a una instancia originaria que se asocia tanto a la biología como a la mitología. Sobre ellos, tres ninfas refiriéndose a la potencialidad primigenia de lo femenino y lo masculino.

Fig. 57. Manuel Colmeiro, *La pareja humana o el amor fraternal*, c.a. 1940, fresco/mural.

De sus cuerpos, brotan algas que nos remiten a una instancia originaria que se asocia tanto a la biología como a la mitología. Sobre ellos, tres ninfas levitan conformando un círculo con un paño, esta representación del movimiento alude al concepto cíclico y eterno del proceso de generación. Colmeiro, como en la mayoría de sus obras, homenajea a su tierra natal, Galicia, donde la presencia del mar es determinante en la vida diaria y en la sociedad gallega, en la obra, evoca con el océano, las fuerzas últimas de las que se nutre la vida.

Al igual que el resto de los compañeros que trabajaron para la ejecución de los murales en Galerías Pacífico, Colmeiro sostuvo públicamente en los años treinta y cuarenta su aversión ideológica al fascismo y al nazismo que se proclamaban en esos momentos en Europa. En términos plásticos, plasmaron una tendencia enfocada en asuntos que prevalecían la vida suburbana y los trabajos rurales.

En Uruguay, una de las vías de medición del impacto de algunos artistas en el panorama artístico en la década de los treinta se estableció a través de la inserción de las obras en las colecciones nacionales. Colmeiro se presentó a los Salones Municipales de Artes Plásticas, organizados por el ayuntamiento de Montevideo, donde fue galardonado en dos ocasiones con los denominados *Premios de Adquisición*: en el V Salón Municipal por la obra *Labradoras* y un año más tarde, en el VI Salón Municipal por la obra *Paisaje con figura*.

Fig. 58. Manuel Colmeiro, *Paisaje con figura*, c.a. 1949, óleo/lienzo, 61 x 74 cm.

La paleta de Colmeiro, que partía de tierras y ocres, ya había evolucionado a los rosas y carmines entremezclándose con los verdes y azules. Podríamos decir que su color fluía directamente del tubo sin mezcla alguna en la paleta mostrándonos su capacidad de conservar frescura, y bien, su pintura es sencillamente espontánea y en su trasfondo podemos entrever sin embargo, largas meditaciones que anulan todo aquello no sustancial. En las actuales colecciones del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, como en el del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, hay obras de esta etapa de Colmeiro. Este interés de incrementar las colecciones públicas con obra del artista, probablemente haya sucedido con la intención de conformar una muestra consistente y completa de la producción del grupo argentino Spilimbergo, Berni, Urruchúa del que Colmeiro formaba parte, pues por los mismos años se incorporaron mediante diversas adquisiciones, trabajos de estos artistas.

El reconocimiento a este artista gallego continuó realizándose tanto en Buenos Aires como en Montevideo años más tarde cuando regresó a Europa, en exposiciones realizadas en los cincuenta tanto en Buenos Aires (1954) como en Montevideo (1967). En la capital uruguaya en la década de los sesenta, el Patronato da Cultura Galega organizó una Exposición de Arte Gallego en cuyo catálogo figuran trece artistas de origen gallego con un total de treinta y cuatro obras de las cuales, siete, eran de Colmeiro.

Cuando Colmeiro pudo regresar a su aldea de San Fiz de Margaride, quiso permanecer bajo anonimato, evitando cualquier protagonismo, renunció a todo tipo de homenajes, evitó participar de jurado y de cualquier otra forma de exhibición personal. Continuó pintando, reflejando en sus obras la esencia de la tierra gallega con una mezcla de lenguajes y expresiones adquiridas durante su estadía en el Río de la Plata.

Fig. 59. Manuel Colmeiro, Apañando a foia, 1936, lápiz/papel, 19 x 30,5 cm.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> "En cada país existe una realidad simbólica que se manifiesta de muchos modos y que se hereda. Se trata de signos y formas que vencen al tiempo y pasan de uno a otro estilo. El arte de un pueblo, sin quererlo, actúa de agente transmisor. Esas formas y signos originan a su vez otras nuevas, ocurre probablemente como con los cuentos populares y las leyendas. El futuro está condicionado al aprovechamiento que hagamos hoy con ideas de nuestro tiempo de aquello que heredamos."
>
> Seoane

Podemos presentar a Luis Seoane como uno de los personajes que han reflejado desde su obra un lugar, una forma de vivir y profundamente una forma de registrar su territorio. Todo ello, nos remite a su formación intelectual en Galicia, pues su obra se construye a partir de la cultura y tradiciones locales gallegas, con sus leyendas y supersticiones transmitidas por las distintas voces y personalidades que lo rodearon a lo largo de su vida. Como creador, Seoane se ha definido como un artista polifacético, logró desarrollar una obra multidisciplinar que materializaba desde diversas perspectivas la producción cultural hacia un público amplio, intentando superar las estrechas fronteras del campo intelectual y de los ambientes coleccionistas. Si retomamos sus propias palabras, trataba de encontrarse con su lugar, con su pueblo:

> "[...] Por mi parte deseo, que el pueblo pueda gozar de lo que hago, que de alguna manera sirva a su sensibilidad y éste, creo es el objeto externo de todo arte, luego de servir primero, a la propia necesidad expresiva del artista. Yo trato de que en mi obra aparezca permanentemente todo lo que llevo dentro de pueblo. Soy pueblo, ¿cómo no voy a desear que cuanto haga le sirva? No entiendo otra posición de artista ni de

hombre. Cada artista, al hacer su obra, va expresando a su pueblo."[149]

Fig. 60. Luis Seoane, Las mariscadoras, 1949, óleo sobre lienzo, 64,5 x 73 cm.

Desde Santiago de Compostela inició un proyecto que pudiese continuarse en el tiempo en diversas coordenadas espaciales, así en el año 1937 lo continuó desde la ciudad de Buenos Aires y finalmente pudo remarlo tras retornar a su tierra de origen, Galicia. Todo el marco geográfico al que se ciñe su proyecto está fuertemente marcado por circunstancias sociopolíticas del momento: la Guerra Civil, el exilio y las redes de solidaridad fueron los detonantes que caracterizaron la temática de su obra.

[149] Seoane, L., "Cómo juzgan la pintura moderna algunos artistas nuestros. Nota de Fortunato Carroza", *Lyra*, año XVI, nº 171-173, 1958, p. 6.

El caso de Seoane resulta interesante porque pese a haber nacido en Argentina y tener la doble condición argentino-gallega, vivió diversas migraciones buscando siempre el retorno a Galicia. Desde su hogar gallego emigrado a Buenos Aires, Seoane viajó a los seis años con su familia a Galicia, donde adquirió su primera formación artística y comenzó a vincularse intelectualmente con las producciones contemporáneas de las vanguardias europeas de los años veinte y treinta. Quiso complementar sus estudios artísticos con la carrera de Derecho ejerciendo la abogacía en el terreno de la militancia política que seguían las filas del autonomismo gallego de Castelao. A finales de 1936, tuvo que emigrar de nuevo en la ciudad de Buenos Aires, donde dinamizó la producción de los exiliados españoles en Argentina, aportando al campo local su mirada cosmopolita, que a la vez estaba signada por una fuerte impronta regionalista, tanto en los diversos proyectos colectivos en los que participaba, como en su propia obra producción artística.

Seoane, relacionaba en sus creaciones ejes contradictorios que alternaban lo local y universal, la experimentación y tradición o lo erudito con lo popular, sus obras reformulaban desde el lenguaje de la modernidad los criterios de realización y a la vez de representación del imaginario localista gallego y argentino manteniendo una respetuosa y activa mirada sobre la tradición cultural occidental como matriz simbólica. Personajes tradicionales y figuras arquetípicas como el pescador o la campesina representan elementos iconográficos que reafirman algunos aspectos de las raíces culturales de Seoane, siempre bajo una impronta estética modernista.[150] Sus figuras son como insinuaciones de siluetas cruzadas por rayas de vibración, los azules y los carmines acompañan a los amarillos, verdes y ocres, la armonía de sus composiciones es extrañamente sugestiva, todo parece elemental y

[150] Bozal, V., *Luis Seoane. Pinturas, dibujos y grabados. 1932-1979*, Buenos Aires, Mamba, 2006, p. 34.

sin embargo está cargado de complejidad. A finales de la década de los treinta en Argentina se tomaron medidas políticas restrictivas que limitaban el acceso al país de los españoles que huían del franquismo. Algunas organizaciones sociales y redes de solidaridad actuaron como contrapartida con distintas acciones que ayudaban a los exiliados. Además, existía una numerosa red de españoles radicados en el Río de la Plata que habían llegado al continente latinoamericano en las oleadas migratorias de las décadas anteriores, como consecuencia de crisis económicas generando en la región rioplatense sus propias asociaciones sociales y culturales. Si nos remitimos al ensayo de la catedrática Rosa Maria Grillo *El último exilio español* podremos comprender el espíritu de estas asociaciones gallegas:

> "Los gallegos –la colectividad más numerosa entre las provenientes de la península- se encontraban con una situación de particular "contención" ya que podía ser acogidos en el seno de su sólida estructura de asociaciones civiles, entre las cuales se destaca el Centro Gallego, establecido en 1907, y el cual se consolidó gracias a su gran cantidad de asociados. En estas asociaciones gallegas, el amparo de las tradiciones y costumbres formaba parte de un programa cultural que se vinculaba a una lectura con sentido político: la pervivencia de la "independencia" regional frente al poder central. Se ha sostenido al respecto que "mientras que emigrados de otras regiones fueron en parte partidarios de Franco, los gallegos fueron en su mayoría pro-republicanos, precisamente para defender con la República, el esperado reconocimiento de su nacionalidad y de su identidad, en el ámbito de una España federalista y democrática."[151]

Contemporáneamente a la defensa de la tradición y cultura regional, muchos gallegos exiliados participaron activamente en el

[151] Grillo, R. M., "La literatura del exilio" en *El último exilio español en América. Grandeza y miseria de una formidable aventura* , Madrid, Mapfre, 1999, pp. 39-40.

panorama cultural rioplatense. Seoane, se vinculó rápidamente con la comunidad gallega en Buenos Aires y Montevideo. Tuvo una gran inserción en el medio editorial de la región, contribuyendo a la creación de publicaciones que fomentaban una industria editorial muy vinculada al arte gráfico, tras su llegada a la capital argentina colaboró con el diario *Crítica* de Natalio Botana y es imprescindible destacar veinte años de actividad editorial, dirigiendo la revista Galicia. [152]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[152] Órgano de prensa del Centro Gallego de Buenos Aires y que entre 1954 y 1959 se publicó bajo los treinta y siete números de *Galicia Emigrante*. En esta publicación y también en *Galicia*, se incluyeron tanto notas sociales como análisis sobre el patrimonio cultural gallego, comentarios sobre artistas y escritores de la colectividad.

A su vez, el pintor gallego marcó una distinguida actividad en el ámbito cultural montevideano introduciéndose dentro de núcleos intelectuales uruguayos como el *AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores)* desde donde pudo aportar grandes innovaciones como artista y diseñador. Por otro lado, la inserción en el medio editorial representaba una posibilidad para muchos artistas españoles exiliados que en habían sido censurados en España. La circulación de obras literarias, ensayos, publicaciones universales y literatura de escritores tanto locales como internacionales no sólo fueron constantes en el Río de la Plata sino que representaban focos y espacios de libertad y riqueza expresiva.

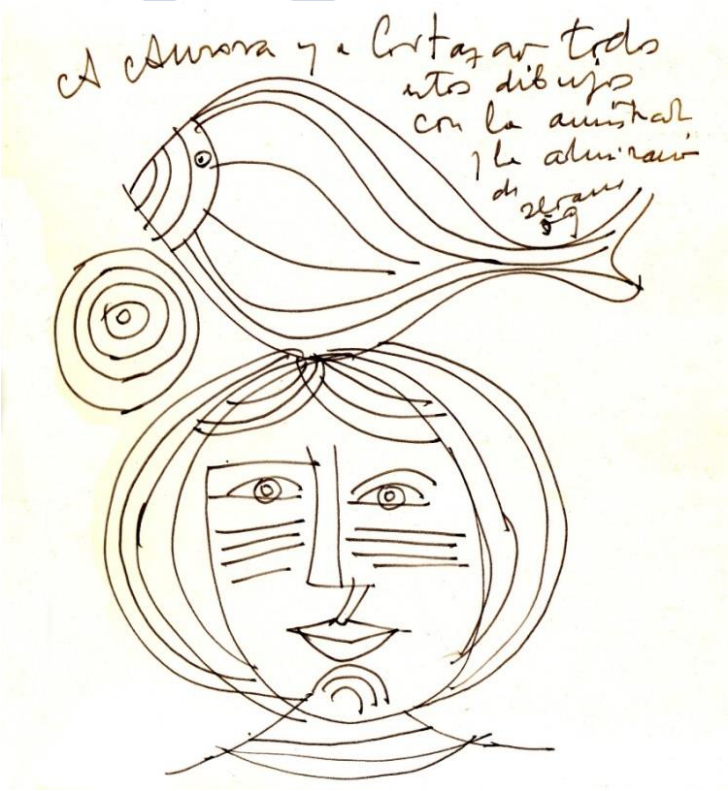


Fig. 61. Dibujo de Luis Seoane dedicado a Aurora y a Cortázar, 1959, tinta/papel, 21 x 14 cm.

Las selecciones plásticas y gráficas constituyeron un aspecto importante para la definición de sus lineamientos estético-culturales promoviendo el concepto moderno del diseño en sus tapas y portadas. El caso concreto de Seoane, representó el nexo o unión entre la producción literaria, plástica y editorial, permitiéndonos constatar en algunas de sus publicaciones una puesta en imágenes de las tensiones y relaciones dinámicas entre modernidad y tradición, así como entre lo latinoamericano y lo gallego, representando en un sentido amplio la producción editorial de los exiliados españoles en el Río de la Plata y por supuesto en la obra del propio artista. Seoane además de ejercer su labor como editor, fue el responsable de tapas, ilustraciones y marcas tipográficas de las colecciones Emecé. Nos encontramos con viñetas representativas del artista, donde sirenas, barcas, mares y océanos nos remiten a su Galicia, trazadas con un gráfico fino y sutil.[153]

Seoane además de ejercer su labor como editor, fue el responsable de tapas, ilustraciones y marcas tipográficas de las colecciones Emecé. Nos encontramos con viñetas representativas del artista, donde sirenas, barcas, mares y océanos nos remiten a su Galicia, trazadas con un gráfico fino y sutil. A finales de los treinta, Seoane desarrolló su propia obra gráfica, realizando entre Buenos Aires y Montevideo ediciones con *Muñeira*, incorporando litografías a un poema de Rafael Dieste *Maria Pita e tres retratos medioevales*, grabados en madera con cuatro poemas de Lorenzo Varela. En ellas, se representaban imágenes del imaginario gallego vinculados a nivel conceptual con la reflexión en torno a la tradición.

[153]S/f., *Revista Sur*, año VII, nº 97, 1942, pp. 112-113.

Fig. 62. Luis Seoane, *Muñeira*, 1945, óleo/lienzo, 37 x 40 cm.

Si confrontamos las primeras obras de Seoane con las de la última etapa podemos encontrar una vinculación a través del eje temático que da cuenta del homenaje o reconocimiento a las luchas populares. Retomando los posicionamientos ideológicos y los núcleos de intelectuales exiliados en los que participaba Seoane debemos evidenciar que en el primer número *De mar a Mar*[154], el poeta español Lorenzo Varela ocupó un importante espacio destacando en un artículo, *Los grabados de Seoane*, sosteniendo que conllevaban a "un peso y una profundidad difíciles de conseguir, raras, en los grabados en madera que casi siempre se nos aparecen planos y por lo tanto vacíos, cuando más decorativos o ilustrativos, nunca con independencia y ejemplaridad de pintura"[155]. Es *Correo Literario*, la revista donde Seoane tuvo un rol central como director. En su primer número incluía el programa que establecía los lineamientos que

[154] Revista mensual dirigida por Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela editada en siete números en la ciudad de Buenos Aires

[155] S/f., *Revista De mar a mar*, año I, nº 1, 1942, p. 46.

atravesarían a la publicación, su militancia antifranquista y su voluntad de intervención activa en el campo cultural hispanoamericano. En su declaración de principios se expresaba:

> "[…] *Correo Literario* aspira a ser un periódico de mayoría, a servicio de la cultura hispanoamericana, difundiendo sus valores en cuanto esté al alcance de sus posibilidades. Sus páginas irán reflejando las inquietudes más candentes a lo largo de América, tanto las propias y características del continente, como la de los diferentes grupos de desterrados acogidos a la generosidad de estas tierras. A pesar de que *Correo Literario* será un periódico abierto a todas las tendencias intelectuales, -no es necesario añadir: siempre que sean dignas- proponiéndose no limitar su plano de acción a un solo círculo por muy correcta que pudiera ser esta posición."[156]

En sus páginas se prolongaban y enfatizaban las reflexiones en torno a las vinculaciones y condicionamientos entre la política internacional y la continuidad de la producción cultural en momentos de crisis y guerra en Europa. La diagramación de Seoane para esta publicación apuntó a destacar un contenido dinámico evidenciado también a través de su material gráfico - imágenes, fotografías, grabados, viñetas, ilustraciones y reproducciones – que acompañó a las notas y discursos de los colaboradores.[157] Se sucedieron múltiples críticas y comentarios sobre producciones literarias, plásticas, cinematográficas y del campo de la cultura local que intentaban intercalar con noticias internacionales circulantes en el activo campo cultural del Río de la Plata. Desde esta perspectiva, *Correo Literario*

[156] S/F., "Al lector", *Correo Literario,* año I, nº 1, 1943, p. 1.

[157] Además de dirigir la edición y ser diagramador, fue autor de varios textos publicados en Correo Literario, sus artículos aparecieron con pseudónimo cuando hacía referencia a aspectos del arte político histórico, y los firmaba con su nombre cuando se trataba de libros y críticas bibliográficas.

pudo presentarse como un órgano de difusión de la modernidad pues acentuaba la relación entre lo local y lo universal. La figura de Seoane fue muy respetada en los círculos intelectuales, tanto por su férrea toma de posición liberal y republicana como por la significación de su obra artística. Lo consideraban un intelectual muy comprometido a nivel ideológico y moderno estéticamente, así como un artista maduro pero bien posicionado en la trama del arte nuevo.

En este momento, en el marco de las aperturas estéticas y de reformulación del campo artístico argentino comenzó a desarrollarse en el territorio rioplatense la renovación del grabado, dentro del cual, Seoane fue uno de sus principales exponentes. Resulta significativo en la orientación ideológica del artista que a pesar de la amplitud de técnicas y disciplinas artísticas en las que se incursionó a lo largo de su carrera, no realizó grabados en metal –sólo esporádicamente- pues el aguafuerte y sus variables se asociaban a la "gráfica de qualité", mientras que la xilografía estaba vinculada simbólicamente a la esfera de expresión popular.

Fig. 63. Luis Seoane, *Sirena serie Bestiario*, xilografía, 10 x 15,2 cm.

Siguiendo estas mismas pautas, indagó en la técnica de los estarcidos, realizados a partir de sintéticos planos de color saturados y líneas gruesas impresas con témpera. Los estarcidos de Seoane

representaban otra técnica de impresión de origen popular. Es importante comentar que su interés hacia esta técnica comenzó durante su época de estudios de Derecho en Santiago de Compostela, haciendo uso de ella como parte de la campaña republicana:

> "[…] El modesto local del Centro republicano al que estábamos asociados, en compañía de una mayoría de obreros artesanos, lo transformábamos por las noches en taller. Con hojas de afeitar o con navajas bien afiladas, recortaba, en hojas de cartón de poco peso, figuras sátiras referidas al rey, al dictador de turno o a los políticos del régimen. Las trepas que iba haciendo pasaban inmediatamente a manos de otros compañeros que estarcían los colores. En algunas horas teníamos la cantidad suficiente de carteles que se pegarían a los claustros universitarios o en las calles. Eran carteles de vida efímera, pronto arrancados por las autoridades o los estudiantes enemigos. […] Aquellos primeros estarcidos surgieron imitando a los pintores de paredes que usaban trepas para decorar zócalos; de los pintores de las imágenes en los talleres de escultura de la ciudad, que las utilizaban para detalles decorativos de hábitos santos. Pero resultaba ser un procedimiento más antiguo y popular."[158]

[158] Luis Seoane, s/t, exposición 15 témperas estarcidas, "Guerreros Romanos" y otras, Buenos Aires (1956) La Ruche (1965), Galería Makarius (1968) y Galería del Triángulo (1970).

Fig. 64. Luis Seoane. *Semella ser importante*, 1965, grabado, 29,7 x 22 cm.

Fig. 65. Luis Seoane. *Un precaro mendigo*, 1963, estarcido, 19 x 14,5 cm.

Este tipo de obras, recuperaban una técnica artística de origen artesanal y popular. Rescatada por su lectura renovadora y al mismo tiempo respetuosa de este origen, la indagación sobre el estarcido implicaba a mediados de s. XX una nueva significación modernista de lo tradicional leído como "nuevo". En su trayectoria artística, podemos destacar paralelamente a la producción de los estarcidos una serie de piezas que proponían un giro a la tradición del grabado en madera, poniendo un primer plano de sus xilografías el lenguaje material.

Trabajando sobre la imagen proporcionada en la superficie de la madera, Seoane enfatizaba el soporte, innovando en el campo gráfico local, pues la obra se entendía como "autorreferencial", desde su interés en el medio de presentación como en el objeto de representación, potenciando así, los rasgos

específicos del medio, es decir, las posibilidades del material, de la madera.[159]

Fig, 66. Luis Seoane, *Grabados Criollos*, 1938, grabado en madera, 30 x 23 cm.

En los grabados Seoane es más complejo que en la pintura permitiéndose ciertas barroquidades con alardes de imaginación y ejemplos de grafismo de gran belleza e interés. Incorporó el recurso expresivo de la textura de la madera otorgándole mucha más importancia que lo que se podía observar en las obras de los grabadores europeos de principios de siglo. Las texturas que lograba, podían vincularse a las poéticas contemporáneas de exploraciones con la materia, ya que desde la lisura de la matriz xilográfica lograba exaltar las rugosidades, nudos y vetas del material. Se basaba en la imperfección de la superficie en la búsqueda de una imagen donde las cualidades de la madera

[159] Este era un recurso que había aparecido en la xilografías de Edvard Munch o en algunos expresionistas alemanes de Die Brucke pero que, por lo general no había sido abordado por los artistas gráficos latinoamericanos hasta el momento.

aparecieran armonizadas a través de la composición formal y el equilibrio de los colores. En algunos casos, el recurso de yuxtaponer varios tacos para generar la imagen de la estampa, también implicaba una sutil diferencia en relación al procedimiento que se había desarrollado hasta el momento. En efecto, una de las innovaciones incorporadas en algunas de estas obras radica en incluir el color sumando los tacos además de superponerlos. Por otro lado, el protagonismo del color ponía distancia respecto del monocromatismo tradicional o convencional de la estampa, aplicando a veces témpera estarcida sobre la imagen ya estampada. Pero aquello que determinó la innovación de Seoane en la gráfica fue la incorporación del collage en la matriz, un recurso que había retomado de la vanguardia europea.

Fig. 67. Luis Seoane, *Pulpo*, 1967, grabado, 22,8 x 30,5 cm.

Incorporaba bandas de cinta adhesiva, pegamentos, soladuras plásticas, obteniendo círculos, rugosidades y texturas que se armonizaban en un todo discursivo-compositivo de los entramados orgánicos de la madera con las marcas o incisiones de los materiales industriales.

Dentro de las búsquedas por una democratización del arte y frente al deseo de aumentar el conocimiento y valorización del hecho gráfico, Seoane logró llegar con su producción cultural a un amplio público. Pretendió brindar acceso al arte a los sectores sociales más extendidos de la élite cultural tradicional, editó estampas xilográficas mensuales divulgando su arte impreso en una escala socialmente ampliada respecto de sus parámetros convencionales.

En este periodo comprendido entre mediados de los años treinta y mediados de los cuarenta, Seoane no sólo se incursó en la gráfica, sino también trabajó nuevas texturas y materiales experimentando en la producción de tapices. Era un momento donde en el Río de la Plata comenzaba el desarrollo de la cultura y de expansión de la industria cultural, tanto el tapiz como el grabado lograban una nueva visibilidad y se convertían en una buena opción en el fructífero mercado artístico. Diversas tipologías y formatos de obras, fusiones entre arte y artesanías, creaban producciones que se afirmaban al nivel de la "alta cultura" que comenzaba a ampliar sus canales o redes de difusión. Muchos artistas, tenían la oportunidad de extender el acceso a las imágenes a través de esta modalidad, en el caso concreto de Seoane, a través del lenguaje de los planos netos y de las tintas de colores saturados de los tapices, lograba reafirmar sus búsquedas iconográficas y diversificar las posibilidades de circulación para sus diversas imágenes.

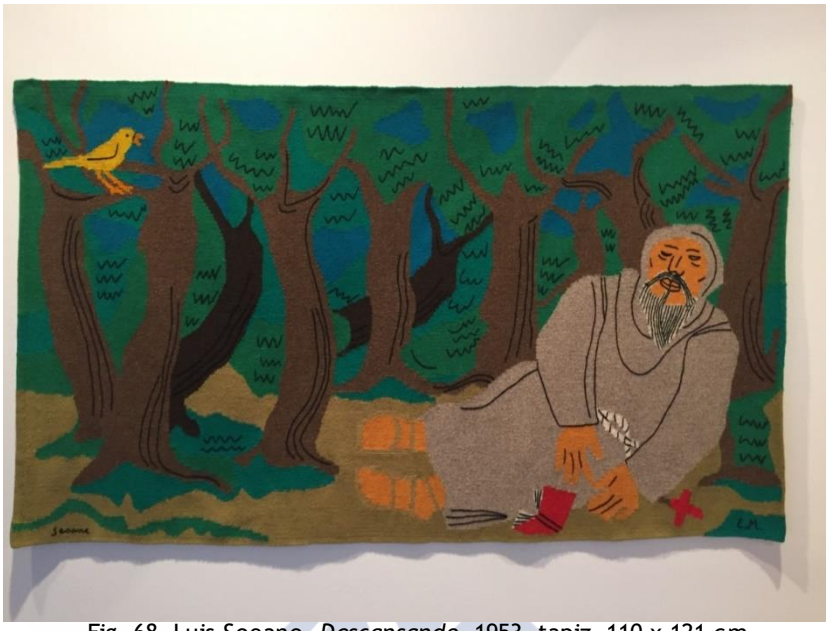


Fig. 68. Luis Seoane, *Descansando*, 1953, tapiz, 110 x 121 cm.

Seoane, se involucró cultural y socialmente tanto con el pueblo y su experiencia rioplatense como con su origen y raíces gallegas. En la década de los sesenta comenzó a alternar su actuación argentina y uruguaya con numerosos viajes a Europa incluyendo estadías cada vez más prolongadas en Galicia, en donde se incorporó rápidamente en el movimiento de reactivación de la cultura gallega.[160] El ya viajero Seoane, pudo

[160] Hierro, J., Sobrino, M. L. y Pablos, F., *Artistas gallegos contemporáneos*, A Coruña, 1982, p. 12. Op. Cit.: "Del proyecto del Laboratorio de Formas, originado junto a Isaac Díaz Pardo, surgieron emprendimientos como la fábrica de cerámicas de Sargadelos, en convenio con *Cerámicas do Castro* , las *Ediciós do Castro* y la concreción del Museo Carlos Maside. Paulatinamente, más allá de la acción social y difusión cultural, Seoane se iba reinstalando en Galicia. Las acciones y actividades surgidas del Laboratorio de Formas, se manifestaron en la recuperación de la antigua fábrica de Sargadelos del municipio de Cervo, en la provincia de Lugo. El edificio, actualmente clasificado como Bien de Interés Cultural, preservó las ruinas de la planta inicial consolidando un amplio complejo industrial de fundición. En este proceso de la fábrica de Saragadelos, guiada por Díaz Pardo, se producían principalmente piezas decorativas y servicios de mesa, partiendo de diseños clásicos trabajados en colores

retornar a Galicia y fallecer en su tierra, podemos así entender su vida como un largo viaje a lo largo del s. XX. Siempre se mantuvo involucrado por la libertad de expresión y la libertad artística, tanto como promotor de la vida cultural en el exilio como luchador de la recuperación de la cultura gallega y española, este artista a través de su migración, ha logrado convertirse en uno de los personajes más comprometidos e interesantes del panorama artístico e intelectual de la historia de Galicia.

Fig. 69. Luis Seoane, *Mar de Orzan*, 1967, acrílico/lienzo, 22,6 x 30 cm.

básicos como el azul, marrón dorado y rojo, que se fusionaban con nuevas formas vanguardistas diseñadas en su mayoría por Luis Seoane, quien intentaba retratar en sus diseños despuntes de la literatura y las artes gallegas, como Rosalía de Castro, Castelao y Valle Inclán o personajes célebres medievales como el Maestro Mateo, Xelmirez, o la heroína Maria Pita entre otros. Las temáticas que abordaba, además de estar personificadas por individualidades destacadas en la cultura gallega, difundían reproducciones de toda clase de animales y vegetaciones propias de Galicia. Las historias populares de las "meigas" y la forma de defenderse de sus hechizos, no quedaron en un segundo plano, pues diseñaron series de amuletos y pequeñas figuras siempre bajo la misma estética, para que el pueblo ante estas creencias, pudiera protegerse colgándose las piezas en el cuello."

> "Si con el pincel se puede hacer latir el corazón humano y corregir descarríos como con la pluma ¿por qué no han de usarse indistintamente esta o aquel?"
>
> Castelao

A lo largo del siglo XX la presencia, el nombre y la obra de Castelao han estado unidos al Río de la Plata de manera entrañable, pudiendo entender la existencia de un binomio fraterno entre Uruguay y Castelao. Se pretende en el desarrollo de este apartado profundizar en los momentos culminantes de esta comunión casi espiritual, pues infinidad de recuerdos heredados, de largas búsquedas en fuentes documentales, revistas y prensa escrita, de conversaciones con viejos inmigrantes gallegos radicados en Uruguay y de un encuentro con la obra del singular Castelao, han marcado sin duda ciertas vivencias de esta doctorando.

Considerado uno de los máximos exponentes de la intelectualidad y nacionalismo cultural gallego, Alfonso Daniel Rodriguez Castelao, nació en Rianxo y con tan sólo nueve años experimentó su primera emigración a Argentina instalándose en Bernasconi (La Pampa) donde residía su padre, quien años antes había viajado al continente latinoamericano por motivos económicos. Durante estos años se incursó en el género de la caricatura a través del semanario Caras y Caretas [161] encontrando en la caricatura algo que lo hizo profundizar e innovar en esta tipología artística a lo largo de su vida. En 1903, regresó a Galicia comenzando sus estudios de Medicina en la

[161] Semanario fundado por Eustaquio Pellicer y dirigido por José Sixto Álvarez en 1898.De diseño particular, se destaca el apartado de dibujo y caricatura, donde se combinaba con sentido del humor, los reportes periodísticos más serios. Reflejaba una Argentina moderna, donde se discutían los fenómenos políticos, sociales y culturales más importantes de finales de siglo.

Universidad de Santiago de Compostela donde pudo conocer al joven uruguayo de raigambre gallega Eduardo Dieste, con quien estableció una fuerte amistad y con quien pudo sorprender al ambiente compostelano con conferencias ilustradas, debates y coloquios que derivaron en la formación de revistas y periódicos.[162] Este tipo de experiencias implicaron un ejercicio no sólo político sino también artístico que tuvo un fuerte impacto comunicativo logrando una capacidad muy alta de contacto con el público, pues se conjugaban debates importantes de la vida política local con reflexiones sobre las problemáticas más hondas de la realidad gallega, utilizando como recurso un humor punzante y un espíritu cargado de sarcasmo.

El año 1912 fue decisivo para la amistad entre Castalao y Dieste, el pensador gallego se afilió al movimiento *Acción Gallega* difundiendo tanto sus ilustraciones como sus escritos con el fin de despertar la conciencia del campesinado gallego. Es a partir de este momento cuando su pensamiento e ideología se definen para desembocar explícitamente en el nacionalismo. De esa misma manera, Dieste regresó a Uruguay para cumplir en su tierra natal una trascendente labor política, literaria y educacional. Su amistad y admiración mutua se mantuvo no

[162] Beramendi, J. G. y Villares, R. *Actas Congreso Castelao*, Santiago de Compostela. USC. 1989. p. 163. Op. Cit.: "En 1910, Castelao y Dieste, junto con José Arcos y Ramón Rey Baltar, fundaron en Rianxo el semanario ilustrado El Barbero Municipal, con el que arremetieron acertadamente contra los sólidos reductos del caciquismo gallego. La presentación del periódico resultó esclarecedora a esos efectos: "El Barbero Municipal Semanario conservador. Conságrese a procurar la mayor pulcritud y aseo en cuantos desempeñan funciones políticas y administrativas en este cada día más descuidado y roñoso municipio rianjés, haciendo, así bien extensivos sus servicios a todos los Ayuntamientos que han menester de afeitar en seco o de peinar a la candela a quien quiera que abusando de su poder efímero y logrando a traición, pretenda esclavizarlos por las villanas artes de la venganza cobarde, o seducirlos con promesas tan mentidas como la libertad de que osan hacer gala. Atendiendo a las necesidades económicas de este y vecino pueblos, corta, afeita, riza y toma el pelo enteramente gratis. "No más peludos."

solamente en el íntimo recuerdo de sus años como estudiantes, sino en el trabajo cotidiano de escritores y artistas desde el grupo Teseo. Desde Uruguay, Dieste elogió la labor y personalidad de Castelao:

" […] Mucho tiempo hace que os tenía dedicadas unas líneas de agradecimiento y entusiasmo por la cariñosa memoria que de mí os ocurrió hacer con motivo de la consagración artística de mi mejor amigo, Castelao […] El triunfo de Castelao hace muchísimo tiempo que lo tenía por seguro. Él lo sabe. Mutuamente nos hemos alentado siempre en las empresas artísticas, y a mí me cabe la honra de haber presentado sus primeras pinturas en Madrid […] excuso decir cuánto fue mi jubilo al ver plenamente confirmadas mis presunciones, que digo, mi anticipada certidumbre de su gloria. […] ¡Viva Galicia!¡Hurra Castelao, inmenso Castelao!" [163]

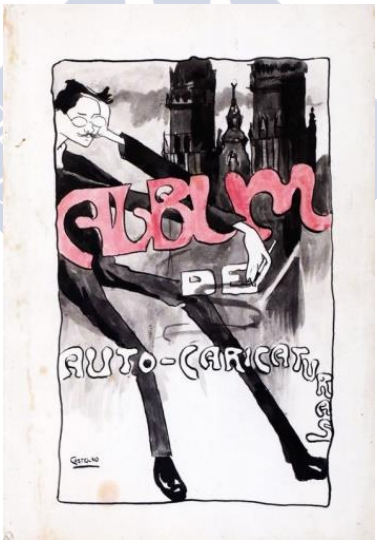


Fig. 70. A. R. Castelao, portada del álbum *Auto-Caricaturas*, 1930.

[163] Beramendi, J. G. y Villares, R., *Actas Congreso Castelao*, Santiago de Compostela, USC, 1989, p. 164.

El creador gallego entendía el arte como medio social a través del cual exponía sus ideas y sentimientos. Su dibujo, cargado de humor e ironía se conjugaba con la tristeza y melancolía del pueblo gallego, definiendo una caricatura sencilla, lograda con los mínimos recursos técnicos acompañados en la mayoría de los casos a un discurso literario. Inspirado en la estampa japonesa y pudiendo relacionar su obra con la de los dibujantes alemanes vanguardistas, Castelao, veía en sus ilustraciones un arte moderno que partía de la pintura tradicional donde sus personajes destacaban por su capacidad expresiva.

Fig. 71. A. R. Castelao, *Aunque o meu home vai fora, Viñetas del Galicia,* 21-II-1925.

Ancianos, niños, mujeres, aristócratas, caciques y burgueses fueron los protagonistas de sus obras que se manifestaban con escuetas palabras y comunicaban tanto mensajes como conceptos propios de la cultura y tradición gallega, pudiendo reflejar así la idiosincrasia de las diversas clases de la sociedad gallega del momento.

Estas escenas representaban al estrato social más humilde y bajo, recreando diálogos donde la duda y la lucha se posicionaban y criticaban a las clases sociales más altas. Castelao representaba gráficamente mediante el diálogo, reflexiones y cuestiones lanzadas al aire sin respuesta, generándonos como espectadores la necesidad de opinar e involucrarnos ante sus obras. En la obra de Castelao la amargura posible queda siempre anegada en la infinita ternura que contiene toda su obra, incluso cualquiera de sus trazos, hasta el más elemental.

El imaginario social de Galicia, se va desvelando en la obra del artista, mostrándonos distintos aspectos de la realidad social y económica de la región. Los personajes y situaciones se recrean mediante un trazado sencillo y sintético, que en pocas intervenciones fijan y definen expresiones, rostros, gestos con los mínimos movimientos, componiendo escenas de la vida cotidiana y situaciones políticas que las definen. Fenómenos como el de la emigración, el exilio, la represión o censura, traslucen en las tipografías de sus obras.

A través de la gráfica, el artista trasmite sus ideales enriqueciendo con la expresión del dibujo los mensajes y situaciones de un pueblo del que se siente parte y con el que quiere colaborar denunciando las injusticias que sufre. A través de la prensa logró divulgar y contribuir en la configuración de una conciencia que tenía en cuenta los problemas reales del país.

Fig. 72. A.R. Castelao, *Os de sempre, Viñetas del Galicia*, 12-IV-1925.

Casi entrando en la década de los treinta nos encontramos con dos reconocimientos a la obra de Castelao en Uruguay. El primero fue cuando el presidente del Centro Gallego de Montevideo, Constantino Sánchez Mosquera, quiso homenajear la carrera creadora de Castelao debido a la grave dolencia a la vista que el artista gallego había sufrido, intentando obtener fondos para poder someter al pintor a tratamientos avanzados que impidieran que su afección se prolongase. Mosquera se pronunció con estas palabras:

> "Se trata de un homenaje colectivo, de sentido y carácter práctico, que además de servir para alabar la personalidad artística de Castelao y hacerle presente nuestra devoción y amor por su obra, asegure los positivos y abundantes beneficios para que la ciencia agote con la vista de nuestro genial artista todas las posibilidades y todos los medios para salvarla." [164]

[164] Balseiro García, A., *Castelao, a derradeira lección do mestre* (catálogo exposición), Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2016, p. 34.

El segundo homenaje fue cuando en 1929, por primera vez en Uruguay se publicó gran parte de la obra artística y literaria en una edición extraordinaria de la revista *Galicia* que era el órgano de prensa del Centro Gallego de Montevideo.[165] Este acercamiento a la obra de Castelao fue una oportunidad para difundir en el medio uruguayo y latinoamericano la labor plástica del creador gallego. Como se ha presentado en apartados anteriores, en el mismo año, en Montevideo, con motivo del cincuentenario del Centro Gallego de Montevideo, se organizó la Exposición de Arte Gallego en la que participaron óleos, grabados, acuarelas y dibujos varios artistas gallegos, de Castelao se presentaron una serie de acuarelas que tuvieron muy buena recepción entre la crítica uruguaya, las obras fueron Cegos, Mar Avalado, Vento Mareiro y Terra de Lobos.

Fig. 73. A. R. Castelao, *Vento Mareiro*, c.a. 1910-191, aguada/papel, 46 x 61 cm.

[165] Beramendi. J. G. y Villares. R.. *Actas Conareso Castelao*. Santiago de Compostela. 1989. p. 166. Op. Cit.: "En el número 151 de la revista, aparecieron algunos fragmentos de Cousas, tomados de la primera edición de esta obra llevada a cabo por la Editorial "Lar" en La Coruña, en el año 1926."

En el año 1930 la revista *Galicia*, la dirigía el poeta y periodista gallego Julio Sigüenza que ya integrado en la intelectualidad uruguaya fomentó las relaciones con la cultura gallega. Ejemplo de ello fue como recogió numerosos textos del artista gallego bajo el titular *Habla Alfonso R. Castelao* donde con un enfoque periodístico, tomó fragmentos de varios escritos publicados en diversos medios donde planteaba preguntas y utilizaba los textos de Castelao como respuesta. Podríamos decir que era una especie de reportaje ficticio, que permitía difundir los ideales del pensador gallego sobre problemas artísticos, literarios y políticos. Se planteaban temáticas sobre el universalismo, la estética, la esperanza republicana, la cultura celta y las artes.

Durante los años de la guerra, Castelao se comprometió íntegramente con la defensa de la República fue el momento en el que su postura antifascista y su patriotismo se reflejaron con mayor ímpetu en sus tres álbumes de guerra: *Galiza Martir*, *Atila en Galiza* y *Milicianos*.

Fig. 74. A.R. Castelao, *Álbum Galicia Mártir*, 1937, estampa, 30,2 x 21,3 cm.

Fig.75. A.R. Castelao, *Álbum Atila en Galicia*, 1937, estampa, 30 x 21 cm.

La derrota republicana hizo que el artista estuviera destinado al exilio, primero en Nueva York donde escribió su obra teatral *Os vellos non deben namorarse* y luego a Buenos Aires donde la misma fue estrenada en 1941.

Fig. 76. A. R. Castelao, *Os vellos non deben namorrse*, 1941, estampa, 20,3 x 13 cm.

Pese a que se gestó en Nueva York, es importante citarla debido a que fue creada como una cura o solución para matar las horas de nostalgia y apaciguar la morriña que Castelao sufría. Se caracterizó por su magistral escenografía que al igual que los decorados y el vestuario habían sido diseñados por el artista emigrado. Entendida como fruto de la combinación entre la sensibilidad literaria y la plástica de Castelao, fue una trilogía compuesta por tres versiones donde se narraba la historia de un viejo o paisano que se enamoraba de una joven. Todos los personajes que aparecían, provenientes de diversos extractos sociales, componían historias cerradas y yuxtapuestas que recurrían a lo redundante como estrategia propia de raíz popular y muy frecuente en la literatura gallega.

Abanderado de todo galleguismo, se desenvolvió en una actividad constante durante su exilio, reorganizando y colaborando con las comunidades gallegas con la esperanza de que se concluyese el régimen franquista. En lo relacionado a su producción plástica, esta época fue trágica para Castelao, pues se vio obligado a abandonar la práctica del dibujo y la pintura por a su ceguera, por lo que se centró en su principal publicación política, *Sempre Galiza*. [166]

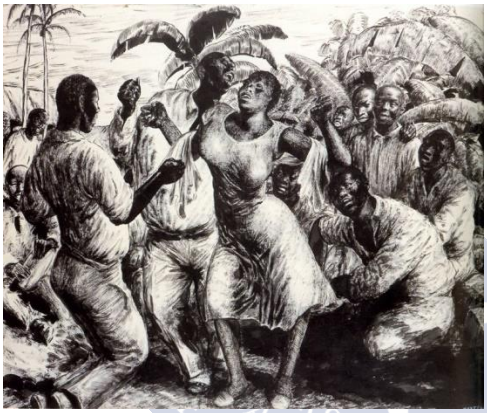


Fig. 77. A.R.Castalao, *Rumba Criolla*, 1939, dibujo, 22,8 x 30,04 cm.

Durante su exilio antes de asentarse definitivamente en el Río de la Plata, debemos destacar la originalidad y plasticidad de una serie de aguadas que realizó en la Habana, desvelando la viveza de las costumbres y danzas de raíz afrodescendiente que caracterizaban múltiples regiones del continente latinoamericano.

[166] Balseiro García, A., *Castelao, a derradeira lección do mestre* (catálogo exposición), Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2010, p. 66. Op. Cit.: "Considerada como obra canónica del nacionalismo gallego. Fue publicada el 10 de marzo de 1944 en Buenos Aires, de la mano de Artes Gráficas Bartolomé U., llegando a Galicia de manera clandestina".

Fue entre Buenos Aires y Montevideo donde el artista gallego vuelve a sentirse con fuerzas y ganas de expresarse manifestándose por la causa, fue en esta región donde definitivamente se siente emigrante. El Río de la Plata, reconoció toda su labor artística y posteriormente la política, fue en este territorio donde Castelao pudo retomar el contacto con sus amistades de la infancia y comenzar de nuevo una etapa. Como expresó en el artículo Los Gallegos en América, los sentimientos e ideas ante el concepto de emigración reflejaban la ambivalencia del carácter gallego:

> "Ese sentimiento que los gallegos llamamos Morriña —dolor de ausencia— es en realidad un placer que buscamos lejos de la patria; un raro placer que nos devuelve al «misterio de la lejanía». Así las saudades del Além se convierten en anhelos de regresar al hogar. Los gallegos ya no gustamos tener la luz de la esperanza delante de nosotros; queremos tenerla detrás, encima de la tierra en que nacimos. Así, cuando la muerte se aproxima, vamos a morir allá para convertirnos en tierra de nuestra tierra. Devolver el cuerpo a la tierra que nos lo dio es el ansia de todos los emigrados gallegos. Los poetas gallegos tomaron nuestra emigración como tema preferido de sus elucubraciones crepusculares... Los humoristas dicen que los gallegos esperaban la llegada del primer trasatlántico para seguir viaje... Los sabios aseguran que Galicia escapa de la bruma y se alarga como las plantas que buscan el sol... Los economistas pretenden que se suprima la necesidad de emigrar. Yo creo que la emigración gallega es un fenómeno digno de estudio porque con la disculpa de necesidades económicas, el

> gallego emigra para satisfacer necesidades espirituales."[167]

En la ciudad de Montevideo se comenzó a constituir en el año 1939 el Consejo de Galicia pretendiendo agrupar a los diputados gallegos en el exilio, Castelao, formó parte de todo este proceso de formación y fue presidente del mismo hasta 1950. En la región rioplatense, su carrera política ocupó gran parte de sus actividades, en cierto modo por motivos de salud, Castelao dejó constancia de obras plásticas y teatrales que tenían en su mayoría representaciones de paisajes y personajes locales como retratos y obras gauchescas.

[167] Castelao, A. R., "*Los Gallegos en América*", La Voz de Nueva York, 28 de abril 1938.

Podemos encontrar cierto paralelismo u aproximación de la cultura rioplatense a la gallega, pues los paisanos y contenidos tradicionales gallegos se veían identificados con la identidad y personalidad del Río de la Plata. Como hemos podido apreciar su obra se ha desarrollo en diversos parámetros artísticos, Castelao fue un artista universal, de fuertes convicciones políticas reflejadas tanto en sus obras literarias, como en sus dibujos y pinturas. Podríamos decir que la pintura de este creador ciertamente es intelectualista, los paisajes gallegos que lleva a sus telas siempre tienen ese toque de placer por la silueta, por la línea. No encajaba los objetos, más bien los caligrafiaba para rellenarlos después con color, por ello podríamos decir que hay mucho más de ilustración que de pintura. En su corpus teórico el sentido del humor y la sátira siempre están presentes para denunciar las injusticias y abusos sociales, su innegable compromiso político, su profundo amor hacia a su tierra natal, su incansable lucha y defensa por cultura, hacen de Castelao, uno de los personajes más destacables de la historia Galicia. Pese a toda su labor y haber expresado en innumerables escritos su deseo de retorno, al igual que muchos de sus compatriotas exiliados, sufrió los últimos años de su vida una fuerte distancia con su pueblo. Su partida de Galicia no pudo concluirse con un retorno. Importante es el poder remitirnos a sus palabras que describen fielmente su devoción por Galicia:

> "¡Como lle queremos á Terra! Eu de min sei decirvos que si despois de morto tivese que voar máis alá das estrelas visibles para ir a un ceo tan lonxano da Terra, de boa gana renunciaría á inmortalidade para rematar a miña vida debaixo d-unha laxe e convertirme en herbas ventureiras." [168]

[168] Balseiro García, A., *Castelao, a derradeira lección do mestre* (catálogo exposición), Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2010, p. 1.

Lamentablemente falleció en el año 1950 en la ciudad de Buenos Aires donde fue enterrado en el cementerio de "La Chacarita", sólo sus amigos más cercanos pudieron acudir al entierro para presencia como la Dirección del General de Prensa del Gobierno de España demostraba su fuerza represiva, publicando las siguientes órdenes y condiciones para los medios de prensa:

> "Habiendo fallecido en Buenos Aires el político republicano y separatista gallego Alfonso Rodríguez Castelao se advierte lo siguiente: La noticia de su muerte se dará en páginas interiores y a una columna. Caso de insertar fotografía, esta no deberá ser de ningún acto político. Se elogiarán únicamente del fallecido sus características de humorista, literato y caricaturista. Se podrá destacar su personalidad política, siempre y cuando se mencione que aquella fue errada y que se espera de la misericordia de Dios el perdón de sus pecados. De su actividad literaria y artística no se hará mención alguna del libro "Sempre Galiza" ni de los álbumes de dibujos de la guerra civil. Cualquier omisión de estas instrucciones dará lugar al correspondiente expediente."[169]

[169] P. Taies, M., *El cuerpo de la emigración y la emigración en el cuerpo: desarraigo y negociación de identidad en la literatura de la emigración española*, Buenos Aires, Perspectivas Hispánicas – Peter Lang, 2006, p. 152.

Fig. 78. A.R. Castelao, Bailarín, 1942, dibujo acuarelado, 30 x 23 cm.

"El paisaje es el ánima huyente, la expresión liberada."
Melchor Méndez Magariños

La familia de Méndez Magariños se radicó en Uruguay cuando el artista gallego tenía tan sólo cuatro años. Su incursión en las artes plásticas se inició por tanto en el Río de la Plata cuando comenzó sus estudios de dibujo con el pintor Pío Collivadino en Buenos Aires, posteriormente quiso formalizar sus estudios de pintura matriculándose en la Escuela de Bellas Artes de la capital bonarense. Para poder comprender la obra de Méndez Magariños, corresponde que situemos la vertiente formalista derivada de la escuela francesa y representada por artistas que desde Uruguay viajaban y realizaban estudios becados por el gobierno uruguayo en París. Si nos centramos en el caso concreto del pintor gallego, fue acogido por la Academia Grande Chaumière participando así en los talleres de pintores como Fernand Leger o André Lhote. Lo cierto es que podemos verificar la ascendencia lhotiana en múltiples pintores uruguayos que regresaban al país a principios de los años treinta, como lo fue el caso de Méndez Magariños junto a los pintores Gilberto Bellini, Amalia Nieto, Carlos Prevosti, Ricardo Aguerre y Carmelo Rivello. Todos ellos pintores y artistas que se incursionaron en el Planismo[170] y a los que el maestro Lhote pudo proporcionarles una cierta preceptiva y acercarles al lenguaje plástico de la pintura moderna, pudiendo recoger diversos elementos y códigos visuales acuñados por el movimiento vanguardista de principios de siglo.

Se trataba de la primera vez que se ordenaban ciertos criterios estéticos y código plásticos bajo una doctrina que partía de la experiencia cubista, la asimilación de dicha tendencia pictórica quedó constatada por un acontecimiento fundamental que fue la *Exposición*

[170] Modalidad pictórica que adquirió la pintura uruguaya en el período comprendido entre 1920 y 1930. La denominación corresponde al crítico y escritor Eduardo Dieste y será utilizada posteriormente por los críticos José Pedro Argul y Fernando García Esteban.

de Artes Decorativas de 1925 en Montevideo. A partir de ese momento, se comenzaron a poner ciertos límites al academicismo y al subjetivismo romántico que cumplía un papel dominante en la pintura nacional uruguaya desde principio de siglo XX. El interés de algunos artistas, entre los que destacaba Méndez Magariños, era el de experimentar con nuevas técnicas y evadirse poco a poco de la pintura de caballete. Los adelantos técnicos llegados desde Europa, la circulación de nuevas estéticas y la multiplicación de artistas que comenzaban a vincularse y a comprometerse con la ilustración de libros y revistas, permitieron que se perfilase un novedoso escenario de modernidad. Podemos destacar que estas manifestaciones empezaban a difundirse en publicaciones literarias a través de las ilustraciones impulsando la exploración e investigación en el grabado. En lo referente a esta técnica, podemos evidenciar su intrínseca y profunda relación con la literatura y el mundo editorial, pues evolucionó siempre de la mano de la prensa escrita, del libro y de las revistas. Desde finales del s. XIX, en plena efervescencia del retorno a lo artesanal en las artes, se comenzó a promover un nuevo perfil hacia la reunión de la estampa original y el libro, por un lado se advertía a los grabadores de este nuevo y fructífero campo de acción, y por el otro, se ofrecía a los escritores, la posibilidad de obtener un enriquecimiento estético y una distinción en sus obras. De esta manera, en la región rioplatense, se comenzaron a consolidar un interesante plantel de xilógrafos, linógrafos, litógrafos y aguafortistas[171] que embellecieron y marcaron emergentes ediciones literarias. El grabado se transformó en la técnica preferida de muchos ilustradores que destacaron y extendieron su trabajo hasta la década de

[171] : Técnicas diversas de grabado. La xilografía es una técnica de tipográfica que se hace con planchas de madera grabadas en relieve. La linografía es el estampado sobre linóleo. La litografía se corresponde a la técnica donde se traza un dibujo, un texto o una fotografía en una piedra calcárea o una plancha metálica y la técnica del aguafuerte, se realiza sobre planchas metálicas comúnmente hierro, zinc y cobre, y se sumerge en diversos ácidos, permitiendo correcciones y manipulaciones del dibujo.

los cuarenta. Como hemos podido explicar en apartados anteriores, comenzó a evidenciarse una integración de los ambientes literarios y plásticos en un clima de particular compañerismo y efervescencia creativa: las ideas modernistas en el campo de la literatura pudieron confluir con las claves estéticas de la generación del Novecientos.

En Uruguay, figuras como Federico Lanau o Melchor Méndez Magariños, muy próximos en determinadas etapas de su producción artística, forjaron un sesgo singular para el arte del libro uruguayo. La figura del creador gallego, Méndez Magariños en la gráfica uruguaya fue fundamental, así como su trayectoria pictórica no logró alcanzar o tener gran resonancia en el medio artístico uruguayo, su actividad gráfica resultó ser muy prolífera e interesante. Comenzó ilustrando una publicación especial y poco común en el ámbito editorial, el libro de *Lautréamont & Laforgue (1925)* de los hermanos Guillot Muñoz [172]. El artista gallego, en la mayoría de sus cubiertas para libros mostraba una decidida inclinación hacia lenguajes innovadores definiendo un estilo propio y reconocible, de procedencia expresionista, con acusadas angulosidades, su ritmo marcado por un gran dinamismo, combinando e integrando imaginarios que esta aquel momento no eran muy habituales.

[172] Libro escrito en francés y publicado en Montevideo, que incluyó cuatro xilografías del artista, además de una a toda página de Gervasio Furest y un retrato de Lautréamont, con la misma técnica, hecho por Adolfo Pastor -grabador y dibujante uruguayo, docente en la Facultad de Bellas Artes y premiado en Salones Nacionales-.

Fig. 79. M. Méndez Magariños, Retrato Ducasse, 1929, grabado/madera, 20,3 x13 cm.

El escritor y político uruguayo Ildefonso Pereda Valdés [164] describía en aquel entonces a Méndez Magariños como el "pintor del momento, con un alma de cinco siglos y el espíritu preparado para el arte del futuro"[173] La década de los treinta representó para Méndez Magariños el período de mayor labor como ilustrador de libros, pese a que sus ilustraciones son poco conocidas podemos destacar algunos ejemplos como las que realizó para el libro *Los maderos de San Juan (1933)* de Carlos María de Vallejo, que incluye un retrato al óleo de Vallejo realizado por Genaro Lahuerta [174]. Méndez Magariños realizó para esta edición un total de trece ilustraciones realizadas en tinta, acuarela y carboncillo, su formato cuadrado, permitía que estuviesen pegadas a modo de cromo o sello sobre la página, representando siembre una temática eminentemente infantil, manteniendo la identidad vanguardista de los años anteriores.

[173] Abogado, escritor, polígrafo, investigador, historiador y político uruguayo. Fundó y dirigió la revista Los Nuevos, publicación de literatura, filosofía y arte donde por primera vez se publicaron en Uruguay, textos de Apollinaire, Cocteau, Jacob y Reverdy.

[174] Pintor valenciano, destacado retratista que formó parte del grupo pictórico *Los Ibérico.*

Otro concepto artístico que fue abordado con suma originalidad por parte de Magariños en este periodo fue el retrato. Por lo general, este tipo de obras no las hacía por encargo, eran como una especie de un tributo a la amistad entre los artistas y compañeros del Círculo de Bellas Artes[175]. Los retratos formaban parte de la ceremonia afectiva y de la comunión intelectual, el concepto de retratar pasaba a ser un acto donde el grupo se miraba y admiraba así mismo mediante la imagen espiritual de los integrantes.

Fig. 80. Retrato Julio Sigüenza por M. Méndez Magariños, 1928, tinta/papel, 21 x 14 cm.

[175] Institución pionera en la orientación y formación de las vocaciones por las bellas artes, se distinguen dos periodos, uno desde su fundación en 1905 hasta el año 1943 en que sobre la organización docente y administrativa del Círculo, se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes, mientras que el segundo período, desde la última fecha hasta la actualidad.

Gran parte de la obra Méndez Magariños puede ser enmarcarla en el Planismo[176], especialmente las creaciones logradas durante su formación en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, pues para el desarrollo de esta tendencia artística y de toda modernidad pictórica uruguaya, la proyección de la docencia el en Círculo y la influencia de los jóvenes becados a Europa que retornaban de las ciudades y capitales vanguardistas fue determinante: estos estudiantes y futuros artistas, por un lado rechazan el arte uruguayo y por otro lado buscaban dentro del propio medio las raíces necesarias para adentrarse en la idiosincrasia del medio local. En las enseñanzas del Círculo, se generaron relaciones y amistades que marcaron la historia del arte en Uruguay, como anteriormente se ha presentado, el detalle de retratar a los compañeros podría ser entendido como un gesto confraternal que ensalzaba el compañerismo y admiración por el arte.

De esas vivencias podemos destacar en la obra de Magariños, una xilografía publicada en la revista *Cruz del Sur*[177], el *Retrato a Pedro Figari*, donde podemos observar el singular tratamiento del taco de madera, los aros de las gafas, los labios y el cuello detentan un reflejo invertido, pues hay superficie blanca donde deberían verse las sombras queriendo parecerse a un negativo fotográfico y siendo un detalle innovador en las técnicas de grabado. Méndez Magariños,

[176] Estilo o modalidad pictórica que adquiere la pintura uruguaya en el período comprendido entre 1920 y 1930. La mayoría de los planistas, realizaron primeramente estudios en el Círculo de Bellas Artes, lugar al que retornaron como docentes. Cumplieron con el ansiado viaje a Europa -amparados por la Ley de Becas de 1907 o a través de sus propios recursos- y convergieron en una común admiración hacia la estridencia fauvista, hacia las variantes que el post impresionismo desplegaba en los medios plásticos, hacia la atmósfera cubista, aceptando generalmente las nuevas vertientes para mediatizarlas, congeniándolas con la realidad local. Tuvieron activa participación en cenáculos, revistas que a menudo ilustraban, o agrupaciones de carácter interdisciplinario donde difundían la cultural nacional.

[177] Lasplaces A., "La consagración de Pedro Figari*", La Cruz del Sur*, año II, nº 16, 1937, p. 7. Es importante destacar como se defiende el sentimiento de identificación de arte nacional en el artículo donde aparece dicha obra en el siguiente apartado. Op. Cit.: "Nuestro gran pintor autóctono, Pedro Figari, desconocido y negado en su país en donde consiguen honores y aplausos cuantas mediocridades trasatlánticas nos llegan en el tren de "fare l'America", acaba de obtener dos triunfos consagratorios en París."

incorporó el novedoso tratamiento con roullettes en la matriz que le otorgaba textura a la piel en una especie de grisáceo áspero, como si se apareciese un rostro tejido en la penumbra.

- Véase ANEXO 45 -

Continuando el análisis de las creaciones del artista, resulta interesante asociar obras como las de la serie *Lavanderas* o cuadros como *Peregrinos* con la partida en su infancia de su tierra natal. En este regreso a su origen nos encontramos con Galicia. Los personajes, ambientados en la rambla de Montevideo tienen un parangón definido con personajes y figuras de la cultura gallega. La idea de Méndez Magariños al representar la actividad doméstica de lavar la ropa con mujeres en cuyas cabezas se atan pañuelos blancos y negros, encuadra a la perfección con la imagen de la "paisana gallega" que marca su luto con indumentaria oscura o pañoletas negras y se junta con amigas u otras compañeras a lavar y compartir historias.

Fig.81. M. Méndez Magariños, *Lavanderas*, 1928, óleo/tabla, 40 x 48 cm.

Fig. 82. M. Méndez Magariños, *Peregrinos*, 1925, óleo/tela, 66 x 76 cm.

El pintor gallego personificó el concepto de la peregrinación con grupos de personajes, familias y niños cabizbajos. Esta imagen ha sido y es un elemento esencial de la historia de Galicia dado que la tradición y cultura gallega siempre ha sido marcada por cultos de esta índole. Para llegar a los templos históricos se partía desde el rural gallego movilizando a grupos de personas y devotos cuyo destino era llegara a catedrales o templos de culto que tradicionalmente eran espacios sagrados para la cultura gallega.

En el medio artístico uruguayo el creador gallego tuvo un fuerte reconocimiento porque tras la construcción del Palacio Legislativo y la sucesiva implantación de los servicios públicos estatales, se promovió la participación de los pintores a través del muralismo o mediante la realización de grandes telas destinadas a presentarse en los espacios más significativos. Una de estas obras fue asignada a Méndez Magariños que junto a Guillermo Rodríguez, trabajaron paralelamente la temática de *El Éxodo*.

La obra del artista gallego, sigue hoy vigente e íntegra en el Palacio Legislativo de Montevideo, la de Guillermo Rodriguez en el hall del actual edificio de Correos de la capital uruguaya. En ambos casos se abordó una imagen del episodio histórico sin un monumentalismo exagerado.

Fig. 82. Guillermo Rodriguez, *Éxodo Oriental*, 1930, óleo/tela, 700 x 300 cm.

Fig. 83. M. Méndez Magariños, *Éxodo Oriental*, 1930, óleo tela, 520 x 270 cm.

El intelectual de origen español José Mora Guarnido[178] comentó en 1930 esta intervención de Méndez Magariños en el Palacio Legislativo, reflejando el desconcierto que generaba el cambio y la innovación de la obra bajo el juicio de la época, era difícil impactar si la obra se evadía de los límites académicos:

> "El cuadro histórico tuvo su boga, desgraciadamente, y tiene ahora su merecida depreciación. Está bien destinado a los museos y a las reproducciones de los manuales de liceo. La pintura- lo que ahora con más razón se llama pintura- nada tiene que ver con el cuadro de historia" [179]

Ante este juicio, el pensador Jose Pedro Argul argumentó que esta obra reflejaba un acontecimiento histórico, se mostraba como una historia viva desprendiéndose de lo común y de los cánones establecidos para los cuadros históricos por lo que respondió de tal manera ante las declaraciones de Mora Guarnido:

> "Si es regla de la crítica de arte observar cómo la expresión del artista cumple los manifiestos propósitos de la obra, una excepción cabe hacer al panel El Éxodo del Pueblo Oriental que trata de impostar nuevamente el cuadro histórico en la gran composición. Bástenos decir aquí, que su deseo estilístico se desarrolla sin una sola renuncia a las copias naturales. El cuadro histórico fue durante mucho tiempo una narración agrandada; un Blanes * lo dignifica por su control detallista y su pulcritud de información, pero hasta Melchor

[178] Nacido en Granada, nacionalizado uruguayo en cuya obra y a través de su correspondencia se pueden conocer realidades que marcan su trayectoria intelectual y personal y que se relacionan con los acontecimientos adversos que atraviesa Europa y América en esas décadas. Por un lado, la experiencia de la dictadura de Primo de Rivera y, luego, la esperanza de la República española yugulada por la Guerra civil, y por otro, la instalación del fascismo y del nazismo en Europa y su rápida ramificación en América.

[179] Mora Guarnido, J., "Guttero-Magariños", *Revista Cartel. Panorama mensual de literatura, arte y polémica,* año I, nº 9,1930, p. 7.

> Méndez Magariños no se ensaya que el cuadro histórico sea la imagen simbólica, sin momento, es decir, eternizada."[180]

Méndez Magariños entendía por concepto de forma el medio o vehículo de su propia emoción. Se podría interpretar la personalidad del artista como aquel que pintaba casi de memoria, que comenzaba su labor en la zona más honda de su espíritu y que poco a poco, según iba pintándola la iba expandiendo, situando las figuras y los personajes hasta el límite en el que lo ideal se transformaba en el objetivo. La originalidad de la obra de Méndez Magariños intenta fijar el sentimiento y concretar el recuerdo, en este ejercicio donde se le da una apariencia corpórea a la realidad planteada por el artista, se genera una valoración extrínseca entre el creador y quienes podemos contemplar la obra de la misma forma que él la ve.

El poeta gallego Angel Aller[181] publicó en *Cartel*, revista en la que Méndez Magariños colaboraba con frecuencia con sus ilustraciones y grabados, un artículo que analizaba la obra de Magariños y concretamente el impacto de la obra previamente citada:

> "Aquí el sentimiento no se derrama en quejas. Se recoge en la dolida continencia que acendra el velar de las madres y la firmeza de los legionarios. Ningún clamor. Apenas un murmullo sobre el cual la voz del Patriarca vierte su consuelo." [182]

Ese velar de las madres al que Aller alude puede identificarse con el constante velar de las mujeres gallegas cuando sus hombres parten a la mar. Ese sentimiento de amor, de esperanza asociado al

[180] Kalenberg, Á., *Arte Uruguayo. De los maestros a nuestros días. De Simone - Los Planistas*, Montevideo, BBVA, 2007, p. 76.

[181] Poeta gallego establecido en Uruguay desde 1909, entre sus obras cabe destacar "Romance de un Gaucho Perdido, 1930", "Romances de Mar y Tierra, 1936" y "La Pintura de Méndez Magariños, 1931"

[182] Aller, Á., *Revista Cartel. Panorama mensual de literatura, arte y polémica.*, año II, nº 20, 1936, p. 9-10.

desprendimiento, a la nostalgia o al desamparo de la espera, es el mismo que el que Méndez Magariños refleja en sus personajes femeninos. El artículo continúa describiendo el significado del paisaje en el cuadro:

> "Pero estas gentes parecen haber confiado su querella al paisaje. Y el paisaje dice lo que callan los hombres, lo grita; lo llora. Todo es. En él, palabra mágica. Una fuerza poderosa y rítmica mueve el espectro de la nube, el árbol doblado por las manos invisibles, la tierra estremecida."[1183]

La tierra estremecida que Aller plantea, expresa la misma fuerza y relación de los gallegos con su tierra, el paisaje condiciona, se genera una relación entre paisaje y personaje que puede ser relacionada con la proyección del gallego con su tierra.

Fig. 84. M. Méndez Magariños, *Trabajando el campo,* 1931, óleo /tela, 30,5 x 40,5 cm.

Fue en este clima característico de los años treinta en Uruguay que Méndez Magariños se empapó de esta integración de los ambientes literarios y plásticos en un medio de particular compañerismo y efervescencia creativa. Las ideas modernistas en el

[183] Ibídem, p. 12.

campo de la literatura confluían con las claves estéticas de la generación del Novecientos, cultivando un decorativismo esencial e intelectualista de ejecución impecable, no es mera casualidad que en la primera impresión los cuadros Méndez Magariños nos causen la impresión de poseer una belleza serena y directa.

Fig. 85. M. Méndez Magariños, *Ganado a la sombra*, 1930, óleo/ tela, 90 x 99 cm.

El artista gallego, llevaba mucho tiempo residiendo en América y sus contactos con Galicia eran limitados, pero encontramos en su obra múltiples improntas que aluden a la cultura gallega.

"Sea el grabado este arte íntimo, humano y profundo que
me ha conquistado."
Julio Prieto Nespereira

Para Julio Prieto Nespereira, artista orensano fundamentalmente grabador, también destacado en el ámbito de la pintura y la escultura, configuró su obra a través de dos principios básicos. El primero la estructura geométrica que constituía una especie de red capaz de dinamizar sus composiciones, y el segundo sería la perfección formal, básicamente el primor de la ejecución. Su formación plástica comenzó a desarrollarse en su ciudad natal con el maestro Álvarez de Sotomayor[184], participando en exposiciones y colaborando en publicaciones como *Alfar* o *Nos*, empezó a establecer vínculos con la intelectualidad gallega emigrada. Fue en el año 1928 que cruzó el Atlántico para visitar Buenos Aires y Montevideo pretendiendo exponer parte de sus producciones plásticas.

Debemos recordad que el Río de la Plata representaba una de las regiones latinoamericanas más sobresalientes en lo que se refiere a la técnica del grabado, por lo que en esa instancia, Nespereira emigró queriendo experimentar y profundizar con esta técnica. En este proceso se enamoró de este arte, ilusionándose y comprendiendo que debía trabajarlo de una manera colectiva, difundiéndolo con otros artistas a través de realización y promoción de estampas. Podríamos decir que técnicamente sus grabados alcanzaron lo casi inefable, logró dominar una gran variedad de técnicas calcográficas, enriqueciéndose e incorporándolas a su producción artística en sus viajes. Su tendencia o estilo ha sido catalogado en un cubismo que sugiere inquietudes

[184] Pintor gallego, profesor, director del Museo del Prado – en dos ocasiones- y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Es considerado como un artista importante y destacado en los círculos de arte académico español de la primera mitad del siglo XX.

constantes surrealistas. Solía recurrir con frecuencia a los temas del mar, a las faenas marineras en los puertos, a los barcos y los peces.

Fig. 86. J. Prieto Nespereira, *Peces*, 1924, óleo/tela, 25 x 32 cm.

El trazado preciso y de firmes incisiones característico de sus grabados ha hecho que su obra evolucionase e incorporase el ritmo de las curvas, semejantes a las redes de los pescadores gallegos, permitiéndonos asociar estas formas al apego y sentimiento que tenía hacia Galicia. Como podemos apreciar en sus obras más destacadas, *Hombres de mar*, *Mujeres de campo gallego* y *Ritmos*, se construyen formas e ideas que se yuxtaponen e invaden toda la plancha con dinamismo reflejando contenidos del imaginario gallego del artista. No sólo nombraba sus obras homenajeando a su tierra natal, si no que la manera de estructurarlas permitía que existiese una aproximación del artista con la esencia de su origen.

En sus grabados apenas hay un espacio libre porque el ejercicio del buril generaba texturas de una peculiar morfología, casi siempre

sobre la base de un juego de polígonos que parecían inscribirse interminablemente los unos en los otros:

> "Destaca una partitura, peces, y líneas que se cruzan y multiplican en una composición movediza, con gradaciones y texturas características." [185]

Fig. 87. J. Prieto Nespereira, *Ritmos*, 1932, Tinta/papel, 27 x 25 cm.

Todo en sus obras parece vincularse con el mar. El juego de la luz tratada a modo de lucernarios nos remite a los focos de luz de los faros: la iluminación parece retenerse por segundos de manera casi inquietante de la misma forma que tarda en girar el faro, dibujando un perímetro de luz en la mar.

Una labor importante en la vida de Nespereira ha sido la docencia, a través de ella pudo difundir y proteger su amor hacia el grabado. Su actividad didáctica estuvo pautada por los numerosos cursos impartidos tanto en España como en el extranjero. Desde la

[185] Chamoso Lamas, M., *Arte en Galicia*, Barcelona, Publicaciones de la fundación Juan March Edit. Noguer, 1976, p. 236.

Cátedra de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid pudo promover su visión y aportación a la técnica del grabado en la Universidad de San Pablo, de Montevideo y de la Habana.

Fig. 88. J. Prieto Nespereira, *Remanso*, 1935, dibujo acuarelado, 22,5 x 30,5 cm.

Teniendo en cuenta que en América Latina, se celebraron tres Bienales Hispanoamericanas de Arte que favorecieron de forma muy positiva a la historia del grabado, Nespereira aprovechó su estadía en Uruguay, para consolidar los famosos Salones de Grabado [178] conectando a los mejores despuntes latinoamericanos del grabado y vinculándolos siempre con la actividad gráfica de España en aquel entonces. Declaraba así:

> "A raíz de mis viajes por América, a donde fui invitado y viendo el gran interés que en aquellos países mostraban por

> las bellas artes, pensé en lo interesante que sería llevar allí una gran Exposición del Grabado Español presidida por las Cuatro Series de Goya"[186]

Estas dos Bienales que representaron un reconocimiento a la labor y el prestigio de aquellos artistas que habían luchado con constancia y dificultad por la proyección del grabado español internacionalmente, fueron dos eventos que marcaron y elogiaron las figuras de Nespereira, Carlos Pascual de Lara, Jaime Plá [187] y otros despuntes españoles siendo galardonados y homenajeados más allá del Atlántico. Pese a que evade el arco cronológico que abordamos en nuestra investigación es relevante citar que en la segunda Bienal, celebrada en la Habana en 1953, el grabador gallego representó a España, ganando la medalla de oro de la Asociación de Grabadores de Cuba y en ese mismo viaje lo nombraron miembro de la Academia de Artes y Letras de La Habana, declarando tras el nombramiento las siguientes palabras:

> "De momento ha sido un gran paso que el arte español actual haya atravesado el Atlántico y haya izado muy alto el pabellón. Y mucho es que, a pesar de los pesares y aunque falten buena parte de los mejores, artísticamente hablando, se hayan dado cita espiritual en La Habana, España, Cuba, Argentina, Filipinas, Venezuela, Perú, Jamaica, República Dominicana, Brasil, Nicaragua, Ecuador, Honduras, Colombia y Panamá, por orden numérico de aportaciones" [188]

El creador orensano, alcanzó la meta propuesta como consecuencia de un trabajo razonado, meticuloso y que resultó permeable en el territorio rioplatense, desencadenó numerosos

[186] Otero Pedrayo, R., *Prieto Nespereira*, Madrid, Editora Nacional, 1970, p. 93.

[187] Carlos Pascual de Lara fue un pintor madrileño iniciado en el dibujo y la ilustración que perteneció a la Segunda Escuela de Vallecas, reunida en el Madrid de la posguerra en torno al paisajista Benjamín Palencia y Alberto Sánchez - fundadores de la Escuela- . Jaime Plá, fue un destacado grabador, pintor , bibliófilo y escritor catalán.

[188] M. Lafuente Ferrari, E., "Una Exposición de Grabados Españoles en América", *Mundo Hispánico,* año I, nº 49, 1952, p. 56.

certámenes que ayudaron a difundir la labor xilográfica y calcográfica gallega en Latinoamérica que estaba muy encerrada por razones políticas e históricas dentro de las fronteras de la península y ansiaba ampliar nuevos horizontes.

Fig. 89. J. Prieto Nespereira, *Sin Título*, 1939, óleo/cartón, 28,5 x 41 cm.

Ejemplo de ello, fue la exposición Goya y el Grabado Español Siglos XVIII, XIX y XX, tal fue el éxito, que años más tarde trascendió a Oriente Medio y Japón.

> "Que esta exposición, tan feliz en su intención logre el mejor de sus resultados: el de conquistar nuevos adeptos para este arte íntimo, humano y profundo del grabado, al paso que sirva, como es razón a hacer más trabadas y efectivas las relaciones que en el campo de las artes deben existir entre nuestros artistas y los de los países del Nuevo Continente. Que sea no lo olvidemos también, un estímulo para que nos devuelvan la visita grabadores de aquellos países americanos, de cuyas excelencias alcanzadas en el arte de Rembrandt, hemos tenido pruebas palpables en la reciente Bienal hispanoamericana" [189]

[189] Lafuente Ferrari, E., "Una Exposición de Grabados Españoles en América", *Mundo Hispánico*, año I, núm. 49, 1952, p. 44.

Nespereira fue también un excelente paisajista. Quizás en esta faceta su obra transmitía mayor emotividad, se acercaba estéticamente a la pintura expresionista, con una fuerte pincelada atemperada que la aproximaba al postcubismo pareciendo que de las obras quisiese emerger volumen.

La doctorando, pudo asistir en octubre de 2012 a la exposición del Club de Grabado de Montevideo[190] en el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, donde se recogían las obras representativas de aquellos grabadores que tuvieron algún vínculo con el Club. Se presentaron bajo el formato de archivo, una gran cantidad de documentos que fueron parte de la vida cotidiana de la institución, recreándose un clima espiritual de época que fue transformándose a los largo de cuarenta años y que marcó una instancia decisiva en lo que se refiere a los usos sociales de la imagen, con sus diversas connotaciones estéticas y políticas.

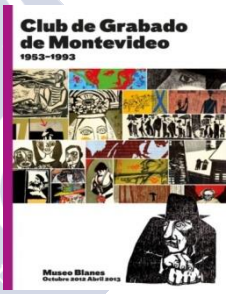


Fig. 90. Portada catálogo Exposición Club de Grabado de Montevideo.

[190] Larnaudie, O., *1953-1976: Club de Grabado y la cultura independiente*, Montevideo, Gráfica Mosca, 2012, p.19. Op. Cit.: "Club de Grabado de Montevideo surge a partir del encuentro en Europa, en 1949 o 1950, de un grupo de jóvenes formados en la Escuela de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura […] Logran concretar dos años, después de "aquella idea romántica, concebida en París, de alquilar un taller en forma colectiva" que " se dio mucho antes de los soñado", cuando encuentran una sede para El Taller, que integran Leonilda González, Nicolás Cholo Loureiro, atraído por las artes gráficas, Aída Rodríguez y Beatriz Tosar, estudiantes de arquitectira, y Susana Turiansky, pintora y grabadora."

Se hace referencia a esta exposición porque a través de esta experiencia, la presente investigadora pudo comprender lo importante y trascendente que fue la gráfica en Montevideo hasta el punto de crearse una institución sólo de grabado que comenzó a gestarse en los primeros años de los cuarenta, se consolidó en 1953 y continuó vigente hasta 1993. Es así que el grabado, en el Río de la Plata y en el continente latinoamericano, había logrado llegar a diversos sectores del pueblo manteniendo despierto el interés por las manifestaciones artísticas y permitiendo por otro lado, que los artistas, pudiesen orientarse hacia la formación de un arte popular y con identidad propia del lugar. Julio Prieto Nespereira, cuando llegó al territorio rioplatense, se empapó de esta esencia y enfoques propios de las artes gráficas con la sociedad.

Tras su primer contacto con Buenos Aires y Montevideo, regresó a España y fundó el grupo de *Los 24* [191], por lo que resulta interesante reflexionar sobre la consolidación de grupos e instituciones de enseñanza del grabado en ambos continentes casi en el mismo periodo de tiempo. Esta etapa de Nespereira coincide con su labor en el ámbito de la docencia, en 1932 fue elegido presidente de la Asociación Española de Artistas y Grabadores de Madrid, dos años más tarde, fue nombrado profesor de arte del grabado en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y un año después, fue galardonado con el Premio Duque de Alba en el concurso nacional organizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Cuando llegó al Río de la Plata, la trayectoria de Nespereira fue reconocida en el ambiente montevideano, fue invitado oficialmente para exponer 140 grabados propios, que posteriormente recorrieron como muestra itinerante Punta del Este, Buenos Aires, Río de Janeiro , Sao Paulo y Santos, pudiendo establecer, bajo esa circunstancia, amistad con los artistas rioplatenses

[191] Irigoyen de la Resilla, M. J. y Muñoz Carpintero, *E. Patrimonio artístico de la Facultad de Bellas Artes, Inventario Consejo Social*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 104. Op. Cit.: "[…] Grupo de los 24, amparados alrededor del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Sin embargo fueron estos grabadores los que potenciaron, difundieron y enseñaron las técnicas de grabar en su tiempo, crearon la Sociedad de Grabadores para la difusión mediante la subscripción a las ediciones, del montaje de talleres, de la docencia en las Escuelas de Bellas Artes, etc."

Lino Enea Spilimbergo y Luis Alberto Scotti y con el brasileño Cándido Torquato Portinari. [192]

Fig. 91. J. Prieto Nespereira, *Texturas*, 1942, grabado, 15,3 x 22.5 cm.

El grabador gallego se dedicó a partir de ese momento a relacionar y difundir las diversas vertientes del grabado a nivel internacional, mediante conferencias, cursos, exposiciones e instituciones, plasmando su visión y aporte a la gráfica pudo recorrer ambos continentes. El caso de Nespereira en comparación con otros artistas presentados en nuestra investigación es particular, pues la relación e importancia de sus viajes entre Galicia y el Río de la Plata determinaron no sólo su obra y técnica, si no que abarcó y desarrolló una vinculación interinstitucional con exposiciones relacionadas entre sí, entre las dos orillas del Atlántico, permitiendo que los aportes y necesidades de grabado de un lado pudiesen repercutir y generar en el otro.

[192] Spilimbergo fue un pintor y grabador considerado uno de los grandes maestros del arte argentino. Scotti, nacido en Montevideo, comenzó su actividad como grabador a los 16 años y fue uno de los despuntes en serigrafía en el continente latinoamericano. Por último, Portinari, fue uno de los artistas plásticos más destacados cuya producción se engloba en más de cinco mil esbozos y pinturas.

> "[…] La creación y superación de mi obra es… la superación de mí misma…es, creo, la justificación de mí misma o la justificación de mi vida."
>
> Maruja Mallo

María o Maruja eran el pseudónimo de Ana María Gómez González Mallo, nacida en Viveiro y hermana del gran escultor Cristino Mallo, ha sido una de las figuras femeninas más destacada en las artes plásticas de la historia de Galicia. Esta creadora gallega, capaz de interesar a importantes escritores, ha logrado que sus dibujos fuesen la ilustración de libros que han hecho historia en la poesía contemporánea o en revistas de circulación inicialmente minoritaria y que posteriormente han sido apreciadas por eruditos e historiadores. Podríamos decir que la obra de Maruja Mallo representa muchas cosas, desde un modernismo decadente hasta un surrealismo personal de matriz constructivista, pretendiendo abarcar desde el collage, la abstracción, el cartel y llegar a poder ser simple decorativismo. Como artista ha demostrado su habilidad y gran intuición, caracterizada por deslumbrar con su imaginación ha sido capaz de caer en el folklorismo más básico y que un gran poeta le dedicase una de sus obras antológicas o incluso escribiese sobre ella un poema imperecedero.

A pesar de lo mucho que se ha dicho y escrito sobre Maruja Mallo, consideramos que esta artista no dejó nunca de ser una persona celosa de su intimidad y contraria a revelar los secretos de su vida íntima, aunque es cierto que empujada por su propio personaje, ha relatado en múltiples anécdotas jocosas y quizás algo subidas de tono con el propósito de escandalizar a los que pudiesen escucharla. Esas verdades que transformó en un espectáculo brillante, han respondido a una especie de artificio, un escenario luminoso e impactante que ocultaba una realidad diferente.

Según la investigadora Estrella de Diego, especializada en la teoría de género, los estudios poscoloniales y los orígenes de la Modernidad, la figura de Maruja Mallo podría ser calificada como una artista que pertenecía a las surrealistas. Debemos remitirnos en primer lugar, a André Bretón quien inventó lo femenino-surrealista intentando adecuar a las mujeres artistas a modelos de comportamiento impuestos desde fuera. Después, la crítica feminista como estrategia para rescatar a algunas artistas mujeres, las incluyó dentro del movimiento surrealista. En el caso concreto de Mallo, es importante destacar la actitud de los intelectuales madrileños en considerar su surrealismo como reducto vanguardista. La escritora Estrella de Diego sostuvo en sus publicaciones [193]que tras la vuelta de Maruja Mallo del exilio y con la revisión de las vanguardias en ese momento, la figura de la artista sirvió al propósito de establecer un vínculo entre la modernidad perdida de la República y el porvenir que se esperaba con optimismo por los círculos minoritarios y progresistas de Madrid.[194]

Por su actitud moderna y desafiante, por sus relatos de vida, por su vínculo con la vanguardia y los vanguardistas, la obra de Maruja Mallo, ha sido inscripta dentro de la corriente surrealista. Tras múltiples reflexiones sobre la trayectoria de esta artista gallega, en nuestra investigación preferimos no ceñirnos a una catalogación, respetando las declaraciones que la artista hizo en los últimos años de su carrera, su obra no se inscribe bajo una tendencia o movimiento, sino más bien responde a una actitud y circunstancia de vida. Ante este hecho, Estrella de Diego se pregunta si no se tratará de lo que Joan Riviére[195] denominó "mascarada" entendiendo como tal, una

[193] De Diego, E. Maruja Mallo, Madrid, Ed. Fundación Mapfre, 2008, p. 79.
[194] Chadwick, W. *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Ed. Destino, 2000, p. 153.
[195] : Huici March, F., *Con el cerebro en la mano. Catálogo exposición Maruja Mallo, Casa de las Artes de Vigo*, Madird, R.A. Bellas Artes de S. Fernando, 2010, p. 33.

estrategia para sobrevivir en un territorio masculino, que en este caso, consideraba la abstracción como lo más "intelectual" y "profesional" que lo figurativo y por tanto más peligroso para una mujer. Es por ello que podemos entrever que la revisión y estudio que se hizo de la obra de Maruja Mallo en los últimos tiempos ha contribuido a ampliar los estudios sobre esta artista. Sin embargo, se ha profundizado de manera escueta del periodo en el que la artista residió en el Rio de la Plata y del vínculo especial que sentía por Uruguay.

En 1933, en Madrid, la artista gallega estableció su primer contacto con el maestro uruguayo Joaquín Torres García, en ese año se incorporaron al grupo de Arte Constructivo artistas como Manuel Ángeles Ortiz, Luis Castellanos, Antonio Rodriguez Luna, Julio González, Eduardo Yepes, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Benjamín Palencia y Maruja Mallo. [196] En las pequeñas libretas y diarios de Joaquín Torres García, conservadas en el Museo Torres García de Montevideo, los que más asiduamente visitaban al maestro en Madrid fueron Manuel Ángeles Ortiz y la artista gallega. Es en esta instancia que Mallo conoció al escultor Oteiza con quien mantendrá una gran amistad durante sus aventuras en Latinoamérica.

[196] : De Osma, G., *Maruja Mallo y Jorge Oteiza*.(catálogo exposición), Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2017, p. 58.

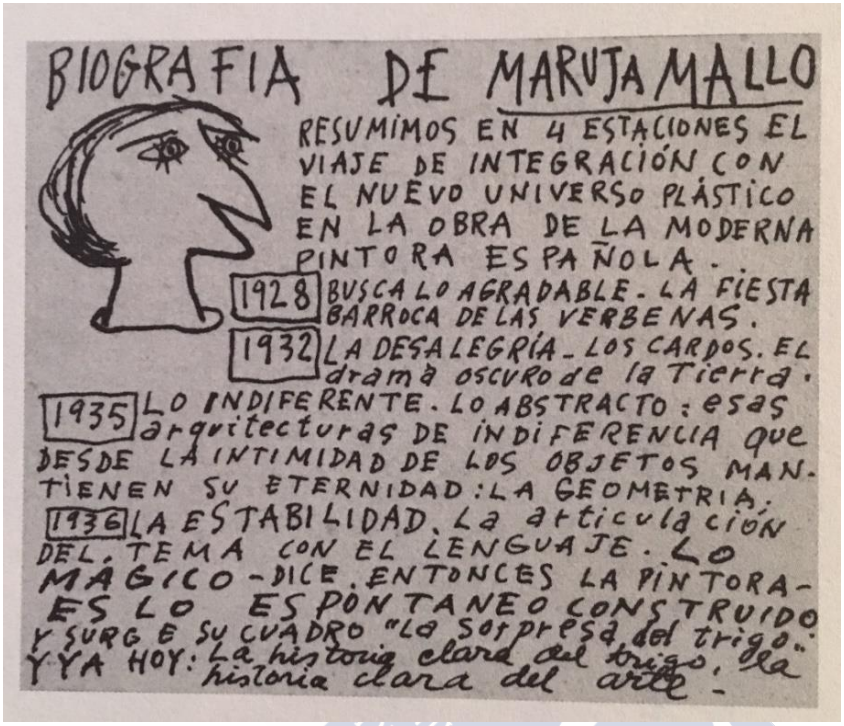


Fig. 92. Biografía de Maruja Mallo representada por Oteiza.

Los cuadros de la pintora gallega a partir de la década de los treinta responden a esquemas geométricos, los que definió como trazados armónicos, basados en las teorías de la proporción y la regla de oro que aprendió en las teorías matemáticas de Matila Ghyka, que posiblemente fueran las que la acercasen al maestro Torres García. [197] En septiembre de 2017, en la Galería Guillermo de Osma de Madrid, se inauguró la exposición *Maruja Mallo*. *Orden y Creación* donde la doctorando pudo consultar archivo y documentos inéditos, así como

[197] De Osma, G., *Maruja Mallo: Catálogo razonado y archivo* (catálogo exposición), Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2017, p. 7. Op. Cit.: "En la biblioteca de Juan Manuel y Monika Bonet se encuentra el libro de la propia Maruja de Matila Ghyka, Esthetique des Proportions dans la Nature et dans les Arts, de 1927. El Archivo de la artista conserva una extensa sinópsis de este libro de la mano de Maruja acompañada de sus libros y fechado en 1938, así como un esquema del libro Estructura de Torres-García."

presenciar y contemplar dibujos y obra que no se habían exhibido nunca en formato de exposición. Cabe destacar de esta experiencia que los escritos de Mallo, conservados en los archivos de la Galería Guillermo de Osma, permiten entender cómo la artista fundamentó su obra sobre una sólida cimentación teórica.

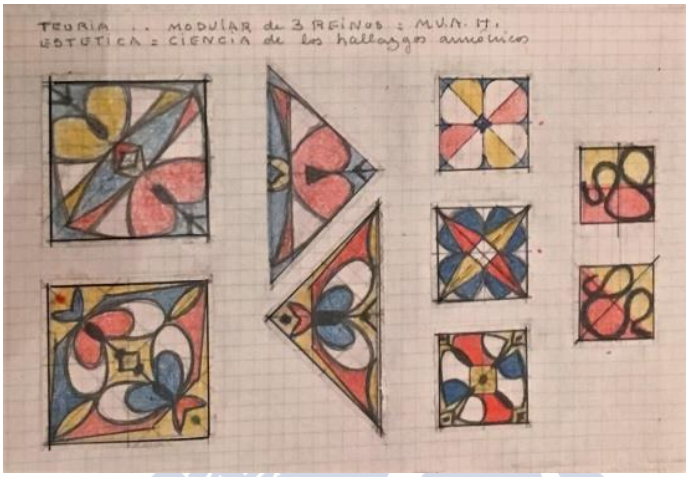


Fig. 93. Extracto de un cuaderno de la artista. Estudio para movimientos.

La artista habitó muchos espacios y lugares, desde el norte de España a Madrid, vivió un prolongado exilio en Latinoamérica y finalmente regresó a un Madrid muy cambiado. En todos estos lugares, Mallo cultivó y estudio componiendo elaborados resúmenes y esquemas sobre las ideas de Platón, Galileo, Newton, Freud, Marx, Paul Valery o Guillermo de Torre, quienes invadieron sus páginas, todas ellas cargadas de un gran interés compositivo con consistentes anotaciones en los márgenes, collages sobre los textos, códigos de colores y dibujos que ilustraban muchos de los conceptos geométricos y simbólicos sobre los que la creadora reflexionaba.

– Véase ANEXO 46 -

Resulta interesante introducir la actividad de Maruja Mallo en Latinoamérica a partir de los artículos incluidos en el catálogo razonado de la serie llamada *Naturalezas Vivas* bajo la coordinación del historiador Juan Pérez de Ayala[198]. En esta publicación, a diferencia de la tradicional subalternidad en que ha sido puesto el arte producido en Latinoamérica respecto al europeo, Maruja Mallo, pudo alcanzar en el continente latinoamericano la cumbre de su carrera artística.

> "Yo me siento más completa desde que he vivido en América […] En este inmenso continente que me brinda […] la alegría de vivir frente a la agonía del morir".[199]

Cuando llegó a Buenos Aires a finales de la década de los treinta, en febrero de 1937, la artista fue invitada por la Sociedad de Amigos del Arte para dictar unas conferencias en Argentina y Uruguay. La poeta chilena, Gabriela Mistral fue el vínculo que tuvo para emigrar tras desatarse la Guerra Civil en Galicia, cuando Mallo llegó al continente latinoamericano entró en contacto con el escritor mexicano y embajador de Argentina Alfonso Reyes así como con Victoria Ocampo[200] y con los medios culturales rioplatenses como la revista *Sur*, siendo acogida con entusiasmo por la intelectualidad local.

Según una publicación de la Editorial Losada del año 1942 cuyo prólogo estaba escrito por el pensador Ramón Gómez de la Serna[201], en el mes junio de 1937 la artista gallega pronunció su primera conferencia en la Sociedad de Amigos de Arte de Buenos Aires, titulada *Proceso Histórico de la Forma en las Artes Plásticas*.

[198] Autor de "Tigre Juan" o "Belarmino y Apolonio" fue un ejemplo de escritor intelectual que vivió la República, el exilio y el franquismo.

[199] Barreiro Fernández, X. R., López Morán, B., *Maruja Mallo una memoria en construcción*, Madrid, Ed. Galaxia S.A, 2016, p. 2.

[200] Reconocida intelectual y escritora argentina que militó activamente en la oposición al peronismo.

[201] Escritor y periodista vanguardista español, generalmente adscrito al novecentismo catalán, fue el creador y propulsor del género literario conocido como greguería.

En el mismo espacio presentó otra conferencia donde se centró en el estudio y análisis de su propia labor artística, *Lo Popular en la Plástica Española (a través de mi obra). 1928-1936*, fue la primera vez donde la artista se dedicó a analizar su obra en un orden cronológico, haciendo hincapié en un giro que ésta había tomado:

> "[...] La naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida (sic), desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de las formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un orden numérico y geométrico; en un orden viviente y universal. Al mismo tiempo que me atrae la construcción mágica de los minerales y vegetales siento la necesidad de hallar un nuevo idioma plástico para expresar este mensaje latente e inédito que me sorprende en la naturaleza, que aparece en la realidad triunfante de las redes y de las hoces." [202]

Tal y como podemos deducir, la artista en esta conferencia anticipó sus propósitos con la llegada a la región rioplatense. En cierto modo podemos interpretar que trata ideas maduradas después su primer período de actividad plástica en Madrid, que quedó inaugurado por la pintura *Sorpresa del trigo* donde inicia un proceso de búsqueda que se continuará en el nuevo continente y que tiene mucho que ver con las labores, productos y actividades del medio rural y del costero, junto a otros elementos naturales, como las estrellas, el sol y la luna.

[202] Iglesias, M., "Maruja Mallo: algunas pistas acerca de su pasaje por Uruguay", *Revista la Pupila*, año VII, nº 36, 2015, p. 21.

Fig. 94. Maruja Mallo, *Sorpresa del trigo*, 1936, óleo/lienzo, 85 x 165 cm.

La pintora comenzaba de esta manera a trabajar su primera serie americana, caracterizada por inspirarse en los trabajadores de mar y tierra, la serie se inició con la obra *Arquitectura humana* y su creación culmine fue *Canto de las espigas*. Podemos evidenciar en estas obras ese cambio radical que expresa la profunda transformación que Mallo comienza a vivir al entrar en contacto con América, la transformación en su producción plástica fue tal que algunos críticos consideraron que se encontraban ante otra pintora. Ella misma afirmó cuando regresó por primera vez a España "yo ya he vivido en América" advirtiéndonos de que "Este inmenso continente [...] era la aurora que me revelaba nuevas visiones, sorpresas y conceptos: la clarificación que me empujaba como la cascada magna." [203]

[203] Ibídem, p. 22.

Fig. 95. Maruja Mallo, *Arquitectura humana*, 1937, óleo/lienzo, 46 x 61,2 cm.

Fig. 96. Maruja Mallo, *El canto de las espigas*, 1939, óleo/lienzo, 118 x 223 cm.

En definitiva podemos considerar que Maruja Mallo encontró en América su lugar en el mundo. Esta creadora como mujer fuertemente gallega, en su personalidad y costumbres, marca un antes y un después en su trayectoria plástica al llegar a América Latina, es en este nuevo origen donde podemos encontrar la intelectualidad gallega sumergida y absorbida por los encantos, la fuerza de la naturaleza y la magia latinoamericana. El caso de Mallo difiere del resto de los artistas que abordamos en nuestra investigación, pues la artista parece desprenderse de su origen y volver a nacer. Pese a que encontramos intereses contantes en su trayectoria como lo fueron las geometrías y la naturaleza, es quizás en América donde logró encontrar esa esencia particular de su obra, en donde la forma se condice con todo lo que ella buscaba expresar. Podríamos afirmar por tanto, que la etapa americana de Mallo representó un periodo de madurez de su obra artística no sólo por las creaciones sino también en cuanto a la construcción de un discurso propio acerca de su obra, que como citamos previamente difundió mediante conferencias.

En el territorio uruguayo, la zona de Punta del Este fue una de las locaciones predilectas de la artista gallega, sus playas, campos y cielos fueron fuente de inspiración para la creadora quien describía el paisaje como algo tangible y alcanzable:

> "Sus constelaciones que parecen que podemos alcanzarlas con la mano […] y plantas de todos los climas" [204]

Esta transformación que se produjo en la obra de Mallo al entrar en contacto con la cultura latinoamericana, tuvo mayor transcendencia cuando la artista conoció los océanos que rodeaban este continente. El escritor Pérez de Ayala hablaba del "descubrimiento del Pacífico" que

[204] Pérez de Ayala, J., *Vida vibrante. Maruja Mallo. Naturalezas Vivas 1941-1944*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2002, p. 16.

distorsionó los sentidos de Mallo en Valparaíso y Viña del Mar concluyéndose en la serie denominada *Naturalezas Vivas*, conformada por dieciséis lienzos de pequeños formatos donde resumía de forma contundente su experiencia en este océano. En la exposición *Mujeres en Arte*, a la que la presente doctorando pudo asistir en marzo del 2015 en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, se exhibió uno de los cuadros más representativos de esta serie, *Naturaleza Viva con rosa*.

El impacto que causó en Mallo la costa latinoamericana del Pacífico, con sus caracolas, piedras y vegetales, se ha analizado y plasmado en múltiples ocasiones, como pueden ser las fotografías tomadas con Pablo Neruda en la isla de Pascua en 1945, en las cuales Maruja aparece vestida de sirena destacar su relación con el Atlántico durante su estadía en Buenos Aires y Punta del Este.

Fig. 97. Fotografia Pablo Neruda y Maruja Mallo en la costa chilena en 1945.

Fig. 98. Maruja Mallo, *Naturaleza Viva con rosa*, 1942, óleo/tabla, 42, 29,5 cm.

El catálogo de la exposición realizada en 2010 en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, titulada Pintura Española en la colección del MNAV, se reitera la idea ya mencionada por Pérez de Ayala de que es probable de que la serie de Naturaleza Vivas esté relacionada también con las costas marinas uruguayas. En una entrevista publicada en el Mundo Uruguayo[205], Maruja Mallo explicaba sus sentimientos al conocer la costa uruguaya a finales de los treinta. Con una habilidad destacada para responder satisfactoriamente al público lector de la esfera cultural rioplatense ensalzó las virtudes de los territorios uruguayos y argentinos, habiendo hecho ya lo propio con respecto de Chile. La pintora gallega describía su experiencia a través de estas declaraciones:

> "Conocí las playas de Uruguay. Punta del Este es una sorpresa del Atlántico. El territorio sostenido por un cielo de grandes estrellas, constelaciones que parecen que podemos alcanzarlas con la mano, y que en las Canarias había visto por primera vez. Los habitantes de estas islas afortunados lo llaman – cielos bajos-. En esta oportunidad Angélica Lussich me llevó a conocer el Parque de Punta Ballena, de Antonio Lussich, allí encontré plantas de todos los climas, desde las que brotan en las regiones heladas, hasta las que brotan en los trópicos: allí están el abeto del Himalaya y la palmera de los climas ardientes. Durante ese mismo verano, Victoria Ocampo me invitó a su residencia de Mar de Plata y allí conocí las estancias de *La Armonía de Cobo y El Boquerón*, de Enrique Arochena. Ambas posesiones son muy hermosa, pero ninguna de ellas es como el Parque de Punta Ballena que, según creo, ha adquirido ahora el gobierno uruguayo."[206]

[205] S/f., *Maruja Mallo*, Montevideo, Mundo Uruguayo, 2010, pp. 10.

[206] Iglesias, M., "Maruja Mallo: algunas pistas acerca de su pasaje por Uruguay", *Revista la Pupila*, año VII, nº 36, 2015, p. 28.

En la evidencia de estas palabras se puede decir que Maruja Mallo no sufrió un exilio, vivió la diáspora con su lugar de origen pero pudo vivir y proyectarse en Latinoamérica con facilidad, muy arrapada por su amistades y siempre abanderando ese sentimiento de libertad característico de la artista, Mallo fue una vanguardista en sus posiciones estéticas y en sus comportamientos ante los acontecimientos, siempre manifestó su rebeldía frente a los dogmas de su tiempo, convirtiéndola en una fiel continuadora de otras mujeres pioneras que lucharon en soledad contra estos tópicos tan heredados.

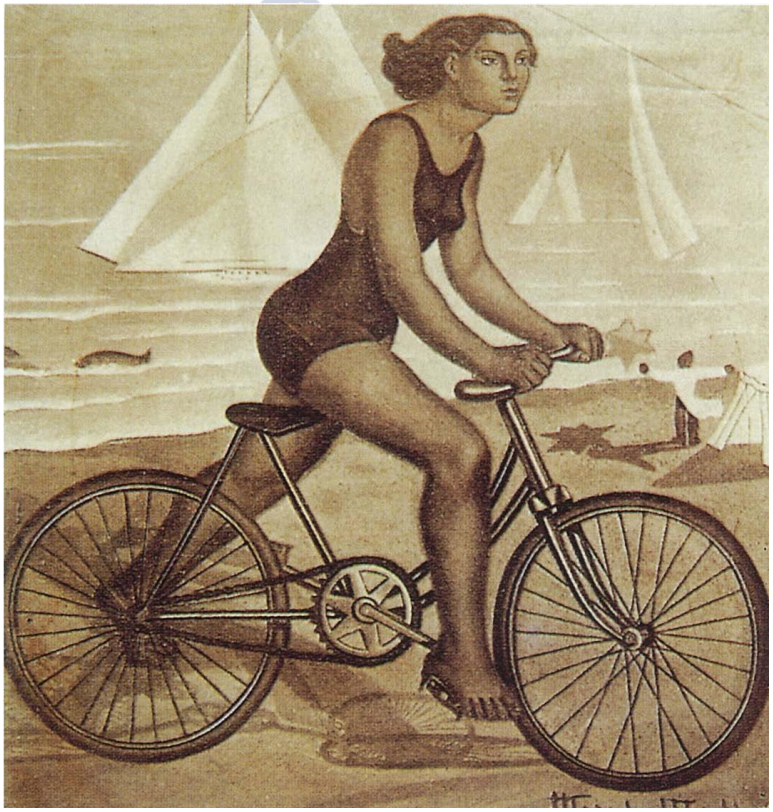


Fig. 99. Maruja Mallo, *La ciclista*, 1939, óleo/ tela, 65 x 55 cm.

IV.2 ESCULTURA, DIBUJO E ILUSTRACIÓN: MANUEL PAILÓS, DOMINGO MAZA, FEDERICO RIBAS MONTENEGRO Y JUAN CARLOS ALONSO

"El artista debía ser arquitecto, poeta y sabio"

Manuel Pailós

Con tan sólo dos años de edad, Manuel desembarcó junto a su familia en el puerto de Montevideo, ciudad en la que se formó y cultivó como persona y artista. Comenzó a desarrollar su vocación como pintor en el Círculo de Bellas Artes[207] bajo la tutela de los maestros José Cúneo y Guillermo Laborde [208]. Su figura ha sido poco reconocida en Galicia sin embargo en el Río de la Plata ha destacado por ser uno de los creadores principales de la corriente constructivista abordando diversas técnicas y materiales.

A diferencia del resto de los artistas que han sido destacados en el desarrollo de nuestra investigación, el caso de Pailós se distingue en

[207] S/f., *El Círculo de Bellas Artes*, 2010, recuperado en www.circuobellasartes.org.uy/site/historia. Op. Cit.:"Institución pionera en la orientación de las vocaciones por las bellas artes en Uruguay. Pueden distinguirse dos periodos en su historia. Un 1º período desde la fundación en 1905 al año 1943 en el que sobre la organización docente y administrativa del círculo, se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes, y un segundo periodo desde la última fecha hasta los días que corren."

[208] García López, M., y Peluffo Linari, G., *Del Círculo de Bellas Artes. C.T.I.U.*, 2014, recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb Op. Cit.: "Ambos despuntes del Planismo, modalidad que adquiere la pintura uruguaya en el período comprendido entre 1920 y 1930. Tanto Cúneo como Laborde, al igual que la mayoría de los planistas, realizaron primeramente estudios en el pujante Círculo de Bellas Artes, lugar al que retornaron como docentes. Cumplieron con el ansiado viaje a Europa -amparados por la Ley de Becas de 1907 o a través de sus propios recursos- .Convergieron en una común admiración hacia la estridencia fauvista, hacia las variantes que el post impresionismo desplegaba en los medios plásticos , hacia la atmósfera cubista -ya que al decir del propio Cuneo las obras cubistas no eran fáciles de ver hacia 1920-. Aceptaron en general las nuevas vertientes mediatizándolas, congeniándolas con la realidad local. Tuvieron activa participación en cenáculos, revistas que a menudo ilustraban, o agrupaciones de carácter interdisciplinario como la revista Teseo difundían la cultural nacional."

que este artista nacido en Corme, nunca manifestó su deseo en regresar a Galicia. A lo largo de su trayectoria viajó, conoció nuevos lugares e intercambió múltiples experiencias plásticas, pero ese espíritu migratorio siempre fue característico y constante en él, nunca transmitió la necesidad de definir el retorno. Siempre manifestó entusiasmo y satisfacción por participar de actividades plásticas y culturales en Galicia, como pudo ser la intervención que realizó en Santiago de Compostela en el marco de una invitación de la Xunta de Galicia para presentar su obra y financiar la realización de una escultura en granito para los jardines de la Facultad de Economía en el campus universitario compostelano, de esa manera, tras muchos años distanciado del panorama cultural gallego pudo adentrase mediante la actividad plástica en el medio local. Su experiencia de vida nos ha demostrado que tenía un vínculo especial por la ciudad de Montevideo, ciudad en la que se crió, desarrolló y en la que falleció a los 90 años de edad.

Como discípulo del maestro Joaquín Torres García, fue integrante de la Escuela del Sur [209] e investigador de las doctrinas constructivas logrando ser una de las figuras claves de las vanguardias latinoamericanas del s.XX. Cabe destacar la anécdota de su primer contacto, al entrar en el Taller de Torres García (TTG):

> "[...] Al verlo llegar, Torres García le preguntó: "¿Dónde están tus pinturas?" Pailós le responde que pensaba que se trataría, en principio, de una conversación. Ante el asombro

[209] Grau, M. G., y Peluffo Linari, G., *El arte constructivo y Joaquín Torres García*, 2014. recuperado en http://icaadocs.mfah.org/icaadb Op. Cit.: " El Arte Constructivo, fue la propuesta principal del maestro Joaquín Torres García, manifestada en su prédica, su enseñanza y sus polémicas, dicha propuesta era la única auténtica salida a la crisis del arte moderno. Cuando Torres regresa de España y se radicó en su patria, asumió una nueva misión: la de un arte propio de América del Sur -en cuyo arte prehispánico veía una de las formas de la tradición constructiva- arte propio a través del cual el continente no sólo dejaría de ser tributario de la cultura europea sino que estaría en condiciones de redimirla del callejón sin salida al que, según Torres, había llegado la vanguardia."

> del demudado joven, Torres contesta: "Voy a hacer por usted, algo que nunca hice con mis propios hijos. Le voy a prestar mi paleta y mis pinceles." Torres era zurdo y la paleta estaba acondicionada para tal emergencia. El consejo final fue: "Arréglese como pueda". El mismo Torres García cortó con un serrucho un cartón y se lo entregó para que pintase una naturaleza muerta. Fue su bautismo de fuego." [210]

Desarrollaba su profesión en el TTG al mismo tiempo que trabajaba como repartidor de leche en un carro tirado por caballos[211]. Sus vivencias de manera intrínseca parecen siempre retratarse en su obra, ejemplo de ello fue el mural ubicado en el hall de entrada de un edificio del arquitecto San Vicente Rossi y Caballero - amigo de Pailós - quien le encargó esta pieza porque el artista repartía leche en la zona y particularmente se detenía en ese edificio. Esta obra, cuya restauración pudo presenciar la doctorando tras su reciente redescubrimiento - estaba tapada por un muro tras unas ampliaciones que se hicieron en el edificio- nos plantea una figuración definida por cuatro mujeres caracterizadas por su disposición frontal que se expresan en un lenguaje constructivo y sencillo, en el extremo derecho, sobre una vasija se vierte agua o leche, haciendo alusión al otro oficio de su creador.[212]

Muchos de sus amigos, testigos y compañeros del TTG, han coincidido en distinguir a Pailós por su carácter modesto y humilde, de actitud discreta y cordial, siempre prefirió que fuesen sus obras las que hablasen por él. Como hijo de gallego inmigrante, su espíritu

[210] Torrens, M. L., *Un bautismo de fuego para Pailós*, Santiago de Compostela, Casa da Parra, 1991, pp. 55.

[211] Entrevista realizada el 12/4/2016 al artista plástico Ernesto Vila, donde se concluyó que en el Taller convivían artistas con diversas condiciones económicas "…estaba el que tenía más guita, como por ejemplo Matto y el que tenía menos guita como Pailós que era lechero y manejaba un carro con caballos."

[212] En junio de 2016, los artistas Gustavo Serra, Federico Méndez y la restauradora Matilde Endhardt se ocuparon de restaurarlo, pues tras una reunión de la comunidad de vecinos del edificio, descubrieron que el mural había sido tapado y decidieron recuperarlo.

trabajador y tenaz lo acompañó en su trayectoria, trabajó con constancia para poder unirse al TTG, primero como alumno y luego como docente estableciendo un vínculo especial con su maestro Joaquín Torres García. Pailós, participó de todas las exposiciones del TTG y en sus últimos años tomó la dirección del mismo.

Fig. 100. Manuel Pailós, Mural constructivo, estucado y fresco, 170 x 400 cm.

A través del testimonio del artista Ernesto Vila, entrevistado por la doctorando y quien fue discípulo de José Gurvich a su vez alumno de Torres García y compañero del TTG de Pailós, hemos podido ser testigos de anécdotas e historias que nos permiten imaginar el clima reinante del TTG en el momento que Pailós asistía, los encuentros de los creadores en este espacio mantenían un fuerte espíritu de comunidad, donde siempre se reflejaba el modo de vivir y de sentir compartiendo, transmitiendo y contagiando todo, de uno al otro:

> "[…] Muestra Pailós un compás y añade: "Me lo hizo Torres García, es decir, él lo midió y cortó, Horacio lo agujereó y armó. […] Torres García normalmente no daba clases, la clase tradicional, corregía. "Cada uno trabaja en su casa y un día por semana nos reunimos para las famosas correcciones". Sin embargo en los últimos años impartió clases. Todos los días venía desde Punta Gorda en una

> "cachila" manejada por Horacio, que los integrantes del taller llamaban "la rana" por su color verde y por ser chata. Se trabajaba desde las 18 a las 22 horas". "Eran clases notables – afirma Pailós- mucho más interesantes que las conferencias, más vivas. Hacían retratos, dibujos a lápiz, y Torres se refería a la obra de cada uno. Todos lo rodeaban devorando sus palabras. Es una gran lástima que no se conservaran grabadas esas meditaciones del maestro en voz alta."[213]

A lo largo de su trayectoria plástica, Pailós se ha caracterizado por su constante tendencia a la experimentación, trabajando con diversos materiales e introduciendo nuevas técnicas tal y como podemos constatar en los conjuntos de maderas y chapas repujadas, las esculturas en ladrillo, los óleos constructivos, collages de papel de periódico y los dibujos, tintas y acuarelas a lápiz de la obra del artista. Se ha señalado en múltiples ocasiones que los relieves de Pailós deben destacarse en el camino del constructivismo escultórico, pues en sus tablas, con relieves y esculturas pintadas, el artista de origen gallego aprovechaba con gran habilidad la luz, usando las sombras en apoyo de las líneas fuertes y contrastadas, logrando así un mágico equilibrio con el volumen del material.

Como podemos observar en la obra *Constructivo, 1962* se genera una gran armonía entre el material y la pintura: las varillas de diversos espesores, delimitan nichos y dentro de ellos piezas de madera superpuestas generan nuevos espacios permitiendo articular dinámicos ritmos internos.

[213] Torrens, M. L., *Una experiencia única en el siglo XX*, Santiago de Compostela, Casa da Parra, 1991, p. 56.

Toda la composición parece un juego, planos verticales y horizontales se intercalan con espacios llenos y vacíos, los colores primarios que se compaginan con el blanco, varían en gama y empaste organizando una pieza cuyo estatismo parece ser casi una ilusión. El dinamismo y fuerza de esta pieza, nos induce a una contemplación de lo interno hacia lo externo, ese camino al que nos dirige su creador, desde su mundo interior hacia el exterior.

Fig. 101. Manuel Pailós, *Constructivo 1962*, composición en madera, 26 x 19,5 cm.

La arquitectura compositiva de Pailós, puede ser interpretada como una armonía de relaciones plásticas muy semejante a lo que sucede con las representaciones escultóricas y estatuas de los pueblos primitivos. Como podemos apreciar en *Constructivo Inciso en Blanco* (Fig 102), de gran austeridad compositiva, se sigue una especie de escritura constructivista que anuncia una de las líneas de investigación de Pailós, la de las caligrafías inspiradas en el ideal de abstracción torresgarciano: signos geométricos que transcienden a una estructura visual autónoma que pretende lo absoluto.

Sus grafismos parecen un alfabeto cuyos ideogramas remiten al movimiento representado en un barco y al afincamiento personificado por dos casas contiguas, paradigmas determinados por otros muchos signos que pueden ser dinámicos como la mano y estáticos como las dos botellas.

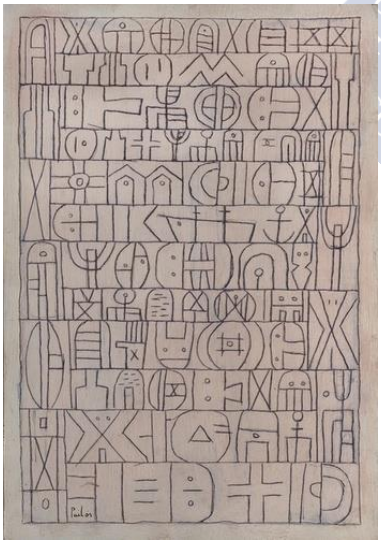


Fig. 102. Manuel Pailós, *Inciso en blanco*, 1956, 61 x 40 cm.

Fig. 103. Manuel Pailós, *Relieve en madera,* 1954, 30,3 x 22,2 cm.

Pailós recurría con frecuencia a duplicar los elementos, su constante presentación en pares alusivos probablemente se deba a la cara y cruz de todo símbolo. Respetando el principio de la subdivisión en retícula del plano simplificaba en planos paralelos la estructura de la composición. Se puede evidenciar en diversos relieves constructivos que trabaja sobre madera, que el artista recurre a un universo simbólico de cerrojos, cerraduras, claves de apertura, que hacen referencia a la cotidianeidad, a la vida doméstica e íntima de uno mismo. También podríamos interpretarlos como recurso para aludir a un arte metafísico del cual Pailós pudo con derecho haberse sentido como "llave" o acceso.

Queriendo abarcar nuevas dimensiones y espacios, experimentó con múltiples materiales como la encaústica, yeso, madera, cemento poroso y ladrillo. En la obra *Torre II* (Fig.105) construida en este último material, podemos intuir la búsqueda de compensar equilibrios, donde contrastaba el material usado articulándolo en pequeñas piezas y en el centro rectangular introducía un disco recubierto de una lámina repujada con algunos grafismos que son característicos del artista, como la línea quebrada en "m" ideograma de las olas marinas que representan el océano tan indispensable para el pueblo gallego, o las "x" que aluden a la herramienta del compás áureo como emblema de la doctrina constructivista. Cada obra de Pailós, puede entenderse como una estructura acuartelada del espacio, que abarca en su interior un universo de elementos simbólicos, manifestando la herencia de Joaquín Torres García no sólo respecto de su imaginario, sino también y principalmente, de su metafísica.

Siguiendo el diagrama constructivista y el sensible tratamiento cromático característicos del taller, podemos identificar con facilidad la vasta obra de Pailós que como se ha planteado previamente pudo prolongarse en diversas expresiones artísticas. Si nos centramos en la escultura, debemos puntualizar que sus primeras manifestaciones

escultóricas fueron realizadas en espuma plástica, recurriendo a una paleta apagada de tierras, ocres y grises. Cuando quiso dominar el volumen indagó en el uso de nuevos materiales como la madera, donde incorporó el blanco y negro formulando a partir de ese momento un mensaje y lenguaje propio. Este material, al igual que para su maestro es definitivo en su obra. Los grabados, relieves y texturas nos transmiten una carga mágica en las composiciones que lo destacarán entre el resto de sus compañeros del Taller de Torres García (TTG).

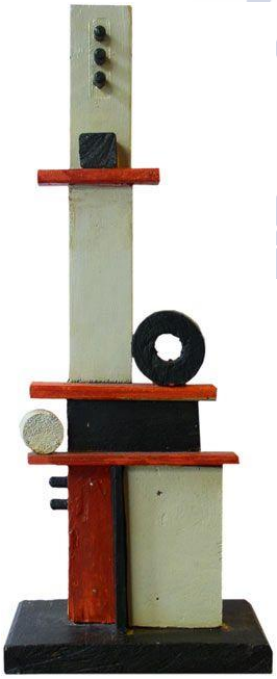


Fig. 104. Manuel Pailós, *Torre I*, 1939, madera y óleo.

Fig. 105. Manuel Pailós, *Torre II*, 1942, ladrillo.

Podríamos considerar por lo tanto que Pailós asumió dentro del TTG el desafío de progresar en el camino del constructivismo escultórico, sus composiciones en madera se planteaban como un juego que alternaba planos blancos y negros, otorgándole a las piezas un dinamismo que contribuía a quitarle materialidad a la superficie tratada. Generaba series de obras donde introducía tonalidades rojizas definiendo formas suntuosas y sencillas que nos remitían a los Totem primitivos. La doctrina constructivista de Torres, al igual que la de sus discípulos apostó por consolidar un futuro arte latinoamericano, un arte popular, que definiese un estilo nacional y continental que pudiese ser interpretado en todas las tendencias artísticas. [214]

Fig. 106. Fotografía de la instalación Totem de Manuel Pailós en Montevideo.

[214] Biarritz, J., "El Taller Torres-García: un movimiento de artes aplicadas e Uruguay" en *La Escuela del Sur. El taller de Torres García y su legado*, Madrid:, Museo de Arte Reina Sofía, 1991, p. 46. Op. Cit.: "En 1949 Torres escribió que necesitamos que lo local se fije en lo universal. Y con esto conseguiríamos en primer término la creación un arte, de un arte fuerte y grande, y luego de esto, un arte al fin propio; el futuro arte de América".

Como todo alumno del TTG la influencia de su maestro queda reflejada en sus obras, es bajo la doctrina de Torres en la que se expresan la mayoría de sus obras. En el caso concreto de Pailós es interesante apreciar las incorporaciones y aportes personales del artista al constructivismo rioplatense, pues en muchos casos pueden ser asociados a su ascendencia gallega. En la búsqueda de un lenguaje universal, Pailós nos muestra expresiones y formas plásticas que se asemejan a dólmenes y menhires celtas. Puede que en esa introspección personal, el artista se sintiese identificado con su origen, con la Galicia ancestral de Corme y que la poética de sus volúmenes se asociasen las manifestaciones escultóricas de los celtas.

Fig, 107. Manuel Pailós, *Totem*, 1940, madera y óleo.

Por otro lado, es sus pinturas constructivas nos encontramos frecuentemente representaciones de barcos y naves que además de estar asociadas al puerto de Montevideo, a la Ciudad Vieja y a la Escuela del Sur, nos recuerdan a los Trasatlánticos en los que miles de emigrantes gallegos se embarcaron para buscarse un futuro mejor y

mejores condiciones económicas en "las Américas" tal y como le sucedió a la familia de Pailós.

Viajaron a Montevideo cuando el artista tenía tan sólo dos años, pese a que nunca regresó a Galicia, podemos deducir que esos barcos presentes en muchas de sus obras pueden ser un símbolo de la diáspora que su familia vivió. Este vínculo o nexo dirigido a su lugar de origen podría representar ese ida y vuelta al que aspiraban la mayoría de los emigrantes. Estas obras se caracterizaban por una gran simplicidad del trazo y del ritmo formal, parece que sucediese como una palpitación, expandiéndose y deteniéndose por instantes en las obras, cargadas de sentimiento y emoción.

Fig. 108. Manuel Pailós, *Barco*, 1939, madera y óleo.

Manuel Pailós demuestra el aprendizaje directo de la doctrina constructivista componiendo fielmente en sus estructuras reglas constructivas referentes a la ley de frontalidad, medida de la sección áurea, proporción y plano ortogonal, logrando además desarrollar aspectos plásticos personales en lo relacionado al color, manejo del

ritmo, investigaciones técnicas y simbológicas. Con fuerte convicción, pretendía demostrar "la idea de algo real y no la copia de algo real" y consigo la recuperación del objeto en su esencia y no en su aspecto realista. En base a estos fundamentos, construyó un rico mundo de imágenes animadas que partían de la evolución del ser humano trascendiendo al plano espiritual y metafísico. Lo que el artista pretendía, era articular su cosmos a través de signos de tradición universal que habían sido ingenuamente recuperados para la visión humana y de otros símbolos originales que eran fruto de su creatividad que indistintamente se aproximaban más a la figuración real y diferían estéticamente de la abstracción, pero que en cualquier caso prevalecían sobre el espacio. Por lo que podemos entender que en el particular ideograma de Pailós se partía de una raíz profunda queriendo llegar a lo primitivo como esencialidad universal. [215]

Es importante destacar la capacidad del artista en hacer de cada obra suya un cosmos autosuficiente, que desde luego se enriquecía de connotaciones al ponerse en contacto con sus semejantes: los cuadros de Pailós son como constelaciones simbólicas que expresaban el interior del artista y narraban su visión del hombre.

Se pueden distinguir en la vasta obra pictórica del artista dos grandes grupos diferenciados en función de la paleta. Por un lado, nos encontramos con las creaciones trabajadas en desenfadados colores primarios, amarillo, rojo y azul, junto con el blanco y negro, dispuestos bajo las enseñanzas del TTG[216] y por el otro, las obras donde predomina el gris en sus diversas gamas cromáticas alternando ocres y sienas, en estas piezas, recurre a la incorporación de carmines

[215] En el Arte Constructivo, hay cierta representación gráfica, esquemática de la realidad, en la que signos y retícula ortogonal se unifican formando un sistema único. Una estructura que tiene un sentido no solamente estético ya que como en las artes primitivas y arcaicas la obra expresa el orden del cosmos regido por lo que Torres García llama la Razón Universal.

[216] Oroño, T., *Un Pailós Íntimo*, Montevideo, Galería las Misiones, 2008, p. 1.

y bermellones de manera sutil y delicada. Su pintura generalmente se caracteriza por estar marcada bajo un ritmo formal y dinámico, espontáneo, donde le constante presencia geométrica se integra en un juego combinatorio de colores, líneas, curvas, planos contrapuestos y retículas fragmentadas.

> "Muchas de sus pinturas – encáusticas, acuarelas y témperas- son reconocibles por un dibujo abigarrado, de línea ensortijada a veces, que no desdeña el arabesco ni descuida vibraciones cromáticas." [210]

Tanto en su búsqueda e investigación técnica como en su universo simbólico, podemos evidenciar su constante e imaginativo espíritu creador. Pailós ha demostrado el dominio de su oficio y su logro en alcanzar nuevas metas expresivas a partir de los materiales. A partir del óleo, témpera, fresco, esmalte, collage o encaústicas, pudo manipular y codificar una solidez compositiva extrayendo de las mismas técnicas, sugerentes soluciones plásticas que nos muestran un mundo de preocupaciones espirituales, de constantes alusiones a motivos que lo relacionan con la tierra en la que nació, con el paso del tiempo, el origen, el viaje, el entorno físico que lo posibilita, la obsesión por los mitos respecto al nacimiento del hombre. Podríamos decir que en lo relacionado a la temática y signos de Manuel Pailós es el sentimiento existencial, de preocupación por los orígenes y tránsito del hombre por los distintos lugares, el que organiza su universo simbólico.

Esa visión del "quehacer" del hombre sobre la tierra bajo la perspectiva del artista, nos conduce a interpretar un destino cargado de inquietud, de movilidad, de búsqueda y reflexión como el de los emigrantes, podemos deducir que ese desplazamiento familiar desde Galicia al Río de la Plata lo acompañó de por vida y posiblemente esa visión de no estar conforme y constantemente en la búsqueda de algo, podría tener como punto de partida la temprana migración que vivió.

Las inquietudes del artista quedan simbolizadas en las obras a modo de mandala [217] sintetizando los temas previamente citados en símbolos de lo eterno, de lo infinito y de lo universal. Serían como representaciones simbólicas, espirituales y rituales del cosmos, que hacían referencia a formas concéntricas y sugiriendo la idea de lo completo a su vez representado por el perímetro del círculo que evocaba el eterno retorno de los ciclos de la naturaleza.

Fig. 109. Manuel Pailós, *Constructivo*, 1960, pizarra y ladrillo.

La estructura que define la mayoría de obras pictóricas de Pailós se rige por la proporción áurea, sea bajo la clásica retícula[218] o sea en franjas, reflejando siempre la necesidad de utilizar paletas sofisticadas donde se intercalan rojos, carmines, magentas y rosados con la paleta tradicional. Esta incorporación de las tonalidades rojizas pintadas en su mayoría sobre madera, podría estar relacionada con la mitología

[217] Representaciones simbólicas espirituales y rituales del macrocosmos y el microcosmos, que son utilizadas tanto el budismo y el hinduismo.

[218] Oroño, T., *Un Pailós Íntimo*, Montevideo, Galería las Misiones, 2008, p. 6.

celta donde la madera y los colores tenían sus propios significados. Para los pueblos celtas, los árboles y la madera albergaban un carácter sagrado, el cual constituía un símbolo de buena suerte donde los druidas se encarnaban en la madera del mismo tras la muerte, velando desde la otra vida por la salud de su pueblo. Se dice que para ello, el druida encendía una vela roja orientada hacia el este, como ritual que consagra al dios Dagda representado por el roble en la cultura celta.

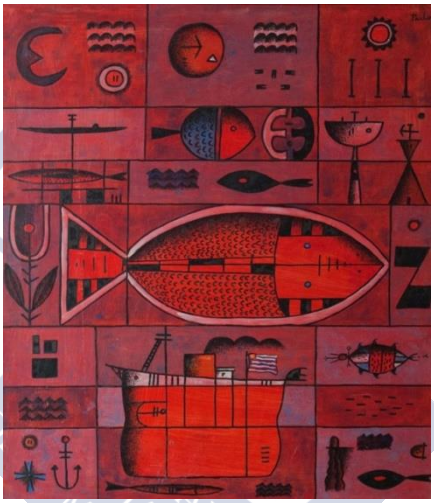


Fig. 110. Manuel Pailós, *Constructivo en rojo*, 1957, encáustica/cartón, 30,3 x 22,2 cm.

No es mera casualidad que en las tablas y maderas seleccionadas por Pailós, por sus características en la composición y resistencia del material quisiera destacar como color especialmente el rojo, pues como sucedía en las antiguas tradiciones celtas, para él, la robustez y fuerza del color recaía en esas pinceladas carmesís y rojizas, caracterizando sus obras y proyectando en las mismas un retorno a los ancestros de su tierra natal. Como intelectual de origen gallego y como despunte del panorama cultural montevideano, Pailós, reproducía e interpretaba la realidad en la que se desarrollaba. Nos

reencontramos con una atmósfera, una iluminación y hasta una geografía que se asemeja totalmente a la montevideana, pero en cambio, si nos dejamos llevar más allá, podríamos encontrarle parentesco con cualquier ciudad gallega portuaria con el frenesí de la vida propia del puerto.

Fig. 111. Manuel Pailós, Puerto, 1938, óleo/cartón, 37 x 48,5 cm.

El equilibrio estructural en la gama de grises que componen estas obras, podrían ser meras elecciones afectivas que incluían una mirada a la tierra que dejó, caracterizada por ese inestable tiempo y clima local, de luz gris.

Se ha comentado que Pablo Picasso elogió la obra de Pailós destacando su "tan particular inocencia", quizás sea interesante el reconocer que todos los testimonios que conocieron o hablaron del personaje de Pailós, destacaban su inocencia, su compañerismo y humildad.

Fig. 112. Manuel Pailós, Puerto, 1954, óleo/ lienzo, 110 x 176 cm.

Quizás nos resulte más cercana su obra y podamos aproximarla a la cultura gallega sabiendo que como demuestran los estereotipos del "inmigrante gallego", comenzó desde muy abajo, con mínimos recursos y fue no sólo su capacidad y brillantez, sino su esfuerzo y tenacidad los que lo definieron como uno de los artistas más importantes de la vanguardia rioplatense.

"Para mí esto es escultura…no es labrar de la forma una cosa,
sino el labrado de su efecto"

Domingo Maza

Se conoce muy poco sobre la trayectoria y obra de Domingo Maza, escultor gallego de origen compostelano que emigró a sus diecinueve años de edad a Buenos Aires, ciudad en la que desarrolló su vocación como artista e instaló hasta su muerte en 1956. Sus estudios de artes plásticas comenzaron en la compostelana Escuela de Artes y Oficios donde se especializó en volumen. Fue en el Río de la Plata donde verdaderamente pudo trabajar como escultor, se desarrolló activamente vinculándose con la intelectualidad y el medio cultural, integrándose en la vida barrial de Buenos Aires, lo hizo desde su integración en la *Peña Pacha Camac*, que funcionaba como agrupación de jóvenes artistas e intelectuales que sentían la necesidad de reunirse para exponer diferentes perspectivas y debates artísticos, su lugar de encuentro era la del café Biarritz, en el barrio del Boedo de la ciudad de Buenos Aires.

La mayoría de los cafés de intelectuales bonarenses se ubicaban en la avenida principal, en la conocida Avenida de Mayo, en cambio, el caso de la de *Peña Pacha Camac* surge de manera especial, fue por una idea del intelectual y autor teatral González Castillo natural de Boedo, quien pensaba que los jóvenes de su barrio debían reunirse y tener la oportunidad de adquirir un local propio donde crear, componer música, exponer cuadros, organizar tertulias, leer conferencias entre otras actividades. Fue tal el ánimo y espíritu de González Castillo, que el dueño del café Biarritz le ofreció su terraza como punto de reunión. *Peña Pacha Camac* representó así el foco de la literatura clandestina, de las ediciones que no podían permitirse el costo de los derechos de autor, ni de imprenta ni de venta. *Pacha*

Camac nombre retomado de la cultura inca, significaba el "genio animador del mundo", y sus miembros se distinguían por ser:

> "Son obreros que leen, escriben, estudian, ensayan y muchos de ellos, como buenos hijos de emigrantes", son aficionados a las artes plásticas. Las paredes blancas del Pacha Camac, están cargadas de abundantes muestras de arte proletario, de obras de muchachos y hombres que en las horas de descanso han tomado un buril o un pincel. Así veo una cabeza tallada a mano de un cuero crudo, obra de un mozo lavador de platos cuyo nombre lamento no poder recordar, así como el de algunos escultores, pintores y aguafuertistas, que son dignos de atención. […] Esto es reconfortante y hermoso. Allí se habla de arte, se discute, se piensa, y lo que es más importante aún, el novato en los escarceos artísticos encuentra posibilidades de hacerse conocer, y, si tiene valores, de ser estimulado y ayudado a ocupar el puesto que se merece." [219]

Domingo Maza, obtuvo varios premios y pudo participar en diversas exposiciones individuales y colectivas. El acontecimiento que lo convirtió en una figura destacada en el Río de la Plata fue la presentación de la cabeza gigante de Castelao esculpida. La decisión de exhibir esta pieza escultórica tallada sobre un bloque de manera, tiene un trasfondo ideológico que nos permite desvelar el compromiso del escultor gallego con su origen gallego. Siendo un artista emigrado, planteó en su intervención en el Círculo de Bellas Artes de Buenos Aires un homenaje a uno de los exponentes de la cultura y política gallega dejando constancia así de su compromiso y afinidad con su compatriota. *La Cabeza de Castelao* emergía definida y tallada de lo abrupto de la madera, Maza, quería destacar del personaje de Castelao lo más importante: su conocimiento y pensamiento.

[219] Ariel, R., *Revista Contratiempo. Revista de pensamiento y cultura,* 1932, p. 12.

Fig. 113. Domingo Maza, *Cabeza de Castelao*, 1937, talla en madera.

Como ya se ha planteado en apartados anteriores de nuestra investigación, para el intelectual gallego era fundamental no sólo el integrarse en el medio cultural que los recibía, sino también, el apoyarse y rodearse de la colectividad gallega pudiendo fortalecer así su propia ideología y colaborar con las redes migratorias que en la mayoría de los casos estaban provocadas por el exilio político. El origen de Domingo Maza era humilde, emigró por motivos económicos, su integración en el medio que lo recibía comenzó desde los extractos sociales más bajos de la idiosincrasia rioplatense y logró desenvolverse en los ambientes más apoderados y fuertes del panorama cultural argentino. Gran parte de su obra comenzó a sustentarse por sus encargos, hizo más de cincuenta cristos nazarenos para la decoración interior de la Catedral de Buenos Aires alternando su producción escultórica con dibujos y obras que definían su propio lenguaje.

Desde la otra orilla del Atlántico siempre mostró su compromiso y afinidad con la cultura y política gallega. Su ideología, de arraigo nacionalista fue expresada en sus obras, pues no sólo homenajeó la figura de Castelao, representó a diversos personajes de la historia de Galicia como Valentín Lamas Carvajal, Manuel Curros Enríquez [220] y Alexandre Bóveda[221]. La mayoría de sus esculturas eran tallas en madera. Recurría al uso de maderas duras y resistentes, más difíciles de manipular pero con terminaciones precisas que resistían al transcurrir del tiempo, esta particularidad puede ser relacionada con el concepto de perdurabilidad para que sus piezas de alguna manera tuviesen la oportunidad de algún día regresar a Galicia, ejemplo de ello fue la escultura de Castelao, que se inauguró en el Círculo de Bellas Artes de Buenos Aires, se exhibió en el Centro Gallego de Montevideo y actualmente se encuentra en la Fundación Castelao.

En el ámbito del dibujo, el creador gallego publicó ilustraciones en la revista Céltiga, publicación que representaba un punto de encuentro de la intelectualidad gallega residente en el Río de la Plata entre 1924 y 1932. En la trayectoria de Maza, es importante destacar su colaboración en esta publicación por su relacionamiento con las personalidades gallegas que abordaban diferentes cuestiones y temas gallegos.

[220] Poetas y escritores gallegos precursores del periodo histórico-literario denominado "Rexurdimento" – entendido como revitalización de la lengua gallega reivindicando de la misma que fuese el vehículo de expresión social y cultural tras el periodo de "ostracismo", conocido como "Séculos Oscuros" -. Sus obras se caracterizan por su compromiso y por su hondo contenido social.

[221] Político nacionalista gallego reconocido como uno de los intelectuales más relevantes de la época en Galicia siendo el motor del Partido Galeguista, según palabras del propio Castelao. Falleció fusilado por los sublevados al comienzo de la Guerra Civil Española.

Participaba en este tipo de publicaciones reflejando a través de ilustraciones e imágenes su enfoque nacionalista, como podemos corroborar en los linóleum o gravados sobre linóleo que estaban incluidos en la sección *Idearium Galeguista* de la publicación. El hecho de colaborar en este tipo de publicaciones por otro lado le permitía poder estar informado de la actualidad gallega del momento, reforzando de esta manera sus afinidades y conexiones con Galicia. Continuando en el campo editorial y teniendo como antecedente la dirección de la *Irmandade da Fala* [222], Maza fundó y dirigió la revista *Compostela* que representaba el órgano de prensa de la Unión de Residentes de Santiago de Compostela de Buenos Aires.[223]

Podemos concluir que durante su estadía en el Río de la Plata, Domingo Maza, vinculó la mayor producción de su obra escultórica, o por lo menos la que perfilaba su lenguaje artístico personal con el ideal nacionalista gallego, en la búsqueda o reconocimiento de la identidad gallega de la inmigración. Su figura representó, para muchos de los emigrantes llegados a la región, una guía o camino para la colectividad gallega en el Río de la Plata.

[222] Villar González, A.B., *A poesía galega de Antón Zapata García* (Tesis Doctoral) Santiago de Compostela, USC, 2008, p. 182.

[223] Organización política galleguista establecida en Argentina, fundada por la unión del grupo galleguista de Buenos Aires y miembros de la "Sociedade Nazonalista Pondal" en 1941. Hubo secciones de la misma, además de en Buenos Aires, en La Plata, Mar del Plata, Rosario, Mendoza, Montevideo y Santiago de Chile

"Por fin entré en un periódico a dibujar. La vida comenzó a sonreírme"

Federico Ribas Montenegro

De todos los artistas planteados en este apartado de la investigación, Ribas Montenegro es aquel capaz de ser fiel a su tiempo hasta el punto de que pueda caracterizarlo con la obra cotidiana. Este ilustrador nacido en Bouzas cerca de la ciudad de Vigo, fue un evidente ejemplo del modernismo elegante proyectado en sus dibujos, acuarelas y goauches destinadas casi siempre a la múltiple reproducción en las publicaciones más distinguidas de España, Europa y América. Desde muy temprana edad manifestó su interés por las artes plásticas, comenzó sus estudios de pintura junto al artista Julio González Pola[224] quien debido a su formación lo introdujo en el mundo del dibujo y grabado. Encontramos en la obra de Ribas, cierta devoción por la ilustración inglesa, artistas como Aubrey Beardsley [225] despertaron en el artista gallego las ganas de vincular el sarcasmo y la sátira con la ilustración.

También podemos evidenciar la influencia de artistas como Josep Segrelles o Rafael Penagos [226] que lo aproximaron a la estilización y elegancia de la Belle Époque, probablemente el gran aporte de Ribas a la gráfica, fue elevar el cartel como una categoría artística marcada por una ilustración circunstancial con una expresión fuerte que se

[224] Escultor asturiano formado con Juan Samsó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, se destacó por la realización de obras monumentales y conmemorativas erigidas a héroes militares para diversas ciudades de España e Hispanoamérica.

[225] Artista, pintor e ilustrador británico, que introduce e intercala en su obra, una sátira implacable, convirtiéndose en uno de los más notables críticos de la sociedad victoriana.

[226] Ilustradores españoles que desarrollaron su faceta artística dibujando para obras literarias, teatrales y cartelería, su estilo se proclamó hacia la estética de la Belle Époque.

presentaba armoniosamente con tonalidades cálidas. La trayectoria de Federico Ribas estuvo marcada por dos migraciones al Río de la Plata, la primera principalmente por motivos económicos y la segunda forzada debido al exilio político. En 1909, como muchos jóvenes gallegos del momento e impulsado por la inquietud de conocer nuevos territorios, Ribas se embarcó rumbo América. Textualmente explicó cómo fue la partida:

> "Fui a los 19 años […] Embarqué en mi pueblo, en Vigo... Un embarque con algo de aventura. En aquellos tiempos... Para burlar la vigilancia de las autoridades, los que estábamos comprendidos en la edad de las quintas, tomar el barco mar afuera, desde un remolcador, que aguardaba con los fugitivos. Todo estaba previsto. Bajaba la escala, y ¡venga…Arriba!, a la cubierta de tercera clase, claro; porque yo fui en tercera, claro está, como buen emigrante gallego... Recuerdo la salida, por entre aquellas islas Cíes, picudas, bruñidas, con un torrente de salitre... Y todos apilados allá, en la cubierta; las mujeres llorando; los hombres, con la cabeza gacha, y allá lejos la tierra que iba perdiéndose..." [227]

Pese a la precariedad con la que desembarcó en Buenos Aires, encontró con facilidad trabajo como pintor de brocha o pintor decorador, queriendo apostar por su profesión de ilustrador comenzó a involucrarse con imprentas y talleres de grabado, así, al poco tiempo de su llegada a Latinoamérica lo contrataron como dibujante para un periódico.

Sus dibujos empezaron a publicarse en periódicos y revistas de humor gráfico. Trabajó como colaborador en la revista *Papel y Tinta*, en el periódico *Última Hora* y en la revista *Caras y Caretas*[228] en la

[227] López Carbajo, F., *Federico Ribas Montenegro (1890-1952), un genial ilustrador vigués*, 2015, recuperado en www.vigoe.es

[228] Semanario argentino que se publicó entre 1898 y 1941. Hubo una versión anterior publicada en Uruguay entre 1890 y 1897. En su primera época fue muy popular, dirigido por

que también aparecieron trabajos de Castelao y Luis Seoane. La ilustración de Ribas era elegante, conseguía con una perfección formal insuperable crear un clima de distinción en las damas deportistas que adoptaban posturas extravagantes mostrando atuendos convertidos por el artista en artículos de moda, las sitúa junto a mascotas extraordinarias como un galgo, cuyas extremidades estilizadas compiten con las de su ama, de delicada figura, rostro perfecto enmascarados en rosas, azules, grises perla y suaves verdes.

Fig. 114. Federico Ribas Montenegro, cartel publicitario moda, tinta/papel, 30 x 23 cm.

Ribas representaba esa sociedad de los años de entreguerras despreocupada por Europa, que juega al deporte aristocrático y crea los coches deportivos.

José Sixto Álvarez, se destacaba por su diseño e imágenes de gran calidad. En sus textos se combinaba el humor con el periodismo más serio, que acompañó la construcción de la Argentina moderna y dio cuenta de los fenómenos políticos, sociales y culturales que atravesó el país.

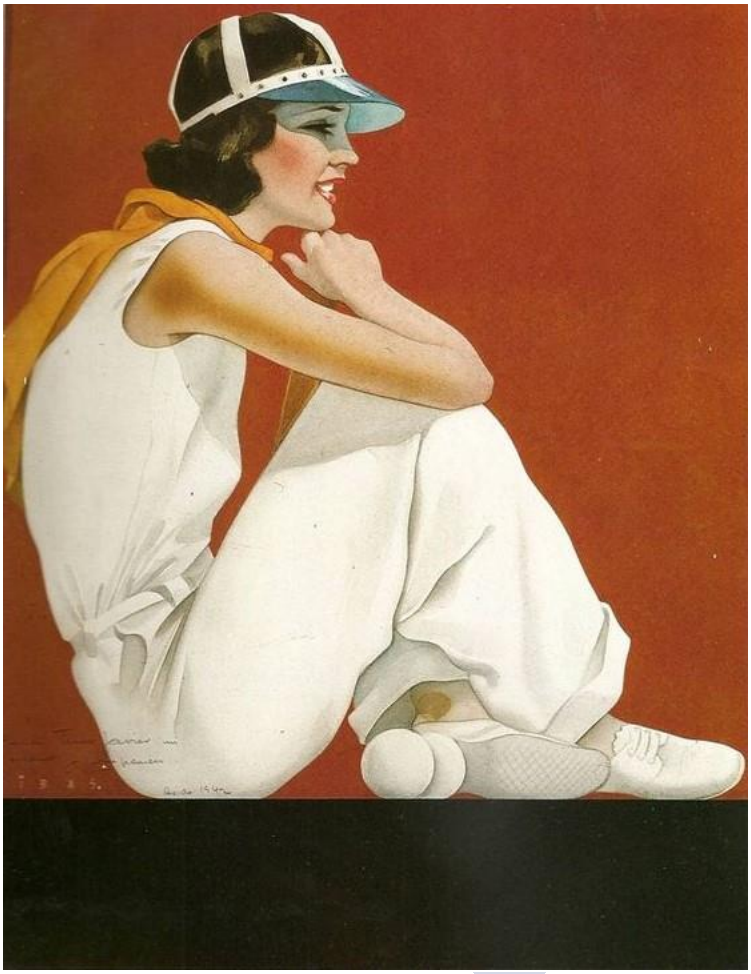


Fig. 115. Federico Ribas Montenegro, *La tenista*, 1940, tinta/papel, 40,5 x 30,5 cm.

Su triunfo como ilustrador le permitió asentarse económicamente para poder trasladarse nuevamente a Europa, pero en vez de retornar a su tierra natal, como habrían hecho la mayoría de los gallegos emigrados en su situación, se instaló en la ciudad de París. Allí pudo continuar su ascensión en el mundo editorial convirtiéndose en el

director artístico de la revista *Mundial Magazine*[229] dirigida por Rubén Darío y colaboró también para la revista *Le Rire*.[230] En una entrevista que el periodista Fernando López Carbajo le hizo para el *Faro de Vigo*, Ribas Montenegro nos describe la importancia de su experiencia parisina, que sin duda son definitivas para la segunda migración del artista a la región rioplatense:

> "No faltaba ni un sólo día […] a una de tantas academias libres que hay en París. Y allá, venga a pintar del natural, asimilando las corrientes estéticas del ambiente; pero siempre alerta, siempre sonando dentro de mí la moneda artística... Un día Antonio Linares me llamó para dibujar en *Mundial*, la revista que dirigía Rubén Darío! Lástima que la guerra echase abajo tantas esperanzas! Rubén casi no iba por la redacción; él prestigiaba *Mundial* con su nombre y con sus versos... Fue una época que yo evoco con morriña. En las páginas de *Mundial* se publicaron aquellas admirables cabezas que hizo Vásquez Díaz de Unamuno, de Nervo, de Rubén, de Juan Ramón !Qué años aquellos! Allá me casé con Georgina." [231]

Los dibujos de este período se caracterizaban por expresarse bajo una estética modernista de proyección cosmopolita que en cierto modo puede asociarse con el nomadismo y búsqueda de sí mismo. Con el comienzo de la Primera Guerra Mundial regresó a Madrid

[229] Revista cuya dirección literaria será encargada por los empresarios uruguayos Alfred y Armand Guido a Rubén Darío (1867-1916) en los últimos años de su vida, con quienes el poeta llegó a pleitear para poder cobrar su ardua tarea al frente de ella. Para ello, el escritor, viajará para promocionar una publicación que "no tendrá rival por su presentación tipográfica y artística y por lo nutrido y variado de su colaboración literaria", según el artículo de presentación de sus editores -Leo Merelo y Guido Fils-, y buscará colaboradores entre los principales literatos y escritores tanto de España como de los países hispanoamericanos.

[230] Semanario humorístico que tuvo gran éxito en París desde el octubre de 1894 hasta los años cincuenta. Entre sus ilustradores más conocidos destacan Jean Louis Forain, Adolphe Willette y especialmente Toulouse-Lautrec.

[231] López Carbajo, F., *Federico Ribas Montenegro (1890-1952), un genial ilustrador vigués*, 2015, recuperado en www.vigoe.es

donde integró con facilidad su calidez y humor descarado haciendo promoción de su actividad y compromiso artístico. Visitó con frecuencia Galicia, eran breves estadías que le permitían encontrar inspiración en el mar desarrollando series de acuarelas con temas marinos cargadas de sencillez, viveza y sentimiento hacia una Galicia siempre estaba presente en él. Mantuvo siempre un lazo con el mundo editorial gallego, colaboraba con el *Faro de Vigo*, *El Pueblo Gallego* y con la revista *Vida Gallega*. [225]

Fig. 116. Federico Ribas Montenegro, *España*, 1933, tinta/papel, 30 x 23 cm.

Es esta etapa entre París, Madrid y Galicia, Ribas Montenegro participaba de tertulias y eventos intelectuales en las que estableció fuertes amistades con personalidades y despuntes del mundo de las artes. Entrando en la década de los treinta, el ilustrador gallego decidió comprarse una casa en Bueu, como punto de encuentro para estas amistades, hizo de este espacio un lugar donde se concentraban diversos intelectuales gallegos y extranjeros para veranear y compartir sus experiencias plásticas:

> "[…] era común encontrarse con Rafael Dieste, Alberto Fernández Mezquita, Maruja Mallo, Johan Carballeira, el fotógrafo Ksado, de cuando en cuando el propio Castelao se acerca a las tertulias de los veranos, de aquella ensoñadora playa de Beluso donde el empresario Massó potenciaba este ambiente intelectual."[232]

Tras el alzamiento militar contra la República las reuniones de la casa de Bueu del verano de 1936 fueron sorprendidas por la represión y persecución franquista. Casos como el del periodista y político Carballeira concluyeron con el fusilamiento, otros como el de Mallo y el de Ribas Montenegro se resolvieron con el exilio. En una primer momento el ilustrador gallego se refugió con unos familiares en Vigo, en cuanto pudo se embarcó en el primer Trasatlántico rumbo las costas latinoamericanas.

Esta llegada al continente latinoamericano significaba para Ribas Montenegro una segunda migración al Río de la Plata, el artista gallego ya tenía amistades en el panorama plástico bonarense y su nombre ya era redundante en el ámbito periodístico y en de las artes gráficas. Al poco tiempo de su llegada, fue nombrado director artístico de la revista *Atlántida* [233], quiso aprovechar su situación de exilio para colaborar y trabajar con diversas publicaciones antifascistas como lo fue *España Republicana* donde publicó por primera vez dibujos y estampas cuya temática reflejaba el miedo y terror que había sufrido durante su huida de Galicia.

[232] Pérez Leira, L. (2-VIII.2004). *Federico Ribas: un artista xenial*. Recuperado en www.galizacig.com

[233] Órgano de prensa del Centro Republicano Español de Buenos Aires que, entre 1918 y 1964, resultó un medio esencial para la comunicación de las noticias de España en materia política, cultural, económica y social. Además de constituir un ámbito de información, dio lugar al diálogo entre entidades españolas de la Argentina y sirvió como vehículo a la hora de reunir material de ayuda en los momentos más duros de la Guerra Civil y de la posguerra.

Fig. 117. F. Ribas Montenegro, *En el muelle de Vigo*, 1938, dibujo acuarelado, 36 x 28 cm.

En este retorno al Río de la Plata se compromete y vincula con diversos grupos que desde el exilio denunciaban la represión franquista, entre ellos, el grupo de Luis Seoane con quien estableció una gran amistad. También desarrolló su labor como publicista, tuvo gran trascendencia en el medio cuando fue premiado con el concurso del jabón *Heno de Pravia* presentando los carteles *Pompadour*, *Semírasis* y *Pilatos*, con ilustraciones basadas en una única figura central femenina de cuerpo entero trabajada con una iconografía sintética, figurativa pero que distaba mucho de ser realista, podríamos encontrar cierta influencia del ilustrador austríaco Raphael Kirchner en su manera de resolver el mensaje publicitario de manera directa y sutil.

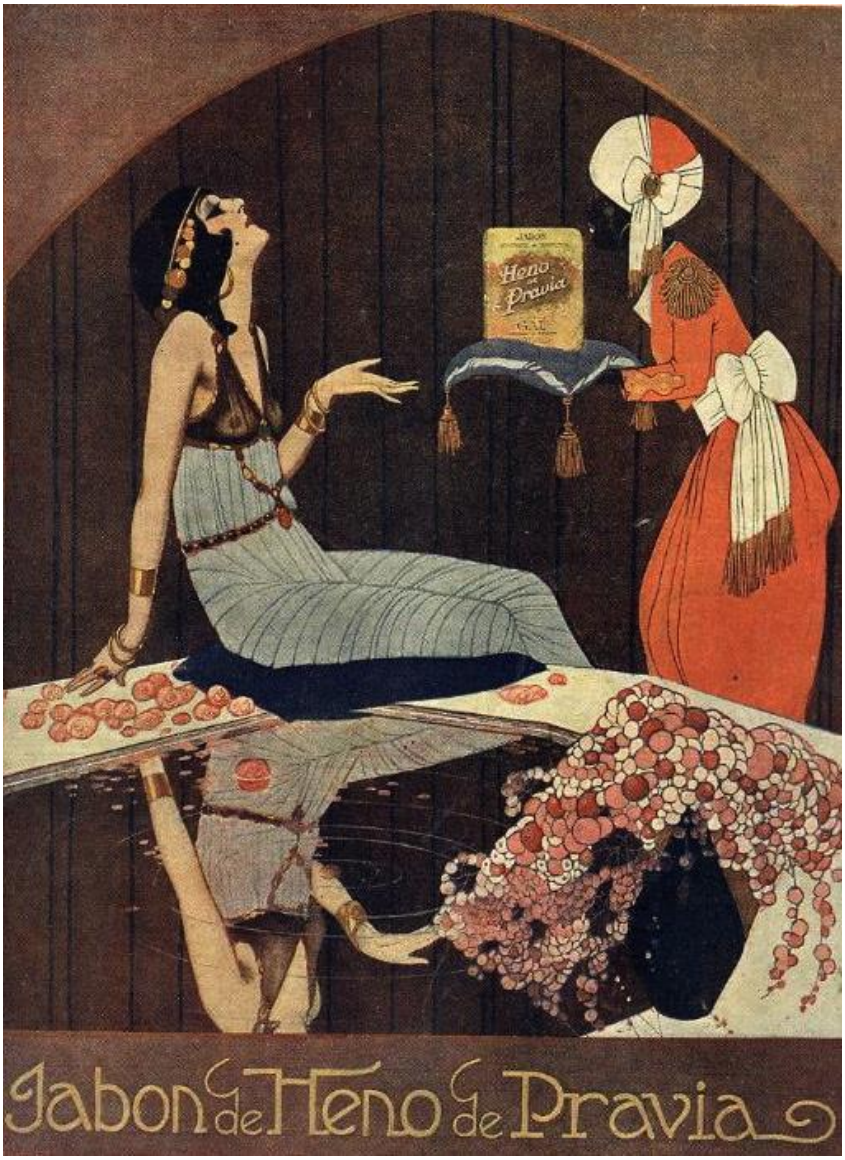


Fig. 118. F. Ribas Montenegro, *Jabón Heno de Pravia*, 1943, cartel publicitario, tinta/papel.

Su ilustración transcendió al universo de las novelas, a principios de los años 30 ya había ilustrado obras como *Chaffeaur* de la condesa de Baillehache o *La tierra de todos* de Blasco Ibáñez. Fue a finales de la década de los años cuarenta cuando pudo cumplir su deseado retorno. Regresó a España instalándose en Madrid, ciudad en la que años más tarde falleció. Es necesario reportar las palabras de Seoane tras la muerte de Ribas Montenegro, pues ambos estaban unidos por el forzoso exilio:

> "Volvió sólo a morir. Falleció hace pocos años en Madrid un ilustre dibujante que realizó su obra, casi la mitad de su vida, en Buenos Aires... Ribas, no tenía morada fija. Se acostaba y comía en cualquier sitio […] Federico Ribas fue, a partir de 1920 aproximadamente, el dibujante más cotizado de Madrid, como a partir de 1912 lo fue en Buenos Aires hasta su regreso definitivo. […] trató siempre de mostrar una vida graciosa, amable, a través de un suave humor hasta hace unos veinte años, en 1936, cuando los muertos lo torturaron, igual que a Goya, que a Castelao, y en la intimidad de su taller dibujaba la crueldad y la muerte, tal como un día la viera en nuestra costa de su mar de Vigo". [234]

[234] Fernández, C., "Federico Ribas Montenegro", *La Voz de Galicia*, 13 de septiembre 2002, p. 12.

Fig. 119. F. Ribas Montenegro, *Boxeador*, 1947, lápiz/ papel, 36 x 28 cm.

> "La América, para los de mi clase, es un continente que apareció cuando nadie lo buscaba. El viaje era a las Indias. Yo he salido de Galicia para volver a Galicia. Desde el momento en que abandoné nuestra tierra, ya su llamada no me dejó vivir en paz. La escucho todos los días y en todos los momentos. Y allá voy. Todos los caminos me llevan allá. Estoy cierto que vaya por donde vaya siempre he de llegar a Galicia. No importa que me encuentre frente a los rascacielos neoyorquinos o ante las pirámides de Egipto. El camino de Compostela ha de aparecerme en el tiempo justo. Mis huesos han de quedar allá. Mi alma nunca ha salido de allá."
>
> Juan Carlos Alonso

Es inevitable reflexionar sobre la declaración de este ilustrador gallego que por motivos económicos tuvo que abandonar su tierra despidiéndose de ella sin saber que no podría volver a verla. Desembarcó en la ciudad de Buenos Aires y al poco tiempo de su estadía logró definir una importante presencia en el medio artístico y plástico rioplatense. Emigrado con tan sólo 12 años por motivos económicos familiares, partió de Ferrol para instalarse en la ciudad de Tandil en la provincia de Buenos Aires, ubicada en el centro-este de Argentina donde habitaba un pariente adinerado de la familia del artista a través del cual logró su primer empleo como cajero de su negocio familiar:

> "Me dio empleo en su negocio, encargado de atender la caja. Mi vocación sufrió acechanzas mercantiles; pero ella fue más fuerte, y se adiestraba inspirándome caricaturas que yo dibujé en documentos respetables: facturas, tarjetas de aviso, entre otras cosas. […] Mi tío comprendió que su sobrino no había nacido para comerciante." [235]

[235] Del Río Santos, E., *Gallegos en Buenos Aires* (recorte periodístico), Buenos Aires, Archivo Juan Carlos Alonso, 1931.

Intentando darle una oportunidad a su creatividad plástica se instaló en la capital argentina. Alonso necesitaba integrarse en el ámbito artístico de Buenos Aires por lo que empezó a establecer contacto con los dibujantes, ilustradores y pintores europeos emigrados que habían logrado integrarse en el Río de la Plata, sus primeros vínculos de amistad fueron los tendidos con Manuel Mayol, Jose María Cao y Mario Zavattaro [236] quienes además de presentarlo en el medio artístico, lo ayudaron haciéndolo colaborador subalterno de la revista *Caras y Caretas* [237], Alonso comenzaba así a inclinarse cada vez más hacia el dibujo.

Fig. 120. Juan Carlos Alonso, *Retrato Lino-Enea Spilimbergo*, tinta/papel, 18 x 17,6 cm.

[236] Los dos primeros españoles, el último italiano. Emigrados a Argentina y considerados padres de la caricatura política argentina.

[237] Semanario argentino publicado entre 1898 y 1941. Tuvo como antecedente una versión anterior publicada en Uruguay entre 1890 y 1897 y dos versiones posteriores con el mismo nombre, en 1982 y en 2005. Originalmente, en su diseño sobresalían las imágenes de gran calidad y en sus textos combinaba el humor con el periodismo más serio, describiendo los fenómenos políticos, sociales y culturales que atravesó la "Argentina Moderna".

El dibujante Manuel Mayol, dictó una conferencia en el Círculo de Prensa de Buenos Aires en 1917 en la que expuso distintas perspectivas de la trayectoria de Alonso en relación a su primera incorporación en el mundo editorial reportó algunas conversaciones que mantuvo con el ilustrador gallego:

> "Un ligero ruido que creí sentir fuera me hizo salir al patio, y en él, solo, debajo de una bombilla de luz escasa, recogido de frío, hecho un ovillo materialmente, estaba Alonsito, con un tablero entre las piernas, y en la mano un lápiz y un cefumino del tamaño de su zepelín. ¿Qué hace usted ahí? – le pregunté sorprendido. –Ya lo ve usted, dibujando.- ¿Dibujando? Pero…¿A usted le gusta el dibujo? – Mucho; como que prefiero dibujar a dormir.—Me acerqué entonces y puedo asegurar a ustedes que en aquel dibujo no había posibilidad de descubrir a un artista.- ¿Y esto, qué es?—Cabezas de mosqueteros – Pues tiene usted suerte de que ya no los haya – le dije—porque si no, pierde usted la suya.—Pase, pase ahí dentro que estará más abrigado, y dibuje todos los tercios de Flandes si quiere. Transcurrió algún tiempo y quise probar los progresos del futuro artista. Le encargué un dibujo para "Caras y caretas" y le dije: ¿Se anima usted? – Probaré; si lo que haga le gusta, lo utiliza, y si no lo rompe….y nada se ha perdido"[238]

Podemos entender que es sus obras parecía pintar un inalcanzable estado anímico, ya que si bien partía de una gran carga circunstancial reflejando la realidad que lo rodeaba, ante la superficie pintada se denudaba pera jugar con la esencia y la lírica de sus figuras de manera que fueran meras transparencias en un dibujo esquemático, con

[238] Mayol, M., *Banquete a Juan Carlos Alonso en el Círculo de la Prensa*, Buenos Aires, Archivo Juan Carlos Alonso, 1917, p. 35.

texturas opacas y entonaciones muy tenues. Parecía poseer un mundo propio como el de un poeta que se expresaba en imágenes en

las que sus figuras tenían un punto evanescente, con tonalidades grises, ocres, colores tierra que fingían anatomías de manos alargadas, miradas perdidas y facciones marcadas.

> "El dibujo es firme y ágil, y en cuanto al color, el señor Alonso demuestra encomiables condiciones de pastelista" [239]

Fig. 121. Juan Carlos Alonso, *La guerra al malón*, 1939, tinta/papel, 81 x 58 cm.

[239] S/f, "Bellas Artes. Exposición de afiches", *La Nación*, 8 de diciembre 1909.

Esta declaración fue expresada en el concurso de carteles para la casa Gath y Chaves organizado por el periódico *Última Hora* en el que Alonso obtuvo su primer premio como dibujante al presentar un pastel una de las técnicas predominantes en la obra del artista. Fue a través del medio editorial rioplantese donde el artista gallego pudo encontrar su espacio para investigar y profundizar en el dibujo, asumiendo a los pocos años de participar en la revista *Caras y Caretas* el cargo directivo de la publicación que a raíz de ello cada vez más desarrollaba su labor artística.

Alonso en el Río de la Plata, obtuvo múltiples reconocimientos por diversos artistas y personalidades de la cultura local de aquel entonces, su éxito resonó en distintos órganos de prensa argentinos y uruguayos, a diferencia de la falta de apoyo e interés que recibió de los medios y círculos culturales gallegos. Alonso en Galicia, seguía siendo un desconocido.

> "[…] Me basta verlo trabajar en su elevado cargo de director de *Caras y Caretas*, entre la balumba de las maquinarias, de los negocios y de las visitas; yendo y viniendo entre os mil detalles vertiginosos de una revista de tradición histórica, donde la fotografía, una frase o una caricatura pueden desencadenar una tormenta… Hay que verlo también hundido como un fraile en el silencio religioso de su "templo-taller", en el ambiente aristocrático del arte superior, yendo y viniendo delante de la tela en la que va volcando, con magnífica visión estética y con ojos de clínico, la sabia y elegante maestría de sus pinceles mágicos […]" [240]

[240] Soiza Reilly, S. J., Alonso y su obra (catálogo de exposición), Buenos Aires, Salón Witcomb, 1933.

Fig. 122. Dibujo publicado en el libro *Bajo la lluvia ajena* de Juan Gelman.

Para comprender la trascendencia de la figura de Alonso en el territorio rioplatense, es interesante citar un artículo publicado en *El Correo Gallego* de Buenos Aires donde el periodista José R. Lence [241] analiza la repercusión que la actividad del gallego estaba suscitando en el Rio de la Plata. El artículo por otro lado, destaca la esencia de la colectividad gallega emigrada reforzando así los sentimientos de Alonso con su origen. *El Correo Gallego* de Buenos Aires tenía sede editorial en ambos lados del océano y José R. Lencé aprovechó la ocasión para destacar la falta de compromiso, apoyo y colaboración ante despuntes culturales que rompían con lo tradicional y los

[241] Periodista gallego nacido en Coruña en 1874 y fallecido en Buenos Aires en 1951, emigrado a América, en una primera instancia a Montevideo donde fue redactor de *La Democracia*, y posteriormente a Buenos Aires donde se incorporó a la redacción de *El Diario Español*. Promovió una campaña para la creación del Centro Gallego en 1907. Y un año más tarde fundó junto con José Vázquez Romaguera el semanario *Correo de Galicia*, siendo el periódico gallego de mayor difusión en América.

parámetros culturales establecidos por la sociedad gallega de aquel entonces:

> "[…] Alonsito es gallego. Este antecedente apenas es conocido, dentro de nuestra colectividad poco propicia, por cierto a estimular con su apoyo y entusiasmo a los gallegos que sobresalen del vulgar nivel de gentes. Es necesario que los méritos de un gallego sean reconocidos por los extraños […] Una gran mayoría de nuestra colectividad vive en el perpetuo error de que para ser buen gallego, basta con cerrar los ojos a la realidad de cuanto nos rodea, ensalzar de continuo las bellezas naturales de Galicia y, si es posible, hablar el dialecto regional, discutiendo mucho sobre si tal palabra se escribe así o de tal manera. Con esto y fundar muchas sociedades donde todos los sábados se baile la muñeira ya hemos salido del paso […]" [242]

Fig. 123. Juan Carlos Alonso, *Mujeres*, 1947, tinta/papel, 81 x 97 cm.

[242] R. Lence, J. A., *El Correo Gallego*, 1931, p. 25.

En la década de los treinta, tal y como hemos presentado en capítulos anteriores de nuestra investigación, el medio artístico rioplatense fue irrumpido por las corrientes vanguardistas. Los moldes y tradiciones se rompieron drásticamente, el costumbrismo y paisajismo quedaron en un segundo plano haciéndose permeables ante nuevas visiones y dimensiones de la modernidad. En el caso de Alonso su obra se focalizó en la figura femenina modernista, creó series de dibujos como *Las Mujeres* que fueron publicadas bajo el formato de álbum, así como personajes que marcaron su trayectoria, representados por ejemplo con *Mariquiña* cuyo carácter y personalidad alude al estereotipo de la "mujer gallega":

> "Mariquiña es la estatua de la nostalgia, de la nostalgia lo más puro del patriotismo, porque es el amor a la patria ausente y adversa […] ¡Id gaiteiros de los valles, las rías y las aldeas, id al rincón de la pampa donde Mariquiña sufre sin llorar, sin quejarse, y que de las henchidas gaitas salga el soplo de vuestros pulmones convertido en dulces alboradas y muñeiras! Mariquiña recordará mejor, sentirá menso, el valle, la ría, la aldea […]"[243]

Alonso nunca expresó explícitamente ese sentimiento de "morriña" de todo emigrante gallego. Si podemos evidenciar su necesidad de estar en contacto con la tierra de origen a través de su vinculación con la colectividad gallega. Tras presentar el personaje de *Mariquiña* y su serie dedicada a la figura femenina, podríamos encontrar una conexión con la sociedad gallega marcada por la ruptura de familias a la espera de que los hombres retornasen de la emigración. Alonso, podría querer aludir con estas representaciones a ese sentir y afligir de los despatriados, viajeros y emigrantes gallegos.

[243] S/F., *Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina.,* Granada, Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte), Granada, 1996, p. 759.

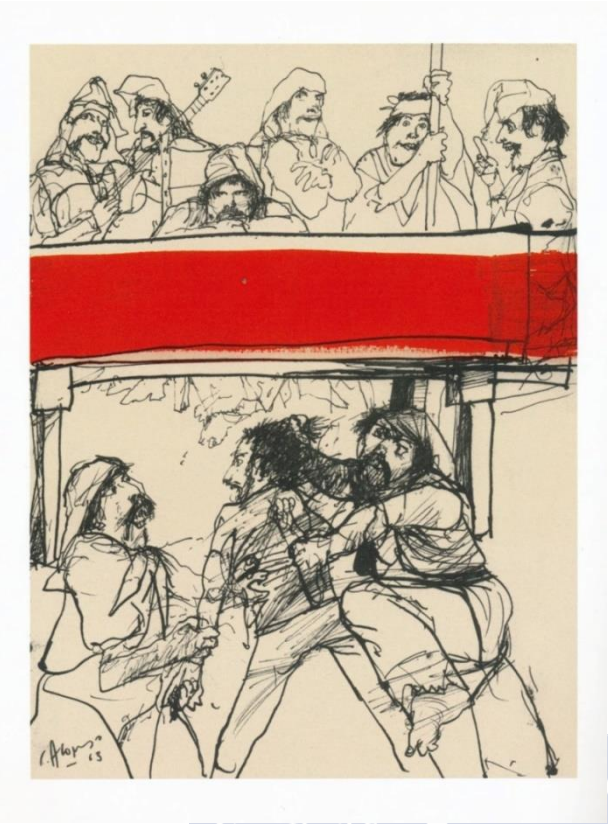


Fig. 124. Juan Carlos Alonso, *Ilustración*, 1939, tinta/papel, 60,5 x 48 cm.

Si volvemos a remitirnos a la declaración inicial de Alonso, parece ser que el artista siempre soñó con regresar y terminar sus días en el lugar del que provenía, pero al igual que muchos de sus compatriotas y colegas de profesión, nunca pudo cumplir ese deseo. Fue un artista cuyo desarrollo y éxito profesional, lo encontró en el territorio de acogida, pese a la prosperidad y renombre que adquirió, nunca planteó en vida, un viaje de visita o regreso hacia Galicia, por lo que podemos deducir que su tierra quedó un latente recuerdo.

V. LA VANGUARDIA ARTÍSTICA GALLEGA EN EL RÍO DE LA PLATA. OBRA ENVIADA DESDE GALICIA A MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES EN LOS AÑOS TREINTA

La pintura gallega desde los inicios de los años treinta comenzó a subrayar la presencia constante de la realidad exterior por encima de los intereses estéticos. Desde esta posición, los artistas de la vanguardia histórica gallega pudieron reflejar desde su perspectiva la esencia de los realismos europeos y el fuerte compromiso tanto político como social que comenzaba a proclamarse cada vez con más fuerza en España tras iniciarse la República. En Galicia, esta consciencia fue abanderada por una élite intelectual del galleguismo, que recurrió al arte como una herramienta para que la obra creativa diese testimonio de la realidad haciéndolo de la manera más crítica. Estos intelectuales y pensadores demostraron en su obra una entrega total a las problemáticas que vivía Galicia, a su estudio y a la toma de conciencia de su realidad cultural.

En capítulos anteriores de nuestra investigación quedó claro que gran parte de la vanguardia artística gallega en la década de los treinta, se vio obligada a emigrar, sin embargo, algunos núcleos de intelectualidad desarrollaron y consolidaron su propia vanguardia desde su lugar de origen, participando activamente no sólo de las innovaciones en el medio cultural gallego sino también de aquel que

pudo trascender desde Galicia a Latinoamérica. Resulta necesario para nuestra investigación analizar el envío de obra desde el territorio gallego al rioplatense, pues es a través de este intercambio que se hizo conocer gran parte de la actividad plástica gallega de aquel entonces. Como ya se ha citado anteriormente, la vanguardia artística gallega tuvo un gran impacto en el panorama cultural rioplatense a través de la segunda exposición de arte gallego de Buenos Aires en 1929, donde fueron exhibidas más de 215 obras de creadores gallegos, produciéndose así una interesante permeabilidad de la cultura gallega en el territorio latinoamericano.

Fig. 125. Carlos Maside, *Caricatura*, 1939, lápiz/papel, 19 x 35,5 cm.

Muchos de estos creadores, cuyos nombres tuvieron gran redundancia en el medio plástico rioplatense, no pudieron acudir nunca a este territorio, no pudieron presenciar las exposiciones y salones donde sus trabajos adquirían protagonismo, es por ello que en cierto modo, debe haber un reconocimiento por el esfuerzo e interés que demostraron para que las dos culturas fortaleciesen su vínculo, permitiendo que el espíritu vanguardista de aquellos años trascendiese cualquier tipo de frontera. Figuras como la de Carlos Maside, Carlos Sobrino Buhigas o Manuel Torres Martínez fueron ejemplo de ello.

No sabemos realmente si en Galicia la pintura hubiera sido otra de no haber existido la presencia de Carlos Maside, su constante trabajo de investigación, su deseo de innovación, su afán en superar los modelos tradicionales y folklóricos que permanecían estáticos ante la renovación artística que se vivía en Europa, lo definieron como uno de los intelectuales de mayor inquietud en su creatividad de la historia del arte gallego. Siempre lograba estar al día en las corrientes de pensamiento, apasionado de la filosofía, llegaba a sus propias teorías para reportarlas en sus obras.

Fig. 126. Carlos Maside, *Mulleres*, 1942, óleo/tela, 44 x 75 cm.

Gran parte de la obra de Maside tiene una fuerte influencia de Picasso. Partía de un postcubismo estructural que no siempre llegó a dominar, en cambio en el dibujo, tanto en el trazo largo y continuado como en el breve y dinámico, se distinguía con obras cargadas de personalidad y carácter. Posiblemente para Maside, sus cuadros representaban ensayos que lo incitaban a concretar pensamientos y teorías, realizó múltiples retratos siendo su autorretrato la pieza más completa de este género, de esta manera podemos comprender la profunda reflexión que hacía consigo mismo y analizar su mirada

interior. La violencia con la que dispuso el color en este autorretrato, lograba generar un diálogo con las manchas empastadas que parecían querer encontrarse y dialogar entre sí, el rostro desvelaba una mirada dura sobre un mentón marcado y de mejillas enjutas, se creaba así un personaje cuyo carácter distaba mucho del de su propio creador. Según sus amistades, Maside era dulce y más bien tímido.

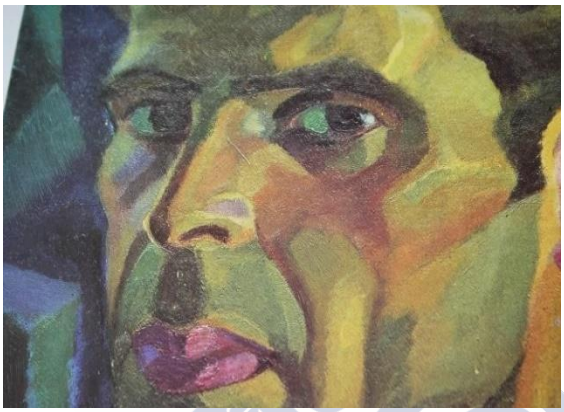


Fig. 127. Carlos Maside, *Autorretrato*, 1945, óleo/tela, 28,5 x 41 cm.

Tal vez esa lucha constante para encontrarse fuese proyectada para crear esa gran verdad plástica, nueva e importante que su talento hacía que llevase consigo y por ello sentía la obligación de entregárselo a su lugar de origen. El caso de Maside, fue muy similar al de muchos artistas gallegos que se negaron a emigrar y permanecieron en silencio viviendo las inevitables consecuencias de la represión franquista. Siempre estuvo relacionado con intelectuales y pioneros de la época como Ramón Otero Pedrayo, Castelao, Xohán Ledo, Fernández del Riego, Valentín Paz Andrade, Xaime Illa Couto y Álvarez Blázquez[244] entre otras amistades. El ilustrador Xohán

[244] Intelectuales y escritores que en su mayoría se hallan adscritos dentro de la historia de la poesía gallega a la llamada generación de 1936, conformada por un conjunto de poetas que ya estaban activos durante la Segunda República y que escribían fuertemente influenciados por la tradición galleguista que va de las "Irmandades da Fala" hasta la actividad del "Grupo

Ledo lo recordaba como un buen amigo caracterizado por su humildad:

> *"Para min, foi un dos bos e xenerosos, un bo de corazón, que non tiña nin un chisco de envexa para seus compañeiros de profesión. Nunca se deixaba vencer polo diñeiro. Era prudente, modesto"* [245]

Fig. 128. Carlos Maside, *Lavandeiras*, 1937, óleo/ tela, 28,8 x 44,4 cm.

Maside se incursionó en diversas técnicas, tuvo una etapa de grabado aproximándose a la estética de la estampa japonesa donde podemos destacar obras como *O mercado*, *Pescantinas* y *Lavandeiras*. En los treinta, su lenguaje plástico se expresó más en la pintura de caballete con óleos como *Tendas* y *Cabezudos*, mientras que su obra fue adquiriendo un lenguaje más maduro y pleno en los años de posguerra donde cabe destacar *Campesinas en roda*, *Dúas paisanas* y *Vendedora de pescado*. Casi todas las creaciones de

Nós", y que posibilitaron en cierto modo, la aparición del "Partido Galeguista" en 1931. Su cultura procedía, por tanto, de la Segunda República, y fueron dinamizadores de la cultura gallega.

[245] Mato, M., "Carlos Maside no esquecemento", *La Opinión*, 2008, p. 17.

Maside estaban vinculadas al trabajo representaban escenas de la vida cotidiana y el rural gallego, como la obra *Muller sentada* que envió a la exposición *Galicia Emigrante* del Centro Gallego de Montevideo celebrada en 1929, después de la segunda exposición de arte gallego de Buenos Aires. Se ha asociado la necesidad de Maside en retratar mujeres para homenajear a la figura de su madre, él mismo afirmaba:

> "Debemos pintar o que amamos, o que desexamos posuír, o que nos asalta, nos crava nas entrañas e non quere morrer, e ese repertorio de cousas, de formas, esa luz, esa cor máxica vémolo só no que amamos, por iso mesmo é noso, é nos propio somos nós mesmos."[246]

Fig. 129. Carlos Maside, *Muller Sentada*, 1940, óleo/tela, 34,5 x 24 cm.

Queriendo crear una estética diferenciada que respondiese a sus propósitos galleguistas, Maside quiso profundizar en la temática de lo gallego así como en su realidad popular. Su obra incide

246 Rodriguez Losada, M. E., "Carlos Maside: un novecentista contracorriente", *Revista Gallegos*, año II, nº 10, 2010, p. 12.

constantemente en la versión más culta del arte tradicional del pueblo, el pintor, enamorado de las costumbres y particularidades de la cultura gallega, logró defenderlas y hacer de su arte un testimonio de ellas desde Galicia. Luis Seoane, en la *Lección permanente y eterna* expresaba como su amigo y compañero de oficio, buscaba los mismos objetivos desde el románico y el barroco popular hasta los paisajes rurales de Galicia:

> "De ahí, los pliegues de las ropas de la gente del pueblo y de las severas líneas trazadas hace más de ochocientos años por el Maestro Mateo, tanto de las nuevas escuelas, surgieron formas propias, personales de la obra de Maside."[247]

Fig. 130. Carlos Maside, *Peixeiras*, 1938, óleo/tela, 44 x 65 cm.

Maside ha sido sin duda, un creador del movimiento renovador desde la misma experiencia de la plástica artística, su obra y trayectoria ha marcado la historia del arte de Galicia como una de las de mayor compromiso ético y formal con sus orígenes.

247 Lorenzana, S. O., "Arte galego na visión de Carlos Maside", *Revista Galicia Emigrante,* año II, nº 23, 1956, p.5.

Otro de los artistas cuya obra tuvo gran transcendencia en las exhibiciones de arte gallego de Buenos Aires y Montevideo en 1929, fue el pintor Carlos Sobrino Buhigas. Podemos evidenciar que la obra plástica de este artista de origen pontevedrés se basaba en un realismo y naturalismo cargado de identidades y rasgos de la cultura gallega logrando transfigurar la realidad por medio de diversas formas de subjetivismo.

Fig, 131. Carlos Sobrino Buhigas, *Tríptico mariñeiro*, 1936, óleo/tela, 28,5 x 41 cm.

Por lo general el arte de Sobrino Buhigas ha sido asociado al costumbrismo. Sus cuadros recogían infinidad de escenas y situaciones folclóricas donde los paisajes locales y regionales adquirían un protagonismo bajo un estilo novedoso que se inspiraba en la luz y en el color otorgándole a las composiciones un aire de modernidad. Estas obras han llegado a nuestros días como una imagen de archivo de la memoria de aquel tiempo, y bien, podríamos decir que no hay rincón de Galicia que no haya llegado al cuaderno de apuntes o al pequeño caballete de Sobrino Buhigas. El pintor tenía una fuerte necesidad de dibujar, de dominar las formas y los volúmenes para componer sus escenas cargadas de cierta complejidad compositiva, porque solía incorporar muchas figuras distribuidas cada cual en su sitio con un espíritu intimista.

Sobrino Buhigas se enfrentó a obras de grandes dimensiones como los fue el tríptico Mariñeiro donde todo se compone con gran naturalidad, la paleta de colores abarca desde las tonalidades cálidas hasta los azules y platas. Los elementos se disponen de tal manera que parece que hubiese una cierta escenografía armada ante esta escena tan verdadera y testimonial. Para Sobrino Buhigas, la pintura era un ejercicio que permitía al espectador satisfacerse en su contemplación. Obras como *Rincón del pueblo gallego*, *Rias Baixas* y *Otoño, recogiendo el maíz y las calabazas* nos trasladan a la realidad de un tiempo a través de los ojos de este pintor que con interés y trabajo nos planteaba una representación idealizada de la sociedad de las primeras décadas del s. XX en Galicia, su aportación dentro de la intelectualidad gallega de aquel momento era concebida como un gesto de arqueología cultural.

Fig. 132. Carlos Sobrino Buhigas. *Otoño, recogiendo el maíz y las calabazas*, 1938, 27x 36 cm.

En el salón de la segunda muestra de arte gallego de Buenos Aires estuvieron presentes dos vigorosas acuarelas de Sobrino Buhigas, *Aldea gallega junto a la montaña* y *Casita junto al mar* que hasta hace pocos años estaban en posesión de Museo Nacional de Bellas Artes de

Argentina. Otra de las obras del artista gallego que tuvo gran transcendencia en el medio rioplatense y que obtuvo junto al tríptico *Conto de Cegos* de Castelao, la tercera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes en Argentina fue el *Cristo do casal dourado*, recorriendo así diversos salones y lugares expositivos de Buenos Aires y Montevideo. De esta obra, se había perdido el paradero hasta que en el 200, tras un reclamo del Museo de Pontevedra, se localizó en el Club Español de Buenos Aires y finalmente regresó a la localidad natal de su creador.

Fig.133. Carlos Sobrino Buhigas. *Cristo do casal dourado*, 1940, óleo/tabla, 45 x 76 cm.

Bajo las mismas condiciones tuvo presencia en las exposiciones de arte gallego de Buenos Aires y Montevideo, la obra del pintor gallego Manuel Torres Martínez para quien la pintura significaba lo sustancial de la vida. Su obra cultivaba cierto cubismo con un afán siempre testimonial que le permitía todas las libertades necesarias para alejar su pintura de ser un documento folklórico. Pintaba el entorno de su lugar de residencia, puertos, escenas de pesca y marineros, en lo

relacionado a la figuración priorizó la mujer trabajadora de Galicia, de cuerpo ancho y busto grande bajo un trazo airoso donde la línea alcanzaba una eficacia absoluta.

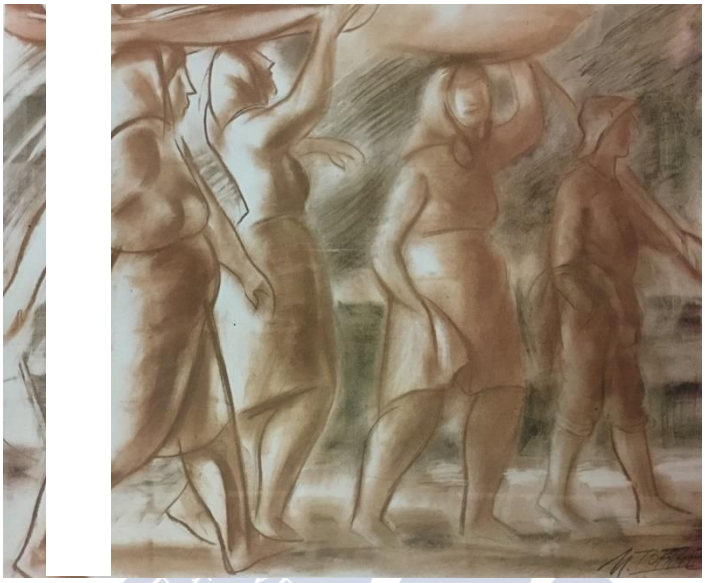


Fig. 134. Manuel Torres Martínez, *Mulleres*, 1942, dibujo acuarelado, 24 x 30,2 cm.

La obra de Manuel Torres tenía muchos puntos en común con la obra de Carlos Maside a quien le unía una gran amistad. Desde los inicios de los años veinte los trabajos e ilustraciones de Manuel Torres empezaron a reproducirse y publicarse en *Céltiga*[248] donde también podemos ver cierta afinidad hacia la sátira y obra de Castelao. La vinculación de Manuel Torres con las publicaciones bonarenses continuó manteniéndose con constancia hasta la década de los sesenta en la revista *Galicia Emigrante*[249] donde exhibió dibujos y presentó cuentos ilustrados como *A égoa de don Leandro*.

[248] Revista de la emigración gallega en Argentina editada en Buenos Aires entre 1924 y 1932. Dirigida por Eduardo Blanco Amor, Eliseo Pulpeiro y Ramón Suárez Picallo.

[249] Revista publicada en Buenos Aires entre 1954 y 1959 bajo la directiva de Luis Seoane y un programa de radio que estuvo en antena entre 1954 y 1971, respondiendo a una iniciativa

Su obra abrazó diversas disciplinas y se interiorizó con distintas corrientes plásticas. Este pintor gallego que se desarrolló de forma autodidacta, contemplando y reproduciendo la esencia de los paisajes y gentes del pueblo gallego se incursó en la búsqueda de un lenguaje maduro y propio, desarrollando una técnica a la que denominó *óleos monotipos*, siendo una especie de grabados sobre vidrio donde unificaba las propiedades del óleo con la imagen impresa, aproximándose a un expresionismo abstracto cargado de fuerza[250].

Fig. 135. Manuel Torres Martínez, *Peixeiras*, 1934, tinta/papel, 22,4 x 29, 7 cm.

La personalidad de sus personajes nos permite entender la visión que tenía de la vida cotidiana y diaria del gallego, jugando con el humor y calidez logra entrañables protagonistas en obras como *Leiteiras* o *Peixeira*s que acercaron desde los salones expositivos del Río de la Plata a la intelectualidad latinoamericana con la esencia del localismo gallego.

---

individual del artista gallego y considerada una de las mejores propuestas creativas de la emigración gallega.

250 Podemos asociarlo al arte neofigurativo de Debuffet y Antonio Saura e incluso a la abstracción de Willem de Kooning

El paisaje es otra de las temáticas características de su producción pictórica, las paletas de colores vivos parecen fundirse y disolverse en el espacio al ritmo de pinceladas livianas y palpitantes que se superponen sobre insinuantes manchas de tintas. Toda la obra nos sugiere un sentir del creador como si la pintura tuviese una carga anímica.

Fig. 136. Manuel Torres Martínez, Paraño, 1938, óleo/ tela, 28,5 x 41 cm.

Recurriendo a diversas técnicas como la acuarela, Manuel Torres, consigue envolvernos en la poética y encanto del territorio gallego, Acercándonos a la rudeza y fuerza de los personajes que lo habitan, su compromiso intelectual con su lugar de origen trasciende y se conoce en el otro lado del océano mostrando su necesidad de involucrarse con la causa cultural gallega en el exterior.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

VI. CONCLUSIONES

Abordamos esta tesis partiendo de un proceso personal originado por una experiencia profesional iniciada en Galicia con un recorrido que nos llevó al Río de la Plata. Encontramos allí las claves de una relación intercultural entre estos dos lugares. El desarrollo de nuestro trabajo ha sido un fiel acompañante de un método de investigación que nos ha ido desvelando las claves de nuestro objeto de estudio, verificando y refutando las hipótesis expuestas o justificando la elección del tema.

Galicia. Uruguay. La vanguardia artística gallega en el Río de la Plata. 1930-1940, es una investigación que parte de la hipótesis de que la evolución y desarrollo de la vanguardia gallega a lo largo de una década (1930-1940) se manifestó proyectándose en el continente latinoamericano, concentrándose particularmente en el Río de la Plata y más específicamente en Uruguay. Fue la clave de un proceso cultural entre dos territorios, el gallego y el uruguayo, unidos por el puente que supuso un espacio cultural basado en la empatía y en la experimentación del panorama artístico gallego y rioplatense de aquella década.

Una de las principales aportaciones de nuestra investigación está fundamentada en el análisis de fuentes documentales escritas y documentación gráfica localizada y consultada desde los originales y que en la actualidad permanecen inéditas en el ámbito editorial gallego. Podemos concluir afirmando que la migración gallega supone un estudio permanente y constante a lo largo de la historia del arte de Galicia y nos permite analizar la consolidación de una identidad gallega en el exterior.

Otra de las conclusiones relevantes para determinar la importancia de la vanguardia gallega en el Río de la Plata, es que por primera vez se valora una nueva forma de expresión, una renovación plástica e intelectual que sobrevivió a una España enfrentada por la Guerra Civil y la dictadura franquista, que habían condenado las libertades expresivas de muchos pensadores gallegos. El interés y la necesidad migratoria hacia el Río de la Plata de esta intelectualidad gallega, en la década en la que nos centramos, más que consolidar la libertad de expresión, representó una toma de conciencia social de la importancia del "artista desconocido", que había entonces quedado relegado a un segundo plano y veía la posibilidad de proyectarse con otras perspectivas en un nuevo territorio.

La migración por parte de las comunidades gallegas hacia el Río de la Plata en aquellos años, nos hace plantearnos el sentido inverso de las relaciones entre América-Galicia generando un importante intercambio donde podemos encontrar huellas culturales todavía

desconocidas en el territorio gallego. El archivo documental y escrito publicado en Uruguay al que nos referimos y destacamos en nuestra investigación, nos permite presentar tanto actividades como obras inéditas de los artistas que promovían la vanguardia gallega en Uruguay en esta década y del que, actualmente no se tiene conocimiento en Galicia. La trascendencia de esta documentación cumple una función en el campo de la investigación, puntualizando que las mejores iniciativas y valores de la conservación de archivo documental, gestionadas de forma privada o por una entidad pública, son necesarias y deben perduran para el avance y desarrollo de la cultura y de futuras investigaciones.

La vanguardia gallega en el Río de la Plata, concretamente en Uruguay evolucionó gracias a la recepción de los intelectuales y pensadores del panorama cultural montevideano. Cabe subrayar de manera destacable que estos pensadores contaban con el respeto y la libertad creativa que se vivía en ese momento en Uruguay. Esa libertad, para los gallegos emigrados no tenía precio, la posibilidad de plantear el carácter firme de sus ideales y propuestas, consolidaron un clima creativo muy fructífero para la vanguardia histórica gallega.

Las actividades expositivas de arte gallego en el territorio rioplatense representaron una continuada vinculación de aquella emigración con sus raíces. Ese impulso, por difundir sus propios valores nacionales concluye con la consolidación de signos de una identidad gallega en el exterior, manteniendo unidos el lugar de origen

y sus emigrantes. La posibilidad de que circulase obra de artistas gallegos en Uruguay significaba para los emigrados una plataforma de legitimación social que les permitía acceder a una clase social superior en términos no sólo económicos, sino también, como un ascenso en el escalón de la cultura. Con nuestra investigación incidimos en el estudio de la obra gallego-americana completando, desde nuestra mirada, algunos espacios vacíos que permanecían latentes en la vanguardia histórica gallega y, concluyendo que este arte gallego creado en la región rioplatense pertenece tanto a Galicia como a Latinoamérica.

Subrayamos a través de nuestra investigación, que un camino intercultural fructífero está definido pero que desafortunadamente todavía no ha sido debidamente valorado en las artes plásticas y que cada vez más, a ambos lados del Atlántico, está siendo reclamado. La mayoría de los casos de emigración gallega han concluido con el retorno a su lugar de origen. Muchos de los referentes vanguardistas gallegos en el campo de las artes plásticas en el territorio rioplatense, tras regresar a su Galicia natal, integraron en la sociedad gallega del momento, aportaciones e innovaciones tanto técnicas y estructurales como de contenido en sus obras, logrando que perduraran y rompieran fronteras entre las sociedades de ambos continentes.

Nuestra investigación se ha realizado con un esfuerzo por recuperar testimonios y documentación que mantienen vivo el espíritu vanguardista universal que consideramos atemporal y libre de

fronteras. A través de este trabajo podemos ocupar, en buena medida, el vacío referencial existente en los gremios vanguardistas gallegos del Río de la Plata y, complementar colateralmente, la información existente sobre esos mismos vanguardistas en Galicia.

Hemos llegado a estas conclusiones a través de la experiencia profesional y personal realizada desde el proyecto del *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston* con el *Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes de Montevideo* después de trabajar durante dos años y medio, en la investigación sobre arte nacional uruguayo del s. XX en el que se fundamentaba tal proyecto. No finalizaremos las conclusiones, sin agradecer la colaboración de nuestros compañeros de trabajo, profesionales e investigadores en el ámbito de las artes plásticas que nos apoyaron en la catalogación, análisis y estudio de archivo, y que posteriormente han sido de una importante relevancia en el desarrollo de esta investigación.

VI.1. LISTADO DE ARTISTAS GALLEGOS CUYOS APORTES HA SIDO VERIFICADOS EN EL PANORAMA CULTURAL DEL RÍO DE LA PLATA

	Nombre	Lugar y Fecha de Nacimiento	Lugar y Fecha de Fallecimiento	Lugar y Periodo de Migración	Área Artística
1	Alonso, Juan Carlos	Ferrol 1886	Buenos Aires 1945	Buenos Aires 1898-1945	Pintura e Ilustración
2	De Abeleda, Marcos	Lugo 1908		Buenos Aires 1949-1975	Pintura y Dibujo
3	Abreu Bastos, Antón	Vigo 1927	Vigo 2004	Buenos Aires 1947-1973	Pintura y Grabado
4	Asorey, Francisco González	Cambados 1889	Santiago de Compostela 1961	Obra en la Exposición 1929 en el Centro Gallego de Montevideo	Escultura
5	Bóveda, Carlos	PonteCesures 1933	Santiago de Compostela 2004	Buenos Aires, 1963-1986 1989-2002	Pintura
6	Blanco, Virgilio	Pontevedra 1896	Pontevedra 1948	Obra en la Exposición 1929 en el Centro Gallego de Montevideo	Pintura
7	Cabanas, Jaime	Coruña 1953	Coruña 2013	Obra exhibida en el Río de la Plata a través del Mail-Art	Pintura
8	Cao Luaces, José María	Cervo 1862	Lanús 1918	Argentina 1886-1918	Dibujo
9	Castelao, Alfonso Daniel Rodríguez	Rianxo 1886	Buenos Aires 1950	Buenos Aires 1940-1943 Montevideo 1944 Buenos Aires 1948-1950	Pintura, Dibujo, Ilustración y Literatura

10	Castro Gil, Manuel	Lugo 1891	Madrid 1961	Obra exhibida en el Río de la Plata	Grabado
11	Cebreiro Martínez, Álvaro	Coruña 1903	Coruña 1956	Obra en la Exposición 1929 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Dibujo
12	Colmeiro Guimarás, Manuel	Silleda 1901	Salvaterra do Miño 1999	Buenos Aires 1913-1955	Pintura y Dibujo
13	Colmeiro, Elena	Costela 1932		Buenos Aires 1941- 1955	Cerámica
14	Cordeiro Monteagudo, Manuel	Coruña 1927	Buenos Aires 2012	Buenos Aires 1952-2012	Pintura y Dibujo
15	Corral, Imeldo	Ferrol 1889	Ferrol 1976	Obra en la Exposición 1929 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Pintura
16	Corredoira, Maria del Carmen	Coruña 1893	Coruña 1970	Obra en la Exposición 1929 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Pintura
17	Díaz Pardo, Isaac	Santiago de Compostela 1920	Coruña 2012	Buenos Aires 1955-1963	Pintura, Cerámica, Diseño
18	Faílde Gago, Antón	Orense 1907	Orense 1979	Obra en la Exposición de 1951 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Escultura y Pintura
19	Fernández Mazas, Cándido	Orense 1902	Orense 1942	Obra en prensa escrita y revistas de migración	Pintura
20	Frau, José	Vigo 1898	Barcelona 1976	Buenos Aires 1947-1950	Pintura

21	González del Blanco, Roberto	León 1887	Santiago de Compostela 1959	Obra en Exposición de 1929 en el Centro Gallego de Montevideo. Exposición en 1955 en la Galería Moretti y en el Centro Gallego de Buenos Aires	Pintura
22	González Figueroa, Alfonso	Orense 1902	Orense 1942	Buenos Aires 1927	Pintura
23	Laxeiro (José Otero Abeledo)	Lalín 1908	Vigo 1996	Buenos Aires 1951-1968	Pintura
24	Ledo, Xohán	Ferrol 1917	Vigo 2006	Obra en prensa escrita y revistas de migración	Ilustración
25	Lugris, Urbano	Coruña 1908	Vigo 1973	Obra en prensa escrita y revistas de migración	Pintura, Decoración y literatura
26	Llorens Díaz, Francisco	Coruña 1874	Madrid 1948	Obra en la Exposición 1929 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Pintura
27	Mallo, Maruja	Lugo 1902	Madrid 1995	Buenos Aires 1937-1961	Pintura
28	Mallo López, Samuel	Buenos Aires 1905	Buenos Aires 1994	Argentino, hijo de gallegos emigrados	Pintura
29	Maside García, Carlos	Pontecesures 1897	Santiago de Compostela 1958	Obra en la Exposición 1929 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Pintura

30	Maza Calvo, Domingo	Santiago de Compostela 1889	Buenos Aires 1956	Buenos Aires 1908-1956	Escultura
31	Méndez Magariños, Melchor	Pontevedra 1885	Montevideo 1945	Montevideo 1890	Pintura
32	Minguillón Iglesias, Julia	Lugo 1906	Madrid 1965	Presencia en la Exposición de 1951 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Pintura
33	Novoa García, Leopoldo	Salcedo 1919	París 2012	Montevideo y Buenos Aires	Pintura y Escultura
34	Otero, Manuel	Combarro 1921	San Pablo 2011	Montevideo	Pintura y Escultura
35	Pailós, Manuel	Corme 1918	Montevideo 1924	Montevideo	Pintura y Escultura
36	Pereira Borrajo, Benigno	Vigo 1874	Vigo 1961	Obra en Buenos Aires	Pintura
37	Pesqueira Salgado, Manuel	Pontevedra 1911	Pontevedra 1988	Obra en la Exposición del Centro Gallego de Buenos Aires en 1951	Pintura
38	Prego de Oliver, Manuel	Orense 1915	Orense 1986	Obra en la Exposición 1951 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Pintura
39	Prieto Nespereira, Julio	Orense 1896	Madrid 1991	Buenos Aires y Montevideo 1928	Pintura, Grabado y Escultura
40	Ribas Montenegro, Federico	Vigo 1890	Madrid 1952	Buenos Aires 1910-1949	Pintura, Dibujo e ilustración

41	Ruibal Argibay, Mercedes	Xove 1928	Vigo 2003	Buenos Aires	Pintura y Grabado
42	Seijo Rubio, José	Madrid 1881	Coruña 1970	Su obra se exhibe en museos del Río de la Plata	Pintura y Dibujo
43	Seoane, Luis	Buenos Aires 1910	Coruña 1979	Buenos Aires y Montevideo, 1936-1963	Pintura, Dibujo, Grabado y Literatura
44	Sobrino Buhigas, Carlos	Pontevedra 1885	Vigo 1978	Obra en la Exposición 1929 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Pintura
45	Solla, José	Pontevedra 1927		Mar del Plata 1950	Pintura
46	Souto Feijoo, Arturo	Pontevedra 1902	México D.F. 1964	Su obra se exhibe en museos del Río de la Plata	Pintura
47	Suárez Couto, Armando	Ribadeo 1894	Lugo 1981	Su obra se exhibe en museos del Río de la Plata	Pintura e Ilustración
48	Tenreiro Brochon, Antonio	Coruña 1923	Coruña 2006	Su obra se exhibe en museos del Río de la Plata	Pintura
49	Torres Martínez, Manuel	Marín 1901	Marín 1995	Obra en la Exposición 1929 en el Centro Gallego de Buenos Aires	Pintura
50	Vázquez Conde, Florentina	Orense 1955		Argentina	Pintura
51	Vidales Tomé, Ignacio	Ponteareas 1896	Ponteareas 1963	Obra en prensa escrita y revistas de migración	Dibujo
52	Veiga Roel, Xosé			Su obra se exhibe en museos del Río de la Plata	Fotografía

VII. FUENTES DOCUMENTALES BIBLIOGRAFICAS

VII.1 LIBROS, CATÁLOGOS, TESIS, CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS

9iniciativas9: exposición de artistas gallegos: Román Padín, Andrés Cerdeira, Manu Cordonie, María de Felipe, Simón Pacheco, Rosalía Pazó, Isaac Pérez Vicente, Vicente Prego, José A. Tetuán, Jesús Valmaseda. Transformadors y Museo do Povo Galego, (catálogo exposición), A Coruña, Ediciós do Castro, 1991.

Abad, A., *La tierra Charrúa*, Montevideo, Ed. Carumbé, 1962.

Abrantes, R., *Arte Español para extranjeros*, Madrid, Ed. Nerea, 2016.

Alburquerque, E. L., *Sol de Michel Seuphor. Un secreto muy bien guardado de la literatura francófona,* Madrid, Ed. Crítica, Universidad de Extremadura, 2012.

Antonio, M., *De Catro a Catro. Manuscrito inédito*, Santiago de Compostela, Ed. Alvarellos, 1984.

Brrán, J. P. y Nahum, B., *El problema nacional y el Estado: un marco histórico. La crisis uruguaya y el problema nacional,* Montevideo, CINVE-EBO, 1984.

Barrán, J. P., *El Uruguay de la modernización (1870-1933). Uruguay. Sociedad, política y cultura. De la restauración democrática a la integración regional,* Cáceres, CEXEC, 1998.

Barrán, J. P., *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. El disciplinamiento (1860-1920),* Montevideo, EBO, 1990.

Barreiro Fernández, X. R., y López Morán, B., *Maruja Mallo una memoria en construcción*, Madrid, Ed. Galaxia S.A, 2016.

Basso Maglio, V., *Rafael Barradas,* (catálogo exposición) Montevideo, Comisión Nacional del Centenario, 1930.

Beramendi, J. G., y Villares, R., *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986),* Santiago de Compostela, USC, 1989.

Beramendi, J., y Villares, R., *Actas Congreso Castelao: Santiago de Compostela, 24-29 de noviembre 1986*, Santiago de Compostela, USC, 1989.

Bernárdez, C. L., *Faces do país. O retrato en Galicia (1890-1950),* (catálogo exposición), A Coruña, Nova Caixa Galicia, 2011.

Biarritz, J., *El Taller Torres-García: un movimiento de artes aplicadas e Uruguay. La Escuela del Sur. El taller de Torres García y su legado*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

Biarritz, J., *El Taller Torres-García: un movimiento de artes aplicadas e Uruguay. La Escuela del Sur. El taller de Torres García y su legado*, (catálogo exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Blanco Rosas, J. J., *Comunicación e emigración galega na audición e a revista "Galicia Emigrante" de Luis Seoane*, Santiago de Compostela, USC, 2001.

Bollo, S., *Literatura uruguaya, 1807-1965*, Montevideo, Ediciones Orfeo, 1965.

Bonet, J. M., Castro, X. A., García Iglesias, J. M., y Sanz Gómez, M. R., *Vangardas e Silencios*, (catálogo exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988.

Bouret, D., y Remedi, G., *El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*, Montevideo, EBO, 2011.

Bozal, V., *Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*, Madrid, Lampreave & Milán, 2008.

Buzio de Torres, C. *La Escuela del Sur: La Asociación de Arte Constructivo, 1934-1942. La Escuela del Sur. El Taller de Torres García y su legado*, (catálogo exposición), Madrid: Museo Nacional y Centro de Arte reina Sofía, 1991.

Caetano, G., *Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario. Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades (1920-1990)*, Montevideo, Santillana, 1998.

Caetano, G., *Marco histórico y cambio político en dos décadas de democracia. De la transición democrática al gobierno de la izquierda. 20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*, Montevideo, Tauru, 2005.

Cagio Vila, P., *Incorporación al mercado laboral e inserción social. Historia General de la emigración española e iberoamericana*, Madrid, Historia 16, 1992.

Castro Flórez, F., *Consideraciones apoéticas, notas, merodeos y lecciones de cosas. Hacia el Paraíso. Un diálogo con el arte gallego y*

las vanguardias internacionales, (catálogo exposición), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009.

Castro, R., *Negra Sombra*, Obras completas de Rosalia de Castro, Madrid, Follas Novas, 1933.

Castro, X. A., *La Galicia renaciente de Vicente Risco: aspectos culturales y su proyección en el arte. Arte y Nacionalismo. La vanguardia histórica gallega,* A Coruña, Ed. Do Castro, 1992.

Castro, X. A., *Las opciones artísticas de vanguardia en Galicia, la primacía de los "Renovadores" y la limitación nacionalista. Arte y Nacionalismo,* La vanguardia histórica gallega (1925-1936), A Coruña, Ed. Do Castro, 1992.

Castro. X. A., *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936),* A Coruña, Ed. Castro, 1992.

Chadwick, W., *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Ed. Destino, 2000.

Chamoso Lamas, M., *Arte en Galicia*, Barcelona, Publicaciones de la Fundación Juan March Edit. Noguer., 1976.

Colmeiro, Guimarás, M., Ilarri Gimeno, A., Pousa Carrera, X., y Quesada Porto, A., *Plástica Gallega*, Vigo, CAV, 1981.

Cunqueiro, A., *Las mocedades de Ulises*, Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe S.A., 1982.

Cures, O., *El Uruguay de los años treinta. Enfoques y problemas.* Montevideo, EBO, 1994.

De Buzio Torres, C., *La Escuela del Sur [exposición]: el taller Torres-García y su legado*, (catálogo exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

De Castro, R., *¡Pra Habana! Follas Novas. Cantares Galegos*, La Habana, La propaganda literaria, 1880.

De Diego, E., *Maruja Mallo*, Madrid, Ed. Fundación Mapfre, 2008.

De Haro García, N., *Grabadores contra el Franquismo*, Madrid, Ed. Biblioteca superior de arte. Consejo superior de investigaciones científicas, 2002.

De la Torre, A., Llorente, A., Vallejo, I. y García Asensio, T., *Abstracción del grupo pórtico al centro de cálculo. 1948-1968*, (catálogo exposición), Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2016.

De Osma, G., *Vanguradia sobre papel. 1900-1950*, (catálogo exposición), Madrid, Galeria Guillermo de Osma, 2002.

De Osma, G., y De Ayala Pérez, J., *Catálogo exposición Maruja Mallo: Orden y Creación*, (catálogo exposición), Madrid: Galería Guillermo de Osma, 2017.

De Torre, G., *La generación española del 1898, en las revistas del tiempo*, Buenos Aires, Nosotros, 1941.

De Zuleta, E., *Relaciones literarias entre Argentina y España*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1983.

Demarco, A., *Una temporada de teatro gallego en Montevideo. Anuario de centros de estudios gallegos*, Montevideo, Ed. Universidad de la Republica, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011.

Demasi, C., *El preámbulo: los años 60. El Uruguay de la dictadura (1973-1985)*, Montevideo, EBO, 2004.

Dieste, R., *El niño suicida. De los Archivos del Trasgo*, Michigan, Colección Austral, 1989.

Durán, J. A., *Castelao: 1886-1950: Exposición celebrada en el Jardín Botánico: 3 de Marzo 13 de Abril,* Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.

Falcao Espalter, M., *Colección de Clásicos Uruguayos. El Uruguay entre dos siglos*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura Uruguay, 1983.

Fernández del Riego, F., *Memoria e vangarda. 8 pintores de Galicia,* (catálogo exposición), San Juan de Puerto Rico, Alva Gráfica, 1998.

Ferreiro, A. M., *Rascacielos del Salvo. El hombre que se comió un autobús,* Montevideo, Arca, 1969.

Finch, H., *La economía política del Uruguay contemporáneo 1870-2000*, Montevideo, EBO, 2005.

Fontela, C., y Silva, M., *Actas del Congreso celebrado en Santiago de Compostela, 24-26 de marzo, 1999. Galicia- Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias,* A Coruña, Ed. do Castro, 2000.

Frega, A., y Islas, A., *Nuevas miradas en torno al artiguismo.* Montevideo, FHCE, 2011.

García De la Concha, V., "Alfar: historia de dos revistas literarias (1920-1927)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990.

Garcia Iglesias, J.M., y Ron Pereiro, X., *Alen-Mar. A creatividade galega no novo mundo*. Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galicia, 1992.

García Ramos, A., *Historia de un cuento fantástico del Río de la Plata*, Universidad Complutense, Madrid, 1990.

García-Canclini, N., *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Ed. Gedisa, 2004.

Giunta, A., *Breve panorama de la modernidad figurativa en la primera mitad del s. XX*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.

González Laxe, F., *Conferencias da primera viaxe institucional a Latinoamérica. En Arxentina e Uruguai*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988.

González, C., *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo, Universidad Católica, 2001.

Goñi, A. L., *La enseñanza en el Talller de Joaquín Torres García en el lapso de 1934-1949*, Universidad de la República de Uruguay, Montevideo, 2015.

Grau, M. E., *Barradas en MNAV. Sobre cronologías ampliadas*, (catálogo exposición) Montevideo, MNAV, 2013.

Grau, M. E., *Manuel Colmeiro: El Paisaje que emigra. Pintura Gallega en el Río de la Plata*, Montevideo, Ed. Anuario del centro de estudios gallegos, 2010.

Grillo, R. M., *La literatura del exilio. El último exilio español en América. Grandeza y miseria de una formidable aventura*, Madrid, Mapfre, 1999.

Gutierrez Viñudes, R., *Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas. (1920-1934*). Universidad de Granada, Granada, 2014.

Hierro J., Sobrino, M. L., y Pablos, F., *Artistas gallegos contemporáneos: Laxeiro, Colmeiro y Xaime Quesada*, A Coruña, Ed. Atlántico, 1981.

Hierro, J., Sobrino, M. L., y Francisco, P., *Artistas gallegos contemporáneos: Laxeiro / aoutobiografía "D. Ramiro". Colmeiro. Xaime Quesada*, La Coruña, Atlántico, 1981.

Huici March, F., *Con el cerebro en la mano,* (catálogo exposición), Vigo, Casa de las Artes de Vigo, 2010.

Ilarri Junquera, M. L., y Pablos Holgado, F., *Catálogo da Colección da arte galega do museo Quiñones de León*, (catálogo exposición), Vigo Variografik. S.L., 1999.

Irigoyen de la Resilla, M. J., y Muñoz Carpintero, E., *Patrimonio artístico de la Facultad de Bellas Artes, Inventario Consejo Social,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Jacob, R. *El Uruguay feliz, ¿realidad o utopía? Los Veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario. 1916-1934.* Montevideo, IMM, 2004.

José Pedro A., *Las artes plásticas del Uruguay*, Montevideo, Ed. Barreiro y Ramos, 1966.

L. Bernárdez, C., *Seoane, razón e compromiso*, (catálogo exposición), Vigo, Centro Cultural Caixanova, 2010.

Lafuente Ferrari, E., *Una Exposición de Grabados Españoles en América,* (catálogo exposición), Madrid, Mundo Hispánico, 1952.

Laín Entralgo, P., Rosales, L., y Maravall, J.A., *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Gráficas 82, 1986.

Larnaudie, O., *1953-1976: Club de Grabado y la cultura independiente. Club de Grabado de Montevideo. 1953.1993*, (catálogo exposición), Montevideo, Mosca, 2012.

Larnaudie, O., *Club de Grabado y la cultura independiente. Catálogo Exposición Club de Grabado de Montevideo*, (catálogo exposición), Montevideo, Centro Cultural de España, 2011.

Leite Teixeira, J. R., *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.

Lockahart, W. S., *El fin de las guerras civiles. Enciclopedia nº30 Uruguaya*, Montevideo, Ed. Reunidos y Editorial- Arca, 1966.

López Bernardez, F., *De Vigo a Bos Aires, Laxeiro e a pintura galega de posguerra*, Vigo, Fundación Laxeiro, 2010.

Maquieira, M., *9 Iniciativas*, A Coruña, Ed. O Castro, (catálogo exposición), 1991.

Marín Medina, J., *La escultura española contemporánea (1800-1978)*, Madrid, Ed. Alarcóm, 1978.

Martínez, R., y Tulchin, J.S., *La seguridad desde las dos orillas: un debate entre Europa y Latinoamérica*, Barcelona, Fundación, 2007.

Memoria e vangarda: 8 pintores de Galicia: Sala de exposiciones del Banco Bilbao-Vizcaya, (catálogo exposición), Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, 1998.

Mendonça Teles, G., y Müller-Bergh, K., *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Iberoamericana, Madrid, 2007.

Millot, J., Silva, C., y Silva, L. *El desarrollo industrial del Uruguay. De la crisis de 1929 a la posguerra*, Montevideo, UR. FCEA, 1976.

Millot, J., y Bertino, M., *Historia Económica del Uruguay*. Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1996.

Molina, A. C., *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, A Coruña, Ed. NOS, 1984.

Monterroso Montero, J. M., *Estelas en el mar. El Eco de Galicia de La Habana como fuente para la pintura gallega. El caso de Manuel Ángel Álvarez. Arte y Patrimonio en España y América.* Montevideo, Universidad de la República de Uruguay, 2014.

Murguía, M., *Los Precursores*, Buenos Aires, Emecé, 1940.

Neira Vilas, X., *A prensa galega de Cuba*, A Coruña, Ed. Do Castro, 1985.

Ocampo, S., *Antología Essencial. Epitafio de un náugrafo*, Barcelona, Emecé-Cruz del Sur, 2003.

Oddone, J. A., *La formación del Uruguay moderno*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

Oddone, J. *El Uruguay entre la depresión y la guerra: 1929-1945*, Montevideo, FCU, 1990.

Oroño, T., *Un Pailós Íntimo. Manuel Pailós*, (catálogo exposición), Montevideo, Galería las Misiones, 2008.

Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Otero Pedrayo, R., *Prieto Nespereira*, Madrid, Editora Nacional, 1970.

P. Tajes, M., *El cuerpo de la emigración y la emigración en el cuerpo: desarraigo y negociación de identidad en la literatura de la emigración española*, Buenos Aires, Perspectivas Hispánicas, 2006.

Pagés, R., La Cruz del Sur, Madrid, Ed. Funambulista., 1985.

Paradiso, J., "Apuntes de clase. Pensamiento Latinoamericano" en *Diversidad Cultural*, Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina, Mayo 2013.

Pardo de Neyra, X., *Vanguardia Gallega ou O compromiso xornalístico lucense coa II República Española, a "xeración da República" na literatura, na prensa e na política galegas*, Lugo, Agora Cultural, 2011.

Peluffo Linari, G., *El Paisaje a través del arte en Uruguay*, Montevideo, Ed. Galeria Latina, 1992.

Peluffo Linari, G., *Realismo social en el arte uruguayo 1930-1950*, (catálogo exposición) Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes, 1992.

Perez Bujan, J., *Laxeiro, cosmoogías*, Vigo, Fundación Laxeiro, 2005.

Pérez Bujan, J., *Laxeiro, os escritos de Don Ramiro*, Vigo, Fundación Laxeiro, 2011.

Pérez Buján, J., Pérez-Jofre, I., y De la Iglesia, J., *Pasos perdidos*, Vigo, Fundación Laxeiro, 2016.

Pérez de Ayala, J., *Vida vibrante. Maruja Mallo. Naturalezas vivas 1941-1944*, (catálogo exposición), Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2017.

Pérez H., y De Osma, G., *Franz Roh. El collage años 30´s*, (catálogo exposición), Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2013.

Perucho, A., *Barradas, pintor de eternidad*, (catálogo exposición), Montevideo, Comisión Nacional del Centenario, 1930.

Pose Antelo, J. M., *A emigración compostelá as Americas a través da prensa do seculo XIX, Encontros Galicia-América*, Santiago de Compostela, Cihuga, 1992.

Ramírez, M. C., "Inversiones: la Escuela del Sur" en *Heterotopías, Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Centro Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.

Rocca, P., y Andrade, G., *Un diálogo americano: modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924 y 1932)*, Murcia, Cuadernos de América Sin Nombre, 2005.

Rodriguez de los Santos, C., Campos Da Silva Pereira, M., Veriano Da silva, R., y Caldeira Da Silva, R., *Le Corbusier e o Brasil* (catálogo exposición), Sao Paulo, Tessela-Projeto, 1987.

Rodríguez, A. M., *La república del compromiso, 1919-1933. Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, EBO, 2008.

Ruiz, E. *Del viraje conservador al realineamiento internacional. 19331945. Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*, Montevideo, EBO, 2008.

S/f. *El Círculo de Bellas Artes y su acción docente*, (catálogo exposición), Montevideo, Círculo de Bellas Artes de Montevideo, 1938.

S/f. *Primer Salón Artes Plásticas*, (catálogo exposición), Montevideo, Ateneo de Montevideo, 1937.

S/f., *Primer Salón Independiente de Artes Plásticas*, (catálogo exposición), Montevideo, Ateneo de Montevideo, 1937.

Samuelle Lamela, C. La emigración gallega al Río de la Plata, USC, Santiago de Compostela, 2002.

Saralegui, J.O., *Diálogos con Julio J. Casal. Cuadernos de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, 1955.

Seoane, L., *Exposición 15 témperas estarcidas. Guerreros Romanos y otras*, (catálogo exposición), Buenos Aires, Galería del Triángulo, 1970.

Seoane, L., *Textos inéditos*, Santiago de Compostela, USC, 1991.

Seoane, L., *Unha arte da terra*, Santiago de Compostela, Alento, 1934.

Seoane, X., *A Necesidade de Reflexión teórica na nosa arte. III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, (catálogo exposición), A Coruña, Deputación Provincial, 1993.

Sobrino Manzanares, M. L., *Artistas gallegos en Argentina. El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995.

Sobrino Manzanares, M. L., *Tempos de pintura: os derradeiros cincuenta anos. Tempos de pintura*, (catálogo exposición), A Coruña, Dirección Xeral do Patrimonio Artístico e Monumental, 1985.

Soiza Reilly, J., *Alonso y su obra. Exposición Alonso*, (catálogo exposición), Buenos Aires, Witcomb, 1993.

Súarez, M., *A emigración galega nas terras uruguaias. Encontros Galicia-América*, Santiago de Compostela, Cihuga, 1992.

Tarrío Varela, A., *La literatura gallega entre 1900 y 1990*, Ferrol: Ed. Galicia Terra Única, 1997.

Torrens, M. L., *Un bautismo de fuego para Pailós*, Santiago de Compostela, Casa da Parra, 2002.

Torres García, J., "Cambio de plano" en *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944.

Torres García, J., "El hombre Americano y el Arte de América" en *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944.

Torres García, J., "La liberación del artista" en *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944.

Valerio Bozal, L. S., *Pinturas, dibujos y grabados. 1932-1979*, (catálogo exposición), Buenos Aires, Mamba, 2011.

Verne, J., *Una ciudad flotante. Lo mejor de Julio Verne*. Barcelona, Nauta, 1987.

Villares, R., *Galicia, siglo XX. Galicia, 1900-1990*, Ferrol, Ed. Galicia Terra Única., 1997.

Vitureira, C. S., "Los paisajes cósmicos de Cúneo", *Arte Simple*, (catálogo exposición), Montevideo, Ed. Nueva América, 1937.

Vitureira, C. S., "Pedro Figari y lo autóctono", *Arte Simple*, (catálogo exposición), Montevideo, Ed. Nueva América, 1937.

Zubillaga, C., *Herrera, la encrucijada nacionalista*, Montevideo, Arca, 1976.

Zubillaga, C., *Un colectivo bajo sospecha. Los gallegos de Montevideo en la perspectiva de la diplomacia franquista (1936-1953)*, Montevideo, Ed. Anuario del Centro de Estudios Gallegos, 2010.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VII.2 REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Aller, A., *Revista Cartel. Panorama mensual de literatura, arte y polémica,* año I, nº 20, 1931, p. 9-10.

Ariel, R., *Revista Contratiempo. Revista de pensamiento y cultura*, 1932.

Baroffio, O., "El artista debe ser un obrero de la idea", *Revista Movimiento,* año II, nº 7, 1935, p. 7.

Cansinos Assens, R., "¡Oh sombra!", *Revista Gráfica*, año I, nº 5, 1921, p. 10.

Cansinos Assens, R., "Canto a Galicia", *A Nosa Terra,* nº 133, 1920, p. 4.

De Diego, E., "La vida vanguardista de Maruja Mallo", *El País Semanal,* nº 2136, septiembre 2017, p. 62-67.

De Torre, G., "Valoración de Torres", *Revista Clima,* año III, nº 32, 1950, p. 4.

Del Cioppo, A., *Revista AIAPE,* año II, nº 5, 1937, p. 8.

Dieste, E., *Teseo. Crítica literaria,* 1930, p. 67.

Fernández, C., "Federico Ribas Montenegro", *La Voz de Galicia*, 13 de septiembre de 2002, p. 25.

García Negro, M.P., "Un documento excepcional de Castelao", *Revista Dossier,* 1947, p. 120.

Gozalbo, A., "Exposición Internacional de Arte del Centenario. Notas críticas", *Athinae,* año III, nº 23, 1910, p. 14-21.

Huidobro, V., *Alfar,* año II, nº 39, 1924, p. 7.

Iglesias, M., "Maruja Mallo: algunas pistas acerca de su pasaje por Uruguay", *Revista la Pupila*, año VII, nº 36, 2015, p. 21.

Kalenberg, A., "Arte Uruguayo. De los maestros a nuestros días. De Simone - Los Planistas", *Diario El País de Montevideo*, 1976, p.76.

Lasplaces, A., "La consagración de Pedro Figari", *La Cruz del Sur*, año II, nº 26, 1927, p. 7.

Lorenzana, S. O., "Arte galego na visión de Carlos Maside" *Revista Galicia Emigrante*, año V, nº 23, 1956, p. 5.

Mas de Ayala, I., y Mas, E., "El alucinado pintor de alienados", *Revista La Pluma*, año II, nº 9, 1930, p. 18-20.

Mato, Mar., "Carlos Maside no esquecemento", *La Opinión de A Coruña*, 15 de junio de 2008, p. 13.

Mora Guarnido, J., "Guttero-Magariños", *Revista Cartel. Panorama mensual de literatura, arte y polémica*, año I, nº 9, 1930, p.7.

R. Lence, J., "Alonso", *El Correo Gallego de Buenos Aires*, 1931, p. 25.

Rodriguez Losada, M. E., "Carlos Maside: un novecentista contracorriente", *Revista Gallegos*, año II, nº 10, 2010.

S/f, *Centro Gallego. Órgano de la colectividad gallega en el Uruguay*, año VII, nº 97-108, 1925.

S/f, *Revista Galega da Educación*, año I, nº 6, 1986, p. 1.

S/f. "Cuaderno de Maruja Mallo", *Revista Gallegos, año IV, nº* 12, 2010, p. 50-88.

S/f. "Declaración de principios de Partidos Galeguistas", *Revista A Nosa Terra*, año I, nº 322,1933, p. 2.

S/f. "Del Círculo de Bellas Artes", *C.T.I.U. Revista Movimiento. Órgano Oficial de la C.T.I.U.*, año III, nº 12, 1935, p. 4.

S/f. "Homenaje a Ramón Carande", *Cuadernos hispanoamericanos: revista mensual de cultura hispánica*, n º 465, 1989.

S/f. "Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales", *La Tierra*, año IV, nº 9, abril 1931, p. 1.

S/f. A investigación en valor. *Grial. Revista Galega da Cultura*, nº 190, 2011.

S/f. *Boletín de Casa América*, año I, nº 28, 1923.
S/f. *Revista De mar a mar*, año I, nº 46, diciembre 1942.

S/f. *Revista del Centro Gallego*, año IX, nº 252-254-261, 1933.

S/f. *Revista Sur*, año II, nº 97, 1931, p. 112-113.

S/f., "Al lector", *Correo Literario de Buenos Aires*, nº1, 15 de noviembre de 1943, p. 1.

S/f., "Bellas Artes. Exposición de afiches", *La Nación de Buenos Aires*, 8 de diciembre de 1909.

S/f., "Maruja Mallo", *Mundo Uruguayo de Montevideo*, 1976, p.10.

S/f., *Alfar*, año II, nº 21, 1924, p. 8.

S/f., *Alfar*, año II, nº 40, 1924, p. 6.

S/f., *Alfar*, año VII, nº 61, 1927, p. 2.

S/f., *Alfar*, año XXX, nº 91, 1954, p. 1.

S/f., *La Gaceta de Galicia*, año I, nº 22, 6 de enero 1900, p. 9.

S/f., *La Gaceta de Galicia*, año III, nº 3, 13 de diciembre 1903, p. 5.

Seoane, L., "Cómo juzgan la pintura moderna algunos artistas nuestros", *Lyra*, año VI, nº 171-173, 1954.

Sequeiros Tizón, J.G., "Galicia como puente", *Revista gallega de cooperación científica iberoamericana*, 1954.

Torres García, J., "La exposición Amigos de España", *AIAPE*, año III, nº 13, 1937, p. 19.

Torres García, J., *Manifiesto nº 2 Constructivo. Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo*, 1938, p. 6.

Zum Felde, A., "La casa del Arte", *La Pluma. Revista mensual de ciencias-artes y letras*, año II, nº 6, 1928, pp. 32-44.

VII.3 CARTAS, REGISTROS Y CONFERENCIAS

"Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina" en *XIII Congreso Nacional del CEHA, Granada, Comité Español de Historia del Arte*, 2000, p.759.

Bazurro, D., y Rodriguez, G., "Carta a Rafael Barradas", Montevideo, Archivo Círculo de Bellas Artes, 1927, p.5.

Chambers, P.B., y Torcelli, A., "Carta a Carlos María Herrera", Montevideo, Archivo Círculo de Bellas Artes, 1910, p.4.

De Cáceres, Esther., "La pintura de José Cuneo", carta manuscrita, Montevideo, Archivo General de la Nación, 1930, p. 13.

Del Río Santos, Eduardo. Gallegos en Buenos Aires, Buenos Aires, Archivo Juan Carlos Alonso, Biblioteca Nacional de Argentina, 1924.

Discurso de Manuel Mayol en el "Banquete a Juan Carlos Alonso en el Círculo de la Prensa", Buenos Aires, Archivo Juan Carlos Alonso, Biblioteca Nacional de Argentina, 1917.

Espinola, F. "Conferencia pronunciada por el maestro Joaquín Torres García", Montevideo, Archivo Gabriel Peluffo Linari, 1921, p. 21.

INE Inst. Geográfico, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. Anuario de Migraciones, Madrid, Dirección General de Migraciones, 1995.

Registro Nacional de Leyes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, Imprenta Nacional, 1932, pp.396-397.

Sosa, J., y Portela, M.C., "Carta a David Alfaro Siqueiros", Montevideo, Archivo Jesualdo Sosa, Biblioteca Nacional del Uruguay, 1962, p. 1.

Torres García, J., "500 Conferencia", Montevideo, Archivo Joaquín Ragni, 1940, p. 33.

Torres García, J., "Carta a Rosa Acle", Montevideo, Archivo Gabriel Peluffo Linari, 1939, p.2.

Viviani, S., "Conferencias Culturales. Sobre tópicos de arte decorativo", Montevideo, Archivo Gabriel Peluffo Linari, 1920, p. 17.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VII. 4 RECURSOS WEB (última consulta 18 de noviembre 2017)

García López, M. *Optimismo sobre España*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

García López, M., A*ugusto Rodin*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

García López, M., *Bases A.I.A.P.E (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores)*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

García López, M., *Declaración de principios de la C.T.I.U*., (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

García López, M., *El círculo de Bellas Artes y su acción docente*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

García López, M., *Exposición de la Casa del Arte*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

García López, M., y Peluffo Linari, G., *Del Círculo de Bellas Artes. C.T.I.U*., (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb

García López, M., y Peluffo Linari, G., *Invitación a la U. de Plásticos*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

Grau, M. E., *La pintura de José Cuneo*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

Grau, M. E., *Pintura abstracta. Conferencia José Cuneo*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

Grau, M. G., y Peluffo Linari, G., *El arte constructivo y Joaquín Torres García*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb

Peluffo Linari, G., *Asociación de Arte Constructivo*, (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

Peluffo Linari, G., *Emilio Mas, el alucinado pintor de alienados,* (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

Peluffo Linari, G., *Se encuentra en Montevideo un artista excepcional: David Alfaro Siqueiros,* (en línea), 2014, http://icaadocs.mfah.org/icaadb/

S/f., *Eduardo Dieste. La base de datos de autores de Uruguay,* (en línea), 2012, http://www.autoresdeluruguay.uy

S/f., *El Círculo de Bellas Artes,* (en línea), 2010, www.circuobellasartes.org.uy/site/historia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VII. 5 MATERIAL AUDIOVISUAL

Colmeiro, M., entrevista [video], (en línea), https://www.youtube.com/watch?v=NClE-pSAves

Hermida, A., *El Emigrante*, [largometraje], 1969.

Kaurismaki, A., *La Vie de Boheme*, [largometraje], 1992.

López, M., *Castelao. De chumbo a verba*, [cortometraje], 2017.

"Maruja Mallo", [video] (en línea), *Imprescindibles*, RTVE, 2013, http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-maruja-mallo/966721/

Mallo, M., entrevista [video], (en línea), https://www.youtube.com/watch?v=DG05lu0Zl98

Pastor, J.A., Pintor, J.E., y De la Luz, A., *Sol y Luna*, [largometraje], 2017.

Piñeiro, C., *Mamansunción*, [cortometraje], 1984.

Ponte, A., *Little Galicia* [largometraje], 2014.

Reixa, A., *Maruja Mallo: mitad ángel, mitad marisco*, [cortometraje], 2013.

"Las luces de Sargadelos", [video] (en línea), *Programa Crónicas*, RTVE, 2015, http://www.rtve.es/alacarta/videos/cronicas/cronicas-luces-sargadelos/2995898/

VIII. ÍNDICE DE IMÁGENES

I. INTRODUCCIÓN

Fig.1. Extracto Revista Movimiento, año II, nº6, 1934, p.5.

Fig.2. Viñeta ilustrada por Olimpia Torres publicada en AIAPE, año II, nº 7, 1937, p.5.

Fig.3. Fotografía desembarco inmigrantes en el puerto de Montevideo, c.a.1929.

Fig.4. Anuncio de llegada del buque "Juan Sebastián Elcano" al puerto de Buenos Aires, Revista del Centro Gallego, 1930, p.5.

Fig.5. Portada "Mapa Invertido", obra de Joaquín Torres García, Escuela del Sur, 1935.

Fig.6. Luis Seoane. Guerrero Troyano, 1963, xilografía y collage, 51 x 41 cm.

II. La intelectualidad vanguardista de Galicia en el río de la plata en la década de los treinta

Fig. 7. Felipe Seade, Alegoría al Trabajo, 1936, mural, 250 x 150 cm.

Fig. 8. Extracto *AIAPE, año I*, nº 1, 1936, p. 1.

Fig. 9. Portada De Mar a Mar, año II, nº 3, 1943.

Fig.10. Portada Removedor, órgano redactado y editado por el Taller Torres García, nº 20, 1947.

Fig.11. Portada publicación de la exposición "Salón de Bellas Artes ayuda a los niños de España Republicana", Ateneo de Montevideo, 1938.

Fig.12.y Fig. 13. Portadas revistas de Centros Gallegos de Montevideo y Buenos Aires, 1933.

Fig.14. Portada A. R. Castelao, Revista Nós, nº 10, 1920.

Fig.15. Carlos Maside, A citania do Castro, Faro de Vigo, 28-II- 1929, p.3.

Fig.16. A. R. Castelao, serie Viñetas de Galicia, 25-V-1925.

Fig.17. Fotografía cúpula Galerías Pacífico de Buenos Aires. Al Norte, La fraternidad de Demetrio Urruchúa, al Sur, La germinación de la tierra de Antonio Berni, al Este, El dominio de las fuerzas naturales de Lino-Enea Spilimbergo, y al Oeste, La vida doméstica o la ofrenda generosa de la naturaleza de Manuel Colmeiro, c.a. 1940.

Fig.18. A.R. Castelao, serie Viñetas de Galicia, 13-IV-1925.

Fig.19., 20. y 21. Luis Seoane, La sirena pescada, Personajes y Meiga, 1945, dibujos a tinta acuarelados, 36 x 24 cm.

Fig.22. Guarda para filet proyectada por alumna T. Milano del curso profesional del Prof. A. Pena en la Escuela del Círculo de Bellas Artes, 1938.

Fig.23. Grabado publicado en la revista Movimiento, año II, nº6, 1934, p.5.

Fig.24. José Cúneo, Luna con dormilones, 1944, óleo sobre madera, 146 x 147 cm.

Fig.25. José Cúneo, Cagnes sur Mer, 1930, óleo sobre tela, 60 x 73cm.

Fig.26. Portada catálogo exposición "Rafael Barradas" organizada por la Comisión Nacional del Centenario, 1930, p. 1.

Fig.27. Joaquín Torres García, ilustración para su libro inédito "Notre boussole de Navigatoteaur dans le vie", 1932.

Fig.28. Anuncio de Centro Gallego en Alfar, año VIII, nº 66, 1930, p.6.

Fig.29. Portada revista La Pluma, año IV, nº16, 1930.

Fig.30. Contraportada Alfar, año VIII, nº 61, 1930.

Fig.31. Portada revista La Cruz del Sur, nº 11, 1926.

Fig.32. Portada libro inédito de Joaquín Torres García "Notre boussole de navigateaur dans la vie" publicado en París, 1930.

Fig.33. Carlos Maside, Mercado, 1950, óleo sobre lienzo 110 x 125 cm.

Fig.34. Carlos Maside, Tenda, 1945, óleo sobre lienzo, 95,5 x 81,5cm.

Fig.35. Esquema Tihuantinsuyo.

III. FOCOS DE INTELECTUALIDAD GALLEGA EN EL RÍO DE LA PLATA

Fig.36. A. R.Castelao en el Salón Prince George´S. Hall de Buenos Aires, 1939.

Fig.37. Extracto *Gráfica, año I*, nº 5, 1929, pp. 10-11. Los expositores: Vicente Blanco, Elena Olmos, Fernando A. de Sotomayor, José Seijo, Felipe Piñeiro, Manuel Abelenda, Ilmedo Corral, Carlos Sobrino, Maite Corredoira, Alvaro Cebreiro, Castro Gil.

Fig.38. Virgilio Blanco Garrido,Feira, 1928, óleo sobre tabla, 38 x 46 cm.

Fig.39. Alvaro Cebreiro, *Caricatura de Ilmedo Corral*, 1929, tinta aguada/papel, 28 x 22 cm.

Fig.40. Manuel Castro Gil, *Betanzos*, 1928, Tinta aguada / papel, 26 x 21 cm.

Fig.41. Ilmedo Corral, *Galicia*, 1930, óleo sobre lienzo, 40,5 x 30,5 cm.

Fig.42. Laxeiro, *Dibuxo*, 1930, carbón y lápiz/papel, 24 x 32 cm.
Fig.43. Roberto González Blanco, *Alegrías*, 1931, óleo/papel, 61 x 38 cm.

Fig.44. Julio Prieto Nespereira, *Betanzos*, 1930, tinta/papel, 35,1 x 23 cm.

Fig.45. Cándido Fernández Mazas, *cartel Misiones Pedagógicas*, 1936, tinta/papel, 60 x 43 cm.

Fig.46. Manuel Pailós, *Marina serie Aventuras*, 1983, encáustica sobre fibra, 45 x 43,5 cm.

Fig.47. Maruja Mallo, *Dos Máscaras*, 1952, óleo sobre tablero de artista, 25 x 35 cm.

Fig.48. Federico Ribas Montenegro, *Cartel*, 1933, tinta / papel, 25,5 x 20,2 cm.

IV. ARTISTAS GALLEGOS EMIGRADOS AL RÍO DE LA PLATA. INTEGRACIÓN EN EL MEDIO ARTÍSTICO URUGUAYO Y ARGENTINO EN LOS 30.

Fig. 49. Manuel Pailós, *Mundos*, 1982, encáustica/fibra, 63 x 59,5 cm.

Fig.50. Contraportada de Manuel Colmeiro en "Buscon Poeta. Recorrido espiritual y novelesco del mundo de Eduardo Dieste", Emecé Editores, 1942.

Fig.51. Manuel Colmeiro, *Tres Gracias*, 1973, óleo/lienzo, 54 x 74 cm.

Fig.52. Manuel Colmeiro, *La maternidad de la vaca*, 1945, óleo sobre lienzo, 61 x 74 cm.

Fig.53. Manuel Colmeiro, *Peixeiras*, 1939, óleo sobre lienzo, 56 x 38 cm.

Fig.54. Manuel Colmeiro, Siega, 1942, óleo sobre lienzo, 69 x 73,5 cm.

Fig.55. Manuel Colmeiro, Pulpería na feira, 1938, óleo sobre lienzo, 46 x 61 cm.

Fig.56. Fotografía Manuel Colmeiro (primero a la izquierda), Demetrio Urruchúa, Antonio Berni, Lino-Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino.

Fig. 57. Manuel Colmeiro, La pareja humana o el amor fraternal, c.a.1940, fresco/mural.

Fig. 58. Manuel Colmeiro,Paisaje con figura, c.a. 1949, óleo/lienzo, 61 x 74 cm.

Fig. 59. Manuel Colmeiro, Apañando a foia, 1936, lápiz/papel, 19 x 30,5 cm.

Fig. 60. Luis Seoane, Las mariscadoras, 1949, óleo sobre lienzo, 64,5 x 73 cm.

Fig. 61. Dibujo de Luis Seoane dedicado a Aurora y a Cortázar, 1959, tinta/papel, 21 x 14 cm.

Fig.62. Luis Seoane, *Muñeira*, 1945, óleo/lienzo, 37 x 40 cm.

Fig.63. Luis Seoane, *Sirena serie Bestiario*, xilografía, 10 x 15,2 cm.

Fig.64. Luis Seoane. *Semella ser importante*, 1965, grabado, 29,7 x 22 cm.

Fig.65. Luis Seoane. *Un precaro mendigo*, 1963, estarcido, 19 x 14,5 cm.

Fig.66. Luis Seoane, *Grabados Criollos*, 1938, grabado en madera, 30 x 23 cm.

Fig.67. Luis Seoane, *Pulpo*, 1967, grabado, 22,8 x 30,5 cm.

Fig.68. Luis Seoane, *Descansando*, 1953, tapiz, 110 x 121 cm.

Fig.69. Luis Seoane, *Mar de Orzan*, 1967, acrílico/lienzo, 22,6 x 30 cm.

Fig.70. A. R. Castelao, portada del álbum *Auto-Caricaturas*, 1930.

Fig.71. A. R. Castelao, *Aunque o meu home vai fora, Viñetas del Galicia,* 21-II-1925.

Fig.72. A.R. Castelao, *Os de sempre, Viñetas del Galicia*, 12-IV-1925.

Fig. 73. A. R. Castelao,*Vento Mareiro*, c.a. 1910-191, aguada/papel, 46 x 61 cm.

Fig. 74. A.R. Castelao, *Álbum Galicia Mártir*, 1937, estampa, 30,2 x 21,3 cm.

Fig.75. A.R. Castelao, *Álbum Atila en Galicia*, 1937, estampa, 30 x 21cm.

Fig. 76. A. R. Castelao, *Os vellos non deben namorrse*, 1941, estampa, 20,3 x 13 cm.

Fig. 77. A.R.Castalao, *Rumba Criolla*, 1939, dibujo, 22,8 x 30,04 cm.

Fig. 78. A.R. Castelao, Bailarín, 1942, dibujo acuarelado, 30 x 23 cm.

Fig. 79. M. Méndez Magariños, Retrato Ducasse, 1929, grabado/madera, 20,3 x13 cm.

Fig. 80. Retrato Julio Sigüenza por M. Méndez Magariños, 1928, tinta/papel, 21 x 14 cm.

Fig.81. M. Méndez Magariños, *Lavanderas*, 1928, óleo/tabla, 40 x 48 cm.

Fig. 82. M. Méndez Magariños, *Peregrinos*, 1925, óleo/tela, 66 x 76 cm.

Fig. 82. Guillermo Rodriguez, *Éxodo Oriental*, 1930, óleo/tela, 700 x 300 cm.

Fig. 83. M. Méndez Magariños, *Éxodo Oriental*, 1930, óleo tela, 520 x 270 cm.

Fig. 84. M. Méndez Magariños, *Trabajando el campo*, 1931, óleo tela, 30,5 x 40,5 cm.

Fig. 85. M. Méndez Magariños, *Ganado a la sombra*, 1930, óleo/ tela, 90 x 99 cm.

Fig. 86. J. Prieto Nespereira, *Peces*, 1924, óleo/tela, 25 x 32 cm.

Fig. 87. J. Prieto Nespereira, *Ritmos*, 1932, Tinta/papel, 27 x 25 cm.

Fig. 88. J. Prieto Nespereira, *Remanso*, 1935, dibujo acuarelado, 22,5 x 30,5 cm.

Fig. 89. J. Prieto Nespereira, *Sin Título*, 1939, óleo/cartón, 28,5 x 41 cm.

Fig. 90. Portada catálogo Exposición Club de Grabado de Montevideo.

Fig. 91. J.Prieto Nespereira, *Texturas*, 1942, grabado, 15,3 x 22.5 cm.

Fig. 92. Biografía de Maruja Mallo representada por Oteiza.

Fig. 93. Extracto de un cuaderno de la artista. Estudio para movimientos.

Fig. 94. Maruja Mallo, *Sorpresa del trigo*, 1936, óleo/lienzo, 85 x 165 cm.

Fig. 95. Maruja Mallo, *Arquitectura humana*, 1937, óleo/lienzo, 46 x 61,2 cm.

Fig. 96. Maruja Mallo, *El canto de las espigas*, 1939, óleo/lienzo, 118 x 223 cm.

Fig. 97. Fotografia Pablo Neruda y Maruja Mallo en la costa chilena en 1945.

Fig. 98. Maruja Mallo, *Naturaleza Viva con rosa*, 1942, óleo/tabla, 42, 29,5 cm.

Fig. 99. Maruja Mallo, *La ciclista*, 1939, óleo/ tela, 65 x 55 cm.

Fig. 100. Manuel Pailós, Mural constructivo, estucado y fresco, 170 x 400 cm.

Fig. 101. Manuel Pailós, *Constructivo 1962*, composición en madera, 26 x 19,5 cm.

Fig. 102. Manuel Pailós, *Inciso en blanco*, 1956, 61 x 40 cm.

Fig. 103. Manuel Pailós, *Relieve en madera*, 1954, 30,3 x 22,2 cm.

Fig. 104. Manuel Pailós, *Torre I*, 1939, madera y óleo.

Fig. 105. Manuel Pailós, *Torre II*, 1942, ladrillo.

Fig. 106. Fotografía de la instalación Totem de Manuel Pailós en Montevideo.

Fig, 107. Manuel Pailós, *Totem*, 1940, madera y óleo.

Fig. 108. Manuel Pailós, *Barco*, 1939, madera y óleo.

Fig. 109. Manuel Pailós, *Constructivo*, 1960, pizarra y ladrillo.

Fig. 110. Manuel Pailós, *Constructivo en rojo*, 1957, encáustica/cartón, 30,3 x 22,2 cm.

Fig. 111. Manuel Pailós, Puerto, 1938, óleo/cartón, 37 x 48,5 cm.

Fig. 112. Manuel Pailós, Puerto, 1954, óleo/ lienzo, 110 x 176 cm.

Fig. 113. Domingo Maza, *Cabeza de Castelao*, 1937, talla en madera.

Fig. 114. Federico Ribas Montenegro, cartel publicitario moda, tinta/papel, 30 x 23 cm.

Fig. 115. Federico Ribas Montenegro, *La tenista*, 1940, tinta/papel, 40,5 x 30,5 cm.

Fig. 116. Federico Ribas Montenegro, *España*, 1933, tinta/papel, 30 x 23 cm.

Fig. 117. F. Ribas Montenegro, *En el muelle de Vigo*, 1938, dibujo acuarelado, 36 x 28 cm.

Fig. 118. F. Ribas Montenegro, *Jabón Heno de Pravia*, 1943, cartel publicitario, tinta/papel.

Fig. 119. F. Ribas Montenegro, *Boxeador*, 1947, lápiz/ papel, 36 x 28 cm.

Fig. 120. Juan Carlos Alonso, *Retrato Lino-Enea Spilimbergo*, tinta/papel, 18 x 17,6 cm.

Fig. 121. Juan Carlos Alonso, *La guerra al malón*, 1939, tinta/papel, 81 x 58 cm.

Fig. 122. Dibujo publicado en el libro *Bajo la lluvia ajena* de Juan Gelman.

Fig. 123. Juan Carlos Alonso, *Mujeres*, 1947, tinta/papel, 81 x 97 cm.

Fig. 124. Juan Carlos Alonso, *Ilustración*, 1939, tinta/papel, 60,5 x 48 cm.

V. LA VANGUARDIA ARTÍSTICA GALLEGA EN EL RÍO DE LA PLATA. OBRA ENVIADA DESDE GALICIA A MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES EN LOS AÑOS TREINTA.

Fig. 125. Carlos Maside, *Caricatura*, 1939, lápiz/papel, 19 x 35,5 cm.

Fig. 126. Carlos Maside, *Mulleres,* 1942, óleo/tela, 44 x 75 cm.

Fig. 127. Carlos Maside, *Autorretrato*, 1945, óleo/tela, 28,5 x 41 cm.

Fig. 128. Carlos Maside, *Lavandeiras*, 1937, óleo/ tela, 28,8 x 44,4 cm.

Fig. 129. Carlos Maside, *Muller Sentada*, 1940, óleo/tela, 34,5 x 24 cm.

Fig. 130. Carlos Maside, *Peixeiras*, 1938, óleo/tela, 44 x 65 cm.

Fig. 131. Carlos Sobrino Buhigas, *Tríptico mariñeiro*, 1936, óleo/tela, 28,5 x 41 cm.

Fig. 132. Carlos Sobrino Buhigas. *Otoño, recogiendo el maíz y las calabazas*, 1938, 27x 36 cm.

Fig.133. Carlos Sobrino Buhigas. *Cristo do casal dourado*, 1940, óleo/tabla, 45 x 76 cm.

Fig. 134. Manuel Torres Martínez, *Mulleres*, 1942, dibujo acuarelado, 24 x 30,2 cm.

Fig. 135. Manuel Torres Martínez, *Peixeiras*, 1934, tinta/papel, 22,4 x 29, 7 cm.

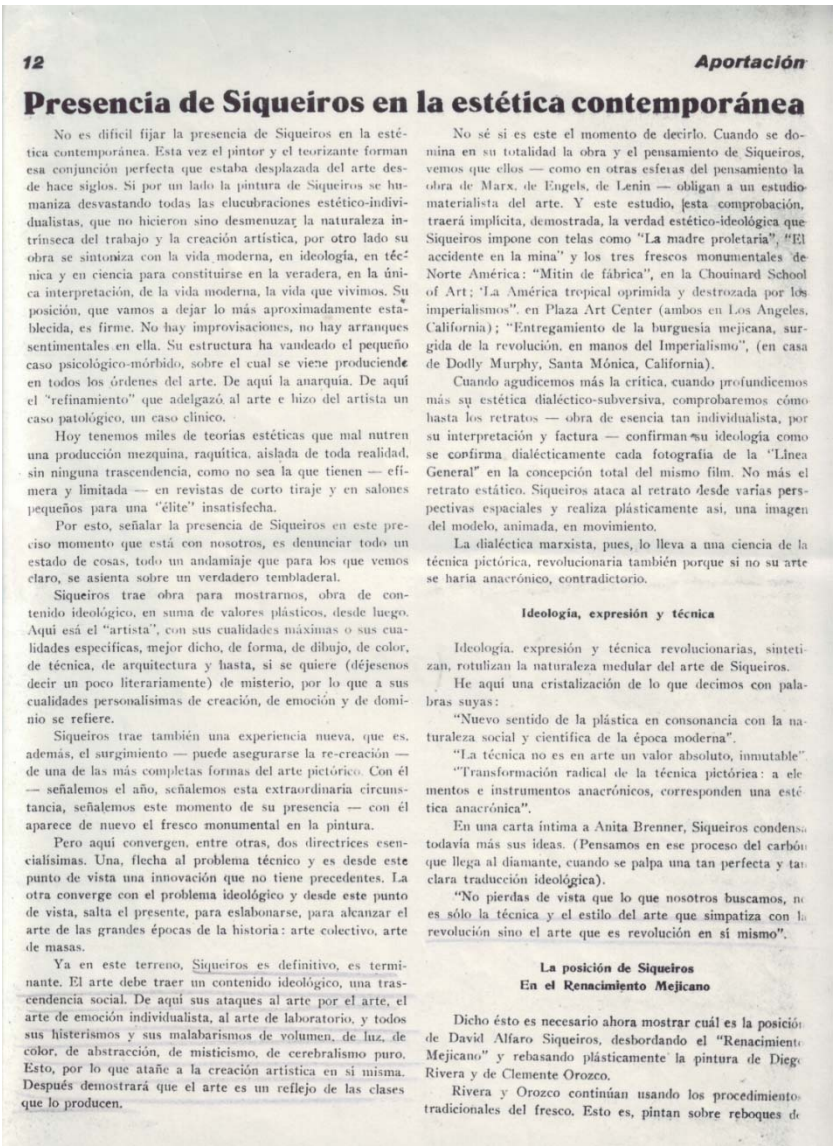
Fig. 136. Manuel Torres Martínez, Paraño, 1938, óleo/ tela, 28,5 x 41 cm.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

IX. ANEXOS

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1.1. Pombo, L. E., "Presencia de Siqueiros en la estética contemporánea", *Revista Aportación*, año I, nº1, 1933, pp. 12-13.



Presencia de Siqueiros en la estética contemporánea

No es difícil fijar la presencia de Siqueiros en la estética contemporánea. Esta vez el pintor y el teorizante forman esa conjunción perfecta que estaba desplazada del arte desde hace siglos. Si por un lado la pintura de Siqueiros se humaniza desvastando todas las elucubraciones estético-individualistas, que no hicieron sino desmenuzar la naturaleza intrínseca del trabajo y la creación artística, por otro lado su obra se sintoniza con la vida moderna, en ideología, en técnica y en ciencia para constituirse en la veradera, en la única interpretación, de la vida moderna, la vida que vivimos. Su posición, que vamos a dejar lo más aproximadamente establecida, es firme. No hay improvisaciones, no hay arranques sentimentales en ella. Su estructura ha vandeado el pequeño caso psicológico-mórbido, sobre el cual se viene produciendo en todos los órdenes del arte. De aquí la anarquía. De aquí el "refinamiento" que adelgazó al arte e hizo del artista un caso patológico, un caso clínico.

Hoy tenemos miles de teorías estéticas que mal nutren una producción mezquina, raquítica, aislada de toda realidad, sin ninguna trascendencia, como no sea la que tienen — efímera y limitada — en revistas de corto tiraje y en salones pequeños para una "élite" insatisfecha.

Por esto, señalar la presencia de Siqueiros en este preciso momento que está con nosotros, es denunciar todo un estado de cosas, todo un andamiaje que para los que vemos claro, se asienta sobre un verdadero tembladeral.

Siqueiros trae obra para mostrarnos, obra de contenido ideológico, en suma de valores plásticos, desde luego. Aquí está el "artista", con sus cualidades máximas o sus cualidades específicas, mejor dicho, de forma, de dibujo, de color, de técnica, de arquitectura y hasta, si se quiere (déjesenos decir un poco literariamente) de misterio, por lo que a sus cualidades personalísimas de creación, de emoción y de dominio se refiere.

Siqueiros trae también una experiencia nueva, que es, además, el surgimiento — puede asegurarse la re-creación — de una de las más completas formas del arte pictórico. Con él — señalemos el año, señalemos esta extraordinaria circunstancia, señalemos este momento de su presencia — con él aparece de nuevo el fresco monumental en la pintura.

Pero aquí convergen, entre otras, dos directrices esencialísimas. Una, flecha al problema técnico y es desde este punto de vista una innovación que no tiene precedentes. La otra converge con el problema ideológico y desde este punto de vista, salta el presente, para eslabonarse, para alcanzar el arte de las grandes épocas de la historia: arte colectivo, arte de masas.

Ya en este terreno, Siqueiros es definitivo, es terminante. El arte debe traer un contenido ideológico, una trascendencia social. De aquí sus ataques al arte por el arte, el arte de emoción individualista, al arte de laboratorio, y todos sus histerismos y sus malabarismos de volumen, de luz, de color, de abstracción, de misticismo, de cerebralismo puro. Esto, por lo que atañe a la creación artística en sí misma. Después demostrará que el arte es un reflejo de las clases que lo producen.

No sé si es este el momento de decirlo. Cuando se domina en su totalidad la obra y el pensamiento de Siqueiros, vemos que ellos — como en otras esferas del pensamiento la obra de Marx, de Engels, de Lenin — obligan a un estudio materialista del arte. Y este estudio, esta comprobación, traerá implícita, demostrada, la verdad estético-ideológica que Siqueiros impone con telas como "La madre proletaria", "El accidente en la mina" y los tres frescos monumentales de Norte América: "Mitin de fábrica", en la Chouinard School of Art; 'La América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos". en Plaza Art Center (ambos en Los Angeles, California); "Entregamiento de la burguesía mejicana, surgida de la revolución, en manos del Imperialismo", (en casa de Dodly Murphy, Santa Mónica, California).

Cuando agudicemos más la crítica, cuando profundicemos más su estética dialéctico-subversiva, comprobaremos cómo hasta los retratos — obra de esencia tan individualista, por su interpretación y factura — confirman su ideología como se confirma dialécticamente cada fotografía de la "Línea General" en la concepción total del mismo film. No más el retrato estático. Siqueiros ataca al retrato desde varias perspectivas espaciales y realiza plásticamente así, una imagen del modelo, animada, en movimiento.

La dialéctica marxista, pues, lo lleva a una ciencia de la técnica pictórica, revolucionaria también porque si no su arte se haría anacrónico, contradictorio.

Ideología, expresión y técnica

Ideología, expresión y técnica revolucionarias, sintetizan, rotulizan la naturaleza medular del arte de Siqueiros.

He aquí una cristalización de lo que decimos con palabras suyas:

"Nuevo sentido de la plástica en consonancia con la naturaleza social y científica de la época moderna".

"La técnica no es en arte un valor absoluto, inmutable".

"Transformación radical de la técnica pictórica: a elementos e instrumentos anacrónicos, corresponden una estética anacrónica".

En una carta íntima a Anita Brenner, Siqueiros condensa todavía más sus ideas. (Pensamos en ese proceso del carbón que llega al diamante, cuando se palpa una tan perfecta y tan clara traducción ideológica).

"No pierdas de vista que lo que nosotros buscamos, no es sólo la técnica y el estilo del arte que simpatiza con la revolución sino el arte que es revolución en sí mismo".

La posición de Siqueiros En el Renacimiento Mejicano

Dicho ésto es necesario ahora mostrar cuál es la posición de David Alfaro Siqueiros, desbordando el "Renacimiento Mejicano" y rebasando plásticamente la pintura de Diego Rivera y de Clemente Orozco.

Rivera y Orozco continúan usando los procedimientos tradicionales del fresco. Esto es, pintan sobre reboques de

mezcla de cal y arena utilizando en su trabajo la brocha de pelos.

Siqueiros revolucionando totalmente los medios de producción pictórica monumental, usa por primera vez en la pintura monumental el fresco en cemento y también por primera vez instrumentos de producción mecánica.

En esas condiciones Rivera y Orozco permanecen dentro de procedimientos inaplicables a las condiciones de la edificación moderna.

Por su parte, Siqueiros descubre y utiliza por primera vez los elementos y los instrumentos que corresponden técnicamente a esa edificación. En esas condiciones hace posible la superviencia de la pintura monumental en todo un largo período de tiempo y de alcance imprevisto en el futuro.

Orozco y Rivera trabajan individualmente. Son en última instancia, los maestros irrevocables de una obra cuya dirección está por absoluto en sus propias manos. Son pintores murales al estilo de cualquier pintor de caballete. En esa forman guardan para sí, celosamente, las experiencias diarias de su propio trabajo. Su obra muere con ellos en el sentido de que no hacen verdaderos prosélitos para un fin más alto de mayores consecuencias.

Siqueiros, en cambio, crea "teams" o equipos de pintores e impulsa a estos equipos en un trabajo integral y positivamente colectivo. Crea un tipo superior de aprendizaje práctico, que consiste en hacer participar al aspirante en el proceso total de la concepción y de la realización de la obra.

Rivera y Orozco usan una metodología plástica emotiva. Sus bases científicas, sus módulos, son evidentemente arcaicos. Sus elementos son de procedencia renacentista italiana.

Su metodología dialéctica

Siqueiros, por el contrario, aplica una metodología dialéctica a la nueva naturaleza dinámica de la pintura monumental descubierta. es decir, de la pintura frente a la calle y en la propia calle. Sus bases constructivas reflejan la naturaleza dinámica del espectador movido y renovado por el tráfico. Pintura hecha para ser vista moviéndose y que participa del ambiente en general. Los módulos empleados por Siqueiros tienen naturaleza psicológica y no son de carácter escolástico como los de Rivera y Orozco, esto es: tienen una base psicológico - revolucionaria.

Rivera estancado en la tradición del Renacimiento mejicano, es "populista", es nacionalista. El folklore da un porcentaje importante en la naturaleza de su obra. Su aprendizaje del primitivismo italiano sigue imperando en él, y por el mismo sentido de su pintura, es fundamentalmente místico. José Clemente Orozco continúa siendo tan liberal como Daumier. Su barroquismo es en última instancia de naturaleza revolucionario - burguesa. No es místico, pero tampoco subversivo: es, simplemente, declamatorio y su crítica social no toca la verdadera naturaleza del régimen, refiriéndose simplemente a la inmoralidad de los funcionarios. Carece de metodología, siendo exclusivamente emotivista. Esto en cuanto a su penúltima obra, pues en lo que toca a la más reciente. ésta se vuelve Khrisnamurtista y por este camino se está haciendo abstracta y metafísica. Antes mostró un impetuoso lirismo liberal, ahora se torna cada vez más cerebralista.

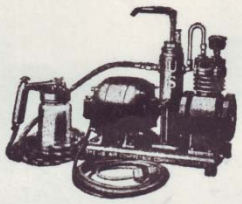
En el terreno proletario

Siqueiros — lo hemos dicho ya — acepta resueltamente una metodología revolucionaria; es decir, una metodología dialéctico - materialista, la cual principia por encontrar los vehículos materiales correspondientes y llega hasta la organización psicológico - revolucionaria de su obra. Esta metodología lo conduce al terreno proletario, en la esencia político - estética de su obra. Es así cómo rompe con el aspecto místico y emotivista del Renacimiento Mejicano.

En lucha con un pasado que día a día muestra su desorganización, su bancarrota, frente a un mundo nuevo que impulsa y le habla a la humanidad con elementos totalmente nuevos, el artista no puede hacer concesión alguna a ese pasado, y se lanza con un heroísmo grande y un optimismo mayor aun, a edificar su ideología con esos mismos elementos que está creando el hombre que trabaja, que lucha, que pasa al lado suyo. ¡Cómo el artista puede permanecer ajeno a toda esa realidad! ¡Cómo el artista puede encerrarse, todavía hoy, a masticar, a rumiar, una "emoción", una "meditación" (esa que en éxtasis califica de "pura"; poesía pura, música pura, arquitectura pura) ajeno a la vida que lo rodea, al mundo que lo rodea, a los acontecimientos que se suceden, para después salir a venderla — tímidamente, temblorosamente — a una clase dominadora que le arroja el sobrante de sus excedentes fastuosos?

Meditemos sobre ésto, tratando de abandonar, en la medida de lo posible, el lastre de toda una cultura colmada de prejuicios, de reticencias, de caprichos, de egoismos, y veremos que la figura maestra de Siqueiros, de Siqueiros constructor, de Siqueiros luchador, nos lleva al camino de la plástica integralmente humana, la que ahora tiene que libertarse por completo de la opresión de las clases dominantes y de toda perturbación política, para llegar a ser más tarde, plástica realmente pura, por primera vez en la historia del mundo.

Luis Eduardo Pombo.



2.1. S/f., “Acta fundamental Boletín Teseo. Agrupación de Artistas y Escritores Uruguayos”, *Teseo,* año I, nº1, 1923, pp. 1-4.

Año I.
25. 8 1923

Núm. 1.
Pr. $ 0.10

Boletín de

TESEO.

AGRVPACION DE ARTIS-
TAS Y ESCRITORES
URVGVAYOS

OFICINA POSTAL
CALLE VAZQUEZ N.o 1384
MONTEVIDEO

ACTA FUNDAMENTAL

En Montevideo, a 14 de Julio de 1923, reunidos y unidos José Cúneo, Bernabé Michelena, Carmelo de Arzadum, Antonio Pena, Andrés Etchebarne Bidart, Humberto Causa, Carlos M. Princivalle, Alberto Zum Felde, Justino Zavala Muniz, Emilio Oribe, Enrique Dieste, Juan Parra del Riego, Enrique Casaravilla Lemos y Eduardo Dieste, resolvieron plantear las bases de una agrupación que tuviese por objeto presentar en haz visible y ejemplar ante la conciencia pública, los valores y tendencias de Arte y Pensamiento, dentro de una absoluta libertad, pero que muestren estar regidos por principios y ostenten formas de un significado verdaderamente positivo. Y se establecieron los siguientes principios y reglas:

Símbolo

1.° El nombre y título será: “Teseo”. “Agrupación de artistas y escritores uruguayos”. El nombre Teseo, no significa más que un símbolo, deducido del supremo valor de la obra de Fidias, en que se armonizan la belleza de la forma y su construcción rigurosa, la claridad y la gracia, lo ideal y lo humano. Se hace constar reiteradamente que tal advocación no implica una vuelta a los ideales de Renacimiento alguno, aunque se veneren y estudien los grandes maestros y sus obras. Que, por lo mismo, no significa desviación de las aspiraciones al nacimiento de un Arte Nacional, por muy racial y diferente que con el tiempo llegue a ser, puesto que los principios o, mejor, los resultados del helenismo como los morales del cristianismo, por su esencia universal, no son ya ni del pueblo griego ni del pueblo hebreo, sino de todos los pueblos. Aún participando de la idea de que la personalidad nacional debe despertarse, hacerse por todos los medios, bueno es denominarse por lo universal para no descender muy por debajo del instinto particularista, de suyo morboso, arbitrario y estrecho. “Teseo”, pues, significa, y nada más: Razón, Belleza y Realidad. Tal es el pensamiento de los iniciadores como digno de inspirar el programa del grupo.

Acción de Arte

2.° La Agrupación hará o prestigiará ediciones de libros, conferencias o exposiciones de Arte de los autores que pertenezcan o sean dignos de pertenecer a su Registro. Libros y catálogos, en apéndice, reproducirán esta Acta y el Registro. b) La Agrupación publicará regular o irregularmente, manifiestos de propaganda, y sus Anales, divididos en épocas de tres años.

Del Registro

3.° a) Una de las funciones de la Agrupación será el Registro de los verdaderos valores del medio en las Artes y en las Letras, los cuales, a propuesta indiferente de socios o no socios, deberán ser registrados por dos tercios de votos de los inscriptos e iniciadores que emitan su voto. b) Debe tenderse a que los fines de la Agrupación no puedan ser entorpecidos por la dificultad de llevar a cabo las reuniones periódicas de sus socios, pudiendo sustituirse la asistencia por comunicaciones escritas, redactadas breve y claramente. c) La duración de una época de tres años, se necesita para que sea ratificada una serie de nombres o bien obras inscriptas en el Registro. La fórmula moral del voto es: “Mi juicio sereno es quien vota solamente.” Los votos enviados por correo, una vez identificados, para lo cual se consultará el registro de firmas y el talón de las tarjetas de votación, tienen la misma validez que las de los asistentes. Resuelven los que votan. En defecto de boletas, la Oficina de Secretaría informará de los resultados, y exhibirá los comprobantes respectivos al inscripto que lo solicite. d) Quienes a no participar de las actividades sociales, los inscriptos mantienen todas las prerrogativas, y su permanencia en los Registros, por la sola virtud de su nombre y de sus obras, servirá de norte a la conciencia del público y de los autores; publicándose la nómina de los iniciadores e inscriptos que hayan intervenido en cada una de las resoluciones acordadas. La integración del Registro se hará cada tres años, pudiendo prorrogarse o

plazo si lo decide así la mayoría de los socios. c) Por la voluntad de la mayoría de los iniciadores actuales que por alguna causa no estén imposibilitados de emitir su voto, el número de los mismos puede aumentarse con personas que sin conocerse como escritores o artistas inspiren confianza por su cultura y orientación crítica de acuerdo con el programa y los fines de la Agrupación. f) Los iniciadores conservan siempre todas las facultades acordadas a los inscriptos.

4.° a) El grupo iniciador puede componer la primera serie de inscriptos. b) Las listas presentadas para este fin deben formarse con la mayor liberalidad de criterio posible en cuanto a los autores jóvenes, de quienes cabe esperar las mayores cosas y a quienes la Agrupación debe dirigirse principalmente; de manera que sólo a desconocimiento u olvido puedan atribuirse las omisiones indebidas. c) Finalizada una época, los nombres que no se incorporen al Registro, mantendrán su calidad de Presentados, siempre que así lo consienta la mayoría de los socios que emitan su voto. Lo mismo rige para las nuevas propuestas que puedan producirse en el curso de una época. d) Los Presentados tienen muy especialmente la facultad de proponer toda clase de iniciativas y reformas. f) Una tercera clase de socios, con el nombre de Adictos, proponen, opinan pero no votan. Pueden formar parte de la Comisión Directiva, después de haber sido integrada conforme indica el artículo 6.°

5.° a) En cuestiones de Arte resuelven, en definitiva, los artistas iniciadores y los artistas inscriptos, con el arbitraje de los socios de igual calidad significados en la crítica. b) Un iniciador sólo podrá pasar el Registro de Inscriptos cuando la opinión de la crítica se manifieste favorablemente respecto al valor de algunas de sus obras de un modo indudable, estimación que dependerá en última instancia de la mayoría de los iniciadores y de los inscriptos. c) Queda sobreentendido que el orden del Registro de Presentados, y en general de todos los Registros y de todos los actos de la Agrupación que impliquen algún sentido crítico, mientras no se haga constar expresamente la unanimidad, sólo reflejan el promedio de la opinión social, quedando los socios en plena independencia de juicio y de manifestarse cómo y cuándo quieran, a título personal, y no sólo en cuanto a pormenores o matices sino también en cuanto al volumen total de resoluciones o campañas acordadas por la mayoría; sin que la disidencia de este género, puesto que puede ser más de una vez la Razón y la Justicia anticipada individualmente a la conciencia colectiva, pueda ser causa de expediente eliminatorio de clase alguna, sino de los efectos naturales y recíprocamente legítimos de la discusión y de la crítica. d) Aparte del derecho de libre manifestación de los asociados, en la forma y lugar que gusten hacerlo, a pedido de los mismos se harán constar los juicios discordes en las Actas y en el Boletín de la Agrupación e) Las reformas relativas al sistema de los Registros sólo pueden hacerse por medio de Actas Adicionales.

Administración

6.° a) El grupo iniciador elige de su seno una Comisión Directiva compuesta de un Presidente y un Consejo de tres miembros que durará tres años, una época, en sus funciones, pudiendo ser reelegidos sus miembros. Al cabo de este tiempo y sucesivamente, esta Comisión se integrará con inscriptos e iniciadores, por votación de ambas clases de socios, en la forma que establece el artículo 3.°, pero por simple mayoría de los votos emitidos; el plazo que se le asigne no podrá pasar de una época; pudiendo ser mayor y nunca menor el número de sus componentes, dos artistas y dos escritores. b) Esta Comisión no podrá sesionar incompleta; en sus votaciones internas, en caso de empate, se neutralizará el voto de la Presidencia. c) Sus resoluciones no pueden recaer sobre la formación de los Registros, ni ser contrarias a las producidas por las votaciones de los inscriptos e iniciadores, que originan la verdadera autoridad social. d) Tiene la Comisión, como cualquier número de inscriptos o iniciadores puede también hacerlo por mediación de Secretaría, facultad de citar a la Asamblea, o, lo que es lo mismo, de motivar la Orden del Día, que acompañará siempre a las citaciones, con los efectos y en la forma que para las votaciones expresa el artículo 3.° e) Fuera de estos límites, la gestión de la Comisión Directiva puede y debe alcanzar todo el desarrollo que crea necesario para la realización del programa social y acrecimiento de su prestigio. f) El nombramiento de secretario incumbe a la Comisión electa. Una simple Oficina en relación postal con los asociados, cuya dirección puede ser provisionalmente la particular del secretario, es la única instalación indispensable para mover todo el organismo, aunque más adelante pueda llegar a alojarse como quiera, ya en sede propia o compartida con instituciones anexas en el vacío Ateneo de la Capital.

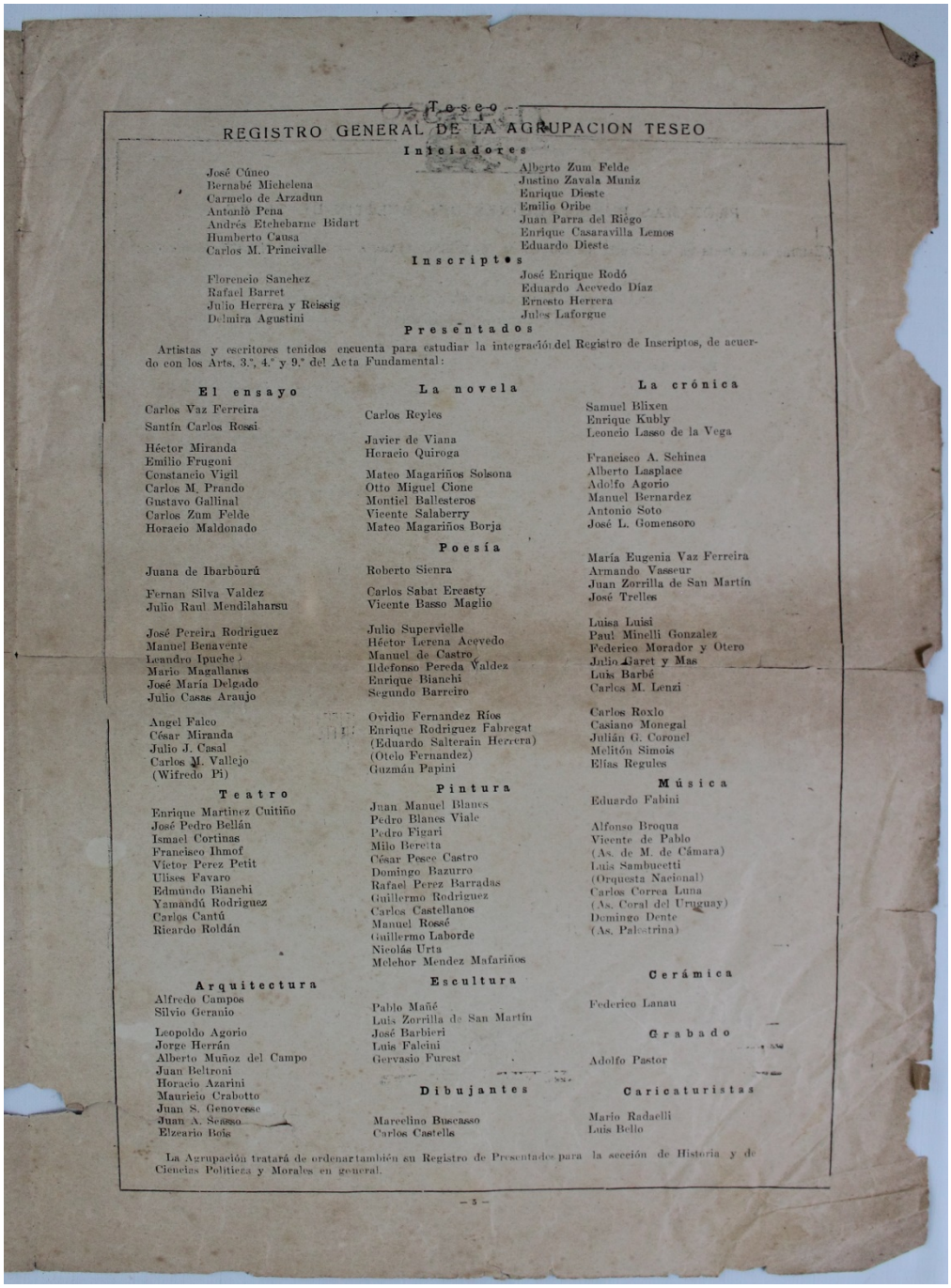
7.° a) La Caja se constituirá por donaciones voluntarias. b) La aplicación de los fondos será alterna, entre los fines literarios y artísticos de la Agrupación.

8.° a) Las actas, así de la Asamblea como de la Comisión, serán brevísimas, limitándose a ser una simple relación numerada de las resoluciones tomadas. b) Sólo tendrán carácter de actas constitutivas las que procedan de la autoridad de la Asamblea, dictadas por las votaciones de los inscriptos e iniciadores de viva voz o por escrito, en la forma y proporción que establece el artículo 3.°. c) Estas actas constitutivas, con el nombre de Adicionales y su ordinal correspondiente, en justa concordancia entre sí y con la Fundamental regirán los actos y destinos de la Agrupación.

9.°. Se resolvió, finalmente, publicar en el Boletín o en folleto esta Acta Fundamental, con el primer Registro, o, en su defecto, las listas de Presentados, y hacer por Secretaría las debidas comunicaciones.

(Firmas).

Comisión Directiva
(Primera época)
Emilio Oribe (presidente; José Cúneo, Bernabé Michelena,
Enrique Dieste, Justino Zabala Muniz (Secretario).



Teseo

REGISTRO GENERAL DE LA AGRUPACION TESEO

Iniciadores

José Cúneo
Bernabé Michelena
Carmelo de Arzadun
Antonio Pena
Andrés Etchebarne Bidart
Humberto Causa
Carlos M. Princivalle
Alberto Zum Felde
Justino Zavala Muniz
Enrique Dieste
Emilio Oribe
Juan Parra del Riego
Enrique Casaravilla Lemos
Eduardo Dieste

Inscriptos

Florencio Sanchez
Rafael Barret
Julio Herrera y Reissig
Delmira Agustini
José Enrique Rodó
Eduardo Acevedo Díaz
Ernesto Herrera
Jules Laforgue

Presentados

Artistas y escritores tenidos encuenta para estudiar la integración del Registro de Inscriptos, de acuerdo con los Arts. 3.°, 4.° y 9.° del Acta Fundamental:

El ensayo

Carlos Vaz Ferreira
Santín Carlos Rossi

Héctor Miranda
Emilio Frugoni
Constancio Vigil
Carlos M. Prando
Gustavo Gallinal
Carlos Zum Felde
Horacio Maldonado

La novela

Carlos Reyles

Javier de Viana
Heracio Quiroga

Mateo Magariños Solsona
Otto Miguel Cione
Montiel Ballesteros
Vicente Salaberry
Mateo Magariños Borja

La crónica

Samuel Blixen
Enrique Kubly
Leoncio Lasso de la Vega

Francisco A. Schinca
Alberto Lasplace
Adolfo Agorio
Manuel Bernardez
Antonio Soto
José L. Gomensoro

Poesía

Juana de Ibarbourú

Fernan Silva Valdez
Julio Raul Mendilaharsu

José Pereira Rodriguez
Manuel Benavente
Leandro Ipuche
Mario Magallanes
José María Delgado
Julio Casas Araujo

Angel Falco
César Miranda
Julio J. Casal
Carlos M. Vallejo
(Wifredo Pi)

Roberto Sienra

Carlos Sabat Ercasty
Vicente Basso Magliо

Julio Supervielle
Héctor Lerena Acevedo
Manuel de Castro
Ildefonso Pereda Valdez
Enrique Bianchi
Segundo Barreiro

Ovidio Fernandez Rios
Enrique Rodriguez Fabregat
(Eduardo Salterain Herrera)
(Otelo Fernandez)
Guzmán Papini

María Eugenia Vaz Ferreira
Armando Vasseur
Juan Zorrilla de San Martín
José Trelles

Luisa Luisi
Paul Minelli Gonzalez
Federico Morador y Otero
Julio Jaret y Mas
Luis Barbé
Carlos M. Lenzi

Carlos Roxlo
Casiano Monegal
Julián G. Coronel
Melitón Simois
Elías Regules

Teatro

Enrique Martinez Cuitiño
José Pedro Bellán
Ismael Cortinas
Francisco Ibmof
Víctor Perez Petit
Ulises Favaro
Edmundo Bianchi
Yamandú Rodriguez
Carlos Cantú
Ricardo Roldán

Pintura

Juan Manuel Blanes
Pedro Blanes Viale
Pedro Figari
Milo Bereita
César Pesce Castro
Domingo Bazurro
Rafael Perez Barradas
Guillermo Rodriguez
Carlos Castellanos
Manuel Rossé
Guillermo Laborde
Nicolás Urta
Melchor Mendez Mafariños

Música

Eduardo Fabini

Alfonso Broqua
Vicente de Pablo
(As. de M. de Cámara)
Luis Sambucetti
(Orquesta Nacional)
Carlos Correa Luna
(As. Coral del Uruguay)
Domingo Dente
(As. Palestrina)

Arquitectura

Alfredo Campos
Silvio Geranio

Leopoldo Agorio
Jorge Herrán
Alberto Muñoz del Campo
Juan Beltroni
Horacio Azarini
Mauricio Crabotto
Juan S. Genovesse
Juan A. Scasso
Elzeario Boix

Escultura

Pablo Mañé
Luis Zorrilla de San Martín
José Barbieri
Luis Falcini
Gervasio Furest

Cerámica

Federico Lanau

Grabado

Adolfo Pastor

Dibujantes

Marcelino Buscasso
Carlos Castella

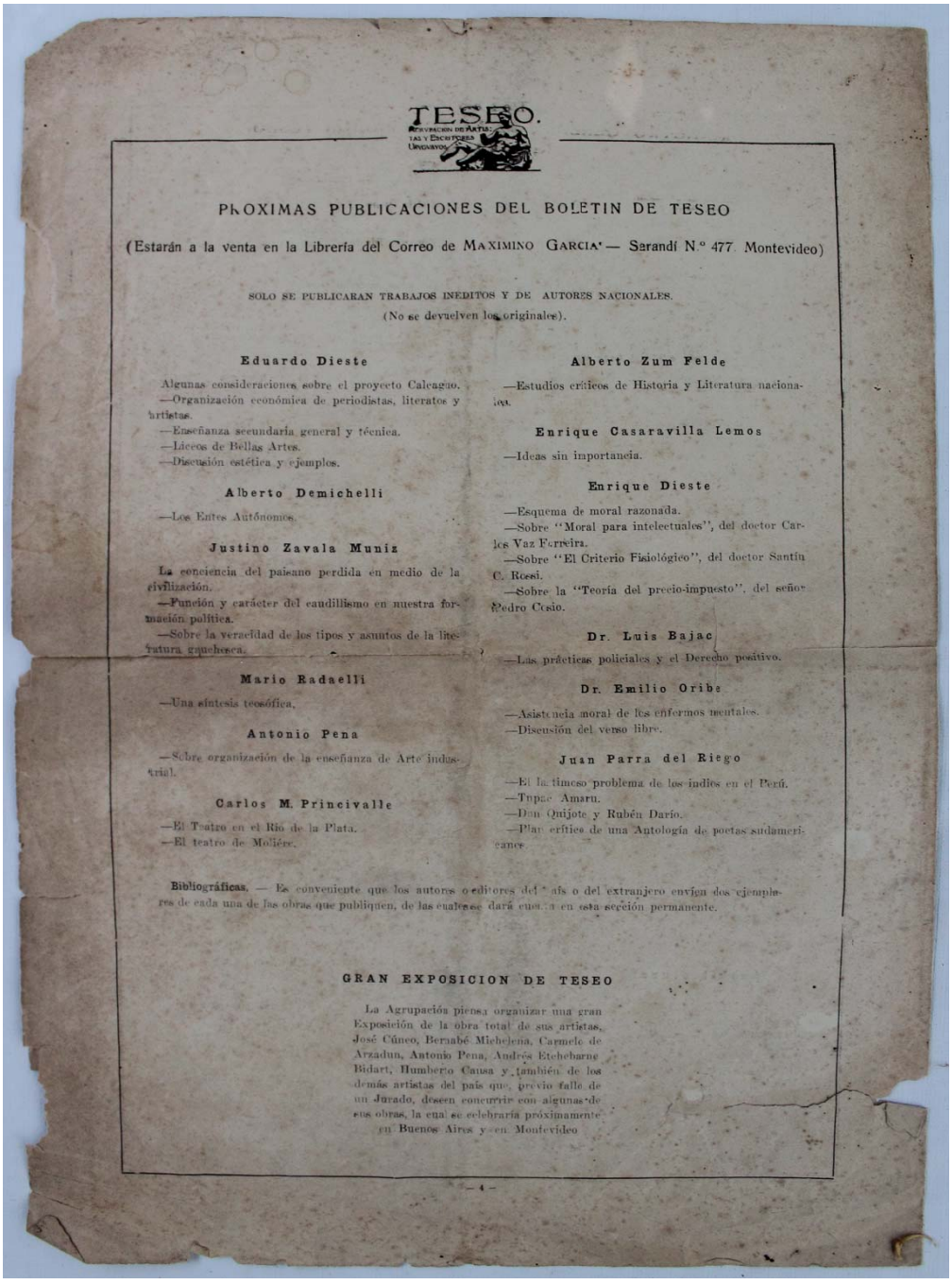
Caricaturistas

Mario Radaelli
Luis Bello

La Agrupación tratará de ordenar también su Registro de Presentados para la sección de Historia y de Ciencias Políticas y Morales en general.

— 5 —

ANEXO 2



TESEO.

Asociación de Artistas y Escritores Uruguayos

PROXIMAS PUBLICACIONES DEL BOLETIN DE TESEO

(Estarán a la venta en la Librería del Correo de MAXIMINO GARCIA — Sarandí N.° 477. Montevideo)

SOLO SE PUBLICARAN TRABAJOS INEDITOS Y DE AUTORES NACIONALES.
(No se devuelven los originales).

Eduardo Dieste

Algunas consideraciones sobre el proyecto Calcagno.
—Organización económica de periodistas, literatos y artistas.
—Enseñanza secundaria general y técnica.
—Liceos de Bellas Artes.
—Discusión estética y ejemplos.

Alberto Demichelli

—Los Entes Autónomos.

Justino Zavala Muniz

La conciencia del paisano perdida en medio de la civilización.
—Función y carácter del caudillismo en nuestra formación política.
—Sobre la veracidad de los tipos y asuntos de la literatura gauchesca.

Mario Radaelli

—Una síntesis teosófica.

Antonio Pena

—Sobre organización de la enseñanza de Arte industrial.

Carlos M. Principalle

—El Teatro en el Río de la Plata.
—El teatro de Molière.

Alberto Zum Felde

—Estudios críticos de Historia y Literatura nacionales.

Enrique Casaravilla Lemos

—Ideas sin importancia.

Enrique Dieste

—Esquema de moral razonada.
—Sobre "Moral para intelectuales", del doctor Carlos Vaz Ferreira.
—Sobre "El Criterio Fisiológico", del doctor Santín C. Rossi.
—Sobre la "Teoría del precio-impuesto", del señor Pedro Cosio.

Dr. Luis Bajac

—Las prácticas policiales y el Derecho positivo.

Dr. Emilio Oribe

—Asistencia moral de los enfermos mentales.
—Discusión del verso libre.

Juan Parra del Riego

—El ... timoso problema de los indios en el Perú.
—Tupac Amaru.
—Don Quijote y Rubén Darío.
—Plan crítico de una Antología de poetas sudamericanos.

Bibliográficas. — Es conveniente que los autores o editores del país o del extranjero envíen dos ejemplares de cada una de las obras que publiquen, de las cuales se dará cuenta en esta sección permanente.

GRAN EXPOSICION DE TESEO

La Agrupación piensa organizar una gran Exposición de la obra total de sus artistas, José Cúneo, Bernabé Michelena, Carmelo de Arzadun, Antonio Pena, Andrés Etchebarne Bidart, Humberto Causa y también de los demás artistas del país que, previo fallo de un Jurado, deseen concurrir con algunas de sus obras, la cual se celebraría próximamente en Buenos Aires y en Montevideo

— 4 —

2.2. Zum Felde, A., "Programa", *La Pluma. Revista Mensual de ciencias-artes y letras*, año I, nº 1, 1927 pp. 7-9.

P R O G R A M A

Aparece "*La Pluma*", con el propósito de realizar — en cuanto sea factible, y dentro de las condiciones de la hora — la aspiración, siempre activa y nunca satisfecha, de afirmar, por sobre las dificultades económicas del medio y por sobre la indiferencia de la mayoría, la existencia de una revista puramente intelectual, cuyas páginas, sean a la vez que un exponente amplio de la mentalidad nacional en los planos de las letras, de la ciencia y del arte, un órgano que refleje el movimiento intelectual del mundo, en todas aquellas faces que interesen positivamente al desarrollo de nuestra cultura.

Todas las realizaciones intentadas hasta hoy en este sentido, se han visto frustradas en un duro debatirse contra la apatía del medio. Las revistas de esta índole aparecidas en el País, no han podido sostenerse, faltas de base material; y han muerto a poco de salir a luz, por asfixia económica, entre el desánimo de sus deudos, o han llevado, por algún tiempo, una vida incierta y precaria, merced a las heróicas inyecciones extraídas con dolor, del bolsillo de sus propios redactores.

No quisiéramos pecar de injustos al citar, en la bibliografía histórica de nuestras revistas de letras, los esfuerzos de mayor categoría. Pero, entre el contínuo tránsito de las pequeñas revistas efímeras—juveniles en mayoría—que se suceden como vegetación sin arraigo, cabe recordar, porque concitaron, en su hora, la vida intelectual del país, siendo representativas de un estado de cultura:

"Anales del Ateneo", que documentan el magnífico movimiento cultural de la juventud ateneísta—en torno de 1885—con su elegante esgrima dialéctica entre el romanticismo que se alejaba y el positivismo que advenía, desarrollándose sobre el fragor de uno de los momentos más intensos, en la formación política de la República, de la lucha del espíritu civil y ciudadano contra el predominio militar y caudillesco. "La Revista Nacional" que, en las postrimerías del siglo pasado dirigieron, Rodó, Pérez Petit, Martínez Vigil y otros amigos — que entonces representaban una nueva oleada de juventud y de renovación de la mentalidad nacional, ya dejada muy atrás por el curso evolutivo de la Vida—y en cuyas páginas colaboró lo más selecto de aquella generación. "La Revista" y "La Nueva Atlántida", fundadas por Herrera y Reissig en los comienzos del Novecientos, ambas de muy corta duración, pero significativas porque en ellas se afirmaba el movimiento simbolista en las letras, del cual fué centro en nuestro país el poeta de "La Torre de los Panoramas". "La Revista Nueva", de matriz universitaria, publicada en 1902, que, no obstante acoger selectas colaboraciones literarias, dió preferencia a los trabajos de cátedra, señalándose en nuestra historia intelectual por la adoctrinación del positivismo spenseriano que la inspira. "Vida Moderna", que, bajo la dirección del Sr. Montero Bustamante, apareció en dos distintas épocas, (1901-3 y 1911) reuniendo en sus páginas lo mejor de la intelectualidad que actuaba en esos momentos, en las letras y en el foro, y caracterizándose, empero, por cierta tendencia conservadora, así en lo filosófico como en lo literario. "Bohemia", que, poco antes de la crisis mundial de la gran guerra, reflejaba el entusiasmo de una pléyade de escritores, bajo cuyas

formas literarias latía una generosa ideología social.

Y, en fechas más próximas: "Pegaso", que logró sostenerse gallardamente durante dos o tres años, con el concurso ecléctico de todos los escritores nacionales, y merced a la encomiable contribución pecuniaria de amigos conspícuos; "Teseo", órgano de la Agrupación intelectual del mismo nombre, inspirada en una severa selección de valores; y "La Cruz del Sur" que sigue publicándose con una relativa normalidad bajo el patrocinio de un dinámico grupo de escritores y artistas jóvenes, enrolados en las tendencias estéticas avanzadas.

"La Pluma" aparece, con la experiencia de todos esos esfuerzos predecesores, queriendo asentar sobre bases firmes, de segura normalidad, la existencia durable que, para todas las revistas de su género, ha sido problema siempre pendiente y azaroso.

Nuestro medio cultural no es todavía lo suficientemente denso, para poder mantener con vida autónoma, con el sólo producto de la venta, una buena revista de arte y estudios. La cifra de los lectores a quienes tal género de publicaciones interesa constantemente, es inferior al límite del costo editorial. Quedan, entonces, dos recursos: la subvención oficial, — medio precario — y el anuncio comercial, hasta hoy poco favorable a publicaciones de esta índole.

Los editores de "La Pluma" han optado por el anuncio, ya que, la inteligente actividad de sus planes, les ha propiciado, por excepción, el concurso amplio de los hombres de comercio. El comercio y la industria nacional se honran al asociarse así a la finalidad intelectual de esta Revista, — contribuyendo en una significativa solidaridad de esfuerzos — al desarrollo de la cultura integral. Por lo demás, nuestra época ha eliminado ya los viejos prejuicios románticos que establecían la incompatibilidad del campo intelectual y del campo económico: el intelectual y el hombre de negocios no tienen por qué mirarse como enemigos por encima de sus fronteras: guardando cada cual la autonomía de las actividades a que le llevan sus diversos temperamentos, ambos pueden y deben, colaborar en el desenvolvimiento colectivo. La vida asume diversidad de formas, para la complejidad de sus procesos. Cada cual cumple una finalidad necesaria. La intelectualidad de nuestro tiempo ya no cabe en torres de marfil. Los anuncios, que constelan las noches de nuestras agitadas ciudades actuales con sus arabescos eléctricos, bien pueden mostrarse en las páginas de una revista de letras.

Este feliz consorcio, permite, además, que pueda ofrecerse al público el ejemplar de esta Revista, a un precio mínimo, desconocido hasta hoy para tal género de publicaciones, lo cual, aumentando su difusión en la masa social, aumenta su capacidad como factor de cultura.

Y así es como, por primera vez, después de tantos heróicos intentos, una revista de letras, ciencia y arte, nace, en nuestro medio, dotada de una excelente vitalidad propia, que, garantizándole luenga y robusta existencia, la capacita para cumplir libremente, sus fines intelectuales.

* * *

"La Pluma" no es órgano de ninguna entidad determinada, ni responde a ningún dogmatismo exclusivo. No viene a ejercer propaganda doctrinaria; no iza al tope bandera de escuela, Enteramente desligada de todo círculo literario, se dispone a mantenerse por encima de las rivalidades y recelos de los grupos y de las personas, sin compromisos de amistad ni prevenciones de enemistad con nadie. Y, desde luego, se mantendrá rigurosamente aparte de toda cuestión de política interna, con la sola excepción de los estudios de carácter histórico, aunque se refieran a nuestra historia política.

Sus páginas estarán, por tanto, abiertas a toda colaboración, cualquiera sea su tendencia estética o ideológica, sin más condición que la calidad. El eclecticismo—norma necesaria de una revista que aspira a abarcar el complexo de la intelectualidad nacional.—tiene su propio límite en la necesidad de selección. Puesto que aspira a ser—así mismo—un órgano lo más ampliamente representativo que le sea posible —Sólo debe dar cabida a los valores de selección, en relación al medio.

Este eclecticismo relativo, no implica, sin embargo, la neutralidad, en cuanto esta signi-

que pasividad indiferente o diplomacia acomodaticia. La Dirección de "La Pluma" tiene sus opiniones definidas, y se reserva el derecho de formular sus juicios, sea en la crítica literaria o en el comentario de los hechos. Pero los juicios de la Dirección son, así mismo, independientes del juicio de sus colaboradores.

Para éstos sólo rige el criterio general de selección; aquellos tienen por cometido una valoración más especial.

Mas, como la franqueza será siempre una de las virtudes principales de todo juicio y de toda actitud—de "La Pluma", comenzaremos a ejercerla desde ya, declarando que toda nuestra valoración crítica—así en lo estético como en lo ideológico—responderá al sentido de nuestro tiempo.

Aún cuando abierta a toda modalidad de arte y de pensamiento, "La Pluma" tiende a propiciar especialmente las expresiones propias de esta época de profunda revisión de la cultura occidental, y abrir cauce a las corrientes renovadoras surgidas del seno tumultuoso del Novecientos. Y declara que, así como será esencialmente contraria a todo dogmatismo en filosofía y en ciencia, será opuesta a todo academismo en letras y en artes.

Ello no significa empero que, literalmente, sea esta una revista de vanguardia. No podría serlo, aunque quisiera, dado el carácter de amplitud editorial de su programa, y su aspiración a difundirse en las diversas zonas de nuestro ambiente cultural; pero tampoco querría serlo, aunque pudiera, en sentido estricto, porque ello inhibiría, en gran parte, su independencia crítica; y ella quiere mantener su acción crítica también sobre las modalidades de vanguardia, colocándose en una posición histórica. Hay algo que debe marchar siempre delante y por encima de todas las vanguardias: el espíritu vigilante.

* * *

Mas, como decimos, "La Pluma", no sólo quiere ser un órgano que refleje la actividad intelectual del país—proyectándola hacia el exterior,—sino también un órgano que recoja la actividad intelectual del mundo, proyectándola hacia el interior.

Cumplirá así el doble imperativo de nuestra realidad platense, abierta, como el estuario a todas las corrientes del mundo, y de nuestra joven cultura en formación, que requiere aún y por mucho tiempo adelante, nutrirse de la madurez cultural del Viejo Mundo.

"La Pluma" sostiene el principio de la autonomía intelectual de América, y cree que todo esfuerzo cultural debe propender, en nuestro medio, al desenvolvimiento de la personalidad propia, en la cual el común espíritu de Occidente se encarne en formas más puras y plenas; y por la cual la civilización, de cuyos elementos nacimos, sea enriquecida con nuevos elementos.

Pero entiende que la formación de esa personalidad ha de operarse en un proceso de asimilación y renovación de los elementos de la cultura occidental,—así como nuestra población platense y nuestros caracteres se están formando por la fusión y renovación de los elementos inmigratorios. Nuestra cultura requiere la inmigración intelectual, como nuestro territorio la inmigración étnica. Estar atentos al movimiento intelectual del mundo es pues, una necesidad y un deber, que nuestra revista se propone cumplir celosamente. "La Pluma" tendrá instalada en su mirador una potente estación radiográfica, cuyas sutiles antenas recibirán—en ondas de toda longitud—los mensajes de cinco continentes.

Al aparecer en el estadium del periodismo—definidos los principales puntos de su programa—"La Pluma" envía un saludo fraterno a todos los hombres que, en las diversas actividades culturales, dentro y fuera del país, colaboran en la obra de la evolución humana.

L A D I R E C C I O N

2.3. Ortiz Saralegui, J., “Consideraciones sobre la expresión heroica”, *Alfar*, año VIII, nº 66, 1930, pp. 21-26.

CONSIDERACIONES SOBRE LA EXPRESION HEROICA

Dice Eugenio D'Ors cuando entra a hablar de Rafael en sus «3 horas en el museo del Prado»: «Atención. Estamos en una cumbre humana. A estas alturas ya no nos parece cosa lícita *juzgar*. Sin embargo, puédese todavía, *preferir*».

Posición sino igual, parecida, nos creamos al enfrentarnos a la obra de Basso Maglio: tanto es el respeto que por ella sentimos.

Aleje el malintencionado la balanza de su chica justicia con que pretenda pesarnos: que nosotros, jóvenes y por lo tanto tan discutidos, no nos inclinaremos en falso... No juzgamos, preferimos...

«LA EXPRESION HEROICA» no es la crítica ni el comentario falso que hasta ahora se ha usado. Es la voz del espíritu, un plano de luz. La expresión del espíritu, heroísmo puro. No tengamos miedo a la palabra *puro*.

Así es la música del estilo de Basso Maglio a través de este sentido lírico tan substancial su libro. Dando razón a Juan Ramón Jiménez en aquello de que el estilo no es el ala sino el vuelo, empieza transcribiéndonos su «CANCION DEL CLARO DESPRENDIMIENTO» y diciéndonos la palabra sin sueño de Platón: «Lo que es bello es difícil». En manos del poema está la música:

pura meditación, claro desprendimiento,
que me quiebras el dardo de las abejas rudas
y me doras el pecho fino de las lacirnagas.

Esto no es el juego mental o anímico, entretenimiento de literato: el poeta no juega así, su juego es más grande Basso Maglio crea, y creando es «canción del claro desprendimiento». Tiene que hacer del goce, luz; y ha hecho de su vida una soledad madura, una soledad de creación, que por ser fecunda ya es altruista.

En su anterior «CANCION de los Pequeños Círculos y de los Grandes Horizontes» nos habría mostrado la herida del poeta, brocal donde se mira la pasión de Dios. Y un dinamismo de vida hondo, frente a la superficie eléctrica de la máquina. Como en las telas de Barradas, en aquella obra de Basso desfilan los marineros grises que alzan la frente del artista hasta Dios: el rumor solitario de las costas: esa imagen de todos los desembarcaderos que apagan los destinos: esa clara música del mar que dá un oído de fe a los hombres...

Y esto vuelve en «LA EXPRESION HEROICA»; vuelve como un eco finísimo; y el misterio de lo más allá del horizonte lo abraza. Y así el viaje de pensamientos del poeta es un florecer constante:

«Reavivar, nunca revestir la aridez!

«...Si Mantegna es el viaje y el viajero, el quedará como un caminante sin caminos para los otros, es decir, sin poder dar su camino a los otros porque tendría que dar el caminante...»

«Mantegna, difícilmente claro es el símbolo: todo lo que Rafael tenga de claridad fácil es el encuentro con el objeto, un encuentro cotidiano, un encuentro sin lágrimas, por no haber pasado por el tormento claro de transparentarse, sin recuerdos de espejos, pero con una desnuda animación que más tarde nos deja una nostalgia guerrera, no tiene jamás un solo transporte de amor!

Alto es el discurso, por que alto tiene que ser el tono en que circula la verdad. A veces te ha de herir, por que la fe tiene filo (así hirió Teresa de Jesús) o no te ha de herir...

Basso Maglio llega a esta hora del crear, en la que frente a la mirada tenemos el nativismo gaucho y el lunfardista y ese vanguardismo de hoy, que todos aceptan tan cómodamente, y que contiene todo lo impuro y fácil, contenidos pasatistas... Ese vanguardismo que es fórmula, y nosotros creemos en el «MORIR DE LAS FORMULAS», nosotros que empezamos usándolas, y que se nos murieron.

En «La expresión heroica» se expresa claramente:

«PASATISMO Y VANGUARDISMO to-

maron de la vida lo que la vida tiene de actual para la actualidad, en vez de tomar lo que la vida tiene de vida para siempre, lo que la vida tiene de actual para la eternidad, y entonces el vanguardismo es la repetición del pasatismo, es decir, la fugacidad de las palabras, el verbo supérfluo: la claridad fácil con todas sus figuras corrompidas».

«Una luz sale cuando no hay luces»... expresa el poeta. Esa luz es el horizonte; vayamos en su búsqueda, pero no por los caminos de rosas de la facilidad, camino de ojos, camino sensual por donde pasa la poesía de todos, en sus múltiples formas. Nosotros pensamos siempre que toda forma es dolor y no ternura y eligiendo entonces el camino de la ternura y no el del dolor, se dará una expresión sensual nunca un grito heroico, cuando menos la aislada heroicidad de un grito.

Lo que se sobrecarga de sensualismo fácilmente se olvidará. Es agua caída en tanto que debemos amar, para amar de veras, el agua no caída.

Estas palabras surgidas del desorden porque tenemos que pasar los que vamos hacia la conquista del espíritu, y vamos haciéndonos de momentos de corazón, corazón permanente, vuelcan acá la «*Canción del vaso herido*»:

Toda la naracara vaguedad de la música
Vendrá para endulzarte, encarnizado orfebre!
Fonísima cascada de tu aridez, la luna,
Como platea espigas, te cansará los dedos!
Y ya que tú no cavas, como un párpado fuerte,
El cauce pensativo del estilo profundo,
A lo largo del vaso deja caer el sueño
Y cierra las heridas de su flanco nocturno!

La música no habrá de cubrirnos sino de entregarnos, como los días que pasan perennemente a través de la noche purificadora. Y del que sea entregado por la música podremos recoger, como una fruta, la canción. Wilde, en su Balada de la cárcel de Reading, escribe con el ala de su tragedia: «Vivimos porque nos expresamos. Al otro lado de la prisión hay unos pobres árboles ennegrecidos por el hollín, que se disponen a cubrirse de brotes y retoños de un verde casi penetrante. Yo bien sé lo que les sucede: están encontrando su expresión».

La expresión se dará por el brote y el retoño y será un gajo florecido de eternidad; y el que esté encontrando su expresión, al igual que los árboles del poema wildeano debe ennegrecerse, hasta dar con la herida del misterio; debe hundirse, para que su voz profética se alce de lo profundo de la tierra y sea pronunciada su palabra como entraña.

«Si aunque cierres mi oído he de escucharte, —si aunque no tenga pies iré a buscarte—! grita Rainer Rilke, ciego de destinos y luminoso en el despertar de su espíritu.

Sensibilidad americana, poesía americana, arte americano, oímos decir muy amenudo, pero quienes buscan esto se conforman con la música de la flauta y la pequeña música de la flauta se transforma para ellos en la expresión de América; se conforman con la boleadora o la china, detalles sin interés, detalles domésticos de América! Recuerdo siempre un ejemplo que quedó grabado en mi: en una de nuestras exposiciones se mostraban casi juntas, dos diligencias: una de Van Goth y la otra de Figari que escandalizó a una parte del París artístico y novelero. Si la de Figari es la representación del arte americano, el arte americano no es una esperanza sino el borrón de una esperanza.

Ejemplo que puede llamarse disparatado, pero es interesante hacer notar la fineza lírica del europeo frente a la rusticidad anecdótica del americano. Y por ese bajamos de su eternidad a Van Goth para enfrentarlo a eso que llaman sensibilidad americana y que no es el sueño de Walt Witman, ni la danza de Isadora.

Conocemos todos los movimientos literarios y artísticos del continente, y ellos nos hacen exclamar: Si todos los caminos llevaban a Roma, sólo un camino vá hacia a América!

La bailarina genial, la bailarina como Zarathustra, «el ingrávido, que hace señas a todos los pájaros, espíritu ligero y lleno de gracia», la bailarina sí que tuvo el sueño verdadero de América: y por eso no bailó el pericón sino la danza del poema de Whitman Y eran poderes maravillosos su brazos; y era toda escultura en movimiento profundo y perfecto.

Leyendo su reciente libro «Mi vida», robustecemos nuestra fe. Dice Isadora Duncan: «La tierra de América me había hecho como ella confecciona a la mayoría de sus hijos: había hecho de mi una puritana, una mística, un ser que lucha *por la expresión heroica y no por la expresión sensual*».

«En un momento de profético amor hacia América Walt Whitman dijo: Oigo a América cantando, y yo me imagino la canción potente que Walt oía, una canción que brotaba de las olas salvajes del Pacífico y que cruzaba por las llanuras: la canción de las voces de un inmenso coro de niños, mozos, hombres y mujeres elevaban a la democracia! Cuando leí este poema de Whitman yo también tuve una visión: la visión de América bailando una danza que sería la expresión digna y paralela del canto que Walt oía cuando oía cantar a América. Esa música tendría un ritmo tan poderoso como la alegría, la vibración y la ondulación de las Montañas Rocosas».

Así saliste del tiempo, oh! zailarina en cuya alma danzaba libremente el poema de Walt Whitman: «He visto la figura de la joven América danzando en la cumbre de una roca!»

Bien está este recuerdo para tí, Isadora, que rechasaste todas las influencias exteriores para vivir de lo poderoso de tu fuerza. Le decías a tus niños: «Escuchad la música con vuestra alma, y ahora mientras escucháis, ¿no sentís dentro de vosotros mismos a un ser que se despierta y que os hace levantar la cabeza, elevar los brazos y marchar lentamente hacia la luz?»

Y así marcha el poeta de «La expresión heroica», como tú los dices, bailarina, marcha lentamente hacia la luz, para después decirnos, con esa fineza de su voz: «Y la luz puede más que los párpados!»

Cómo nos parece ver a los poetas fáciles, viviendo sin esa luz que hace seguir adelante todavía y siempre a nuestra María Eugenia: verlos satisfechos, amoldados a un mundo convencional, limitados por la escuela de moda o el reblandecido academismo, debajo de los párpados; figuras que nunca serán dibujos, colores que tendrán que ir a buscar alma al mar!

Nos parece verlos, pequeños seres de cabeza de pájaros, ah, pero sin el canto!

«Por eso la voluntad no debe tener más que una dirección: Hundirse!, por que el que se hunde para adentro se salva, y el que se salva para afuera, se hunde!»

Este es el grito del que tiene heridas y se curará sólo con más heridas, no con la venda dulce y amable que envuelva y calle la palabra de la herida.

Este es el grito tuyo, bailarina de la música de Pan; esta es la invocación de María Eugenia, aquella María Eugenia que fué la heroicidad de la noche, el grito húmedo que no llegó al día... esta es la fe de Basso Maglio: el viaje de Barradas...

Y ya que traje a María Eugenia a mi memoria fresca, detengámonos en ella haciendo un alto de fe para recordar a la que nunca se irá de nuestros oídos, porque las naves de la noche siempre la traen, la frente vestida de imágenes, el alma heroica y las manos recién recibidas.

Dice José Bergamín que la soledad del poeta no es soledad de isla sino soledad de mar. Y tú, María Eugenia, tuviste, hasta el fondo la soledad del mar. «Heroica» es el poder sin goce del hierro rebelde y humilde; lejos el estridentismo de la máquina eléctrica: es el corazón tenaz el que quiere y pide y escucha al vencedor de toda cosa... Este poema es tan grande que despierta las hachas y quiebra el haz de los más pesados caminos.

Como en los diálogos de Chio, Titono tuve el beneficio de la Aurora de vivir hasta cansarse, rogando entonces a los dióses que lo transformaran en cigarra, a ti, María Eugenia, el beneficio de vivir eternamente te lo concedió la noche, por que le cantaste, oh cigarra perdida en las desnudas lunas de la soledad!

Por eso este alto de fe que hacemos en tí, a lo largo de esta conversación interior, nos reconforta prolongando nuestro aliento. Acaso tu seas el único poeta del Uruguay que anunciaste el plano de espíritu nuestro, logrado en Basso Maglio hasta donde es posible, hasta lo infinitamente posible. Tú, nacida en el período funerario de Heine y en un ambiente donde el artificio maravilloso de Herrera y Reissig reinaba desde la torre francesa de los panoramas...

En uno de mis nuevos poemas, surgidos del dolor de la creación, lejos de aquella facilidad ingeniosa y dulce de «Palacio Salvo», digo:

Horas de los relojes negros.
Y la soledad arropada que duerme
sobre mis ojos abiertos.
En mi casa
las memorias abren todas las puertas.

ha hecho fuertes sus pulmones, fuertes y poderosos.

De ahí que dirigiéndose al emparedado espíritu, que él ha elegido para enfrentarlo a su pasión de heridas, exclame, jubilosamente:

«Ahora te empaña una tristeza vaga cuando yo te hablo de la soledad; tú no concibes el ir solitario creando; supones que vivir es estar mezclado, y te parece que la soledad es no tener caminos. Sin embargo la tragedia del espacio es para el que está despojándose y la imagen verdadera es la desnuda, la semejante al girasol que no obedece; que se pone a la luz suya más que a la de todos y anda sobre su propio contorno, iluminándose, aclarándose sobre el perfil de la propia unidad, en la poesía de su espacio interior.»

Su dinamismo no es el de la mecánica sino el de la vida. Behetoven es un compañero más fiel: apaga la luz de su sala para escuchar, muy a menudo, la Novena Sinfonía. Bajo este celeste amparo ha crecido su canto; ha caído y se ha levantado; ha quedado en silencio para volver mejor... El poeta verdadero tiene idéntico desarrollo espiritual que el niño. Tal en Baso Maglio. Acaso sea la hijita del poeta quien le dicte las mejores lecciones a su espíritu.

Ese dinamismo a que me referí lo ha hecho para la lucha, y de ahí que no se le quiera o que se le quiera mucho. Porque él no lo comprende todo ni lo perdona todo, atendiendo a que «el que todo lo comprende no comprende nada y el que todo lo perdona nada perdona».

El ha tenido que «Morir todas las veces que nos sea posible, hasta agotar tus tonos, claridad desenvuelta!». Quien ha sido predestinado a muertes tan purificadoras es el único que conquista la vida.

Qué bien nos señala Basso estos extremos: «dificultad en el creador; facilidad, en el literato». Acá cae como llovido del cielo José Bergamín, predilecto entre los jóvenes españoles y nos dá la imagen: «La poseía es un arte hermético porque es divina. El arte de entrar y salir por el ojo de la lluvia».

Todas las formas pesadas no tienen vuelo para poder entrar por el ojo de la lluvia: aves sin vuelo, aves objetivas, muertas.

«La expresión heroica» nos lleva a las esculturas de Falcini, el creador de «El dolor». Reaparece nuestra posición primera: no juzgamos, preferimos. Porque Falcini está en nuestro plano de espíritu y es de todos una misma verdad. Porque la escultura de Falcini es el poema que imaginamos escribir y que soñamos.

«Todo lo que vive por el hecho de vivir tiene forma, escribe Pirandello, y por lo mismo debe morir: excepto la obra de arte que vive para la eternidad cuando es forma».

Nótese bien el concepto que de la forma tiene el sutil italiano.

«El dolor» nos hace crecer de antigüedad: que levantada imagen el artista logró después de haber animado las manos con el calor del sueño creador!

En «los racimos», obra que conocemos más, nos conmueve el ritmo que cae de la escultura. La joven anda, porque el artista la creó para andar, en tanto que su cuerpo tiene la música de los veranos.

El que la contempla goza ese ritmo y se crea un ritmo semejante, desde que es preciso un mismo aire para la obra de arte y el gozador.

Preferimos a Falcini como Eugenio D'Ors prefiere a Mantegna y a Tucidides porque, repetimos, «él nos anticipa que dos formas puras de arte contienen una misma verdad».

Anton Hanak, el escultor austriaco, creador de El último hombre, que es el monumento de la guerra Europea, escribe:

LA SANTIDAD DEL MATERIAL NO ADMITE COSAS INDIGNAS.

LAS FORMAS QUE LA JUVENTUD CREA DIRECTAMENTE EN EL MATERIAL, SE ASEMEJAN A UNA ORACION AL AMANECER.

EL HOMBRE MADURO MEZCLA ESTA ORACION A SU FUERZA FEROZ.

EL HOMBRE DE EDAD PROYECTA ORA GLORIFICADO Y RADIANTE SE ACERCA A DIOS.

Clara es la sabiduría del hombre maduro: unir su oración a su fuerza feroz para dar nacimiento a la escultura.

Las formas son el simple tránsito del proceso espiritual: la resolución; pero aquí tenemos al gran maestro vienés en posesión de la poesía, más arriba de toda forma.

Palabras santas y poderosas las suyas, que no pueden ser pronunciadas para todos. Sólo el alma ardiente las interpretará. Y para

3.1. S/f., “Optimismo sobre España. Aleluyas para evitar que a ti te puedan matar”, *AIAPE*, año I, nº7, 1937, p. 5.

AIAPE 5

Optimismo Sobre España

A.I.A.P.E. reproduce hoy en sus páginas — abiertas a la esperanza de un porvenir justiciero sobre el mundo — un documento vivo del alto espíritu verdaderamente tradicional que alienta al pueblo español, en la lucha por la independencia económica y moral en que está empeñado.

En la historieta aleluya que en parte reproducimos y que circula en hoja suelta por Madrid, ejemplo de otras muchas, se aúna con el sentido de propaganda en la defensa, con la claridad de sus consejos, otro más alto interés moral: la expresión infantil, la pizarda jocosa, la fiesta en la sangre que es la sangre misma de España, su generosa, alta espiritualísima sangre antigua.

A.I.A.P.E. se engalana con esta infantilidad del valor y de la ternura hispanas, que evidencia la seguridad en el triunfo, que lo será de todos.

Vinculada su autora a nuestro ambiente artístico, complace comprobar que Olimpia T. de Yepes, amiga de esta redacción, esposa del escultor constructivista que hoy milita en la Columna Mangada, es un alto ejemplo de acción y de optimismo.

Alcanzamos, para evidenciar más nuestra solidaridad con su esperanza, trozos de cartas llegadas a su hogar paterno, donde un venerable pintor y su heroica compañera, aguardan cotidianamente, de la hija lejana, la noticia definitivamente tranquilizadora, del aplastamiento de tanto oscurantismo reaccionario, militar y jesuítico, anti-espiritual, anti-material, anti-artístico, anti-humano, anti-universal y anti-español a un tiempo...

"Montevideo, 20 de Noviembre de 1936.

"Mis queridos padres: Pienso que habréis recibido mi carta aérea. En ella os decía que estábamos de nuevo en Madrid, después de haber pasado tres meses en Segovia, con los rebeldes, sufriendo mucho. Nos escapamos con mucha suerte y valor, porque esto también hay que decirlo. ¡Afuera la falsa modestia! Pasamos por muchos peligros pero salimos sanos y salvos.

Yo yo sé que se cuentan muchas mentiras, pero tened valor y confianza porque el triunfo es nuestro. El pueblo madrileño es heroico. No os podéis imaginar cómo estamos aquí. Le parece a una estar viviendo cien vidas en un minuto. No podemos pensar en arte ni en nada. Todo para la lucha. La vida tranquila que vosotros hacéis, está tan lejos de nosotros como el planeta Marte. Madrid está transformado. Ha adquirido un ambiente heróico, de revolución y de guerra, como debió ser en Moscú o Leningrado en 1919. Los artistas se portan muy bien, haciendo propaganda o cogiendo un fusil en el frente. Otros han huído pero son muy pocos. Casi todo el mundo se queda aquí para luchar.

.....

Los primos Manolo y Carlos están al frente. Las Primas trabajan en algo como yo. Cuidan niños enfermos. Y el tío Santiago trabaja en el laboratorio para la guerra. ¡Todos a trabajar! Eduardo se ha ido a Albacete para hacer trabajos de esculturas y mascarillas y otras cosas. Está con la columna Mangada.

.....

He hecho algunos dibujos y Aleluyas que os mando. Gustan mucho y estoy contenta de poder dibujar otra vez. Me gustará saber lo que opina papá de mis nuevos dibujos: son de propaganda pero hechos con toda libertad.

.....

Madrid, 17 de mayo, 1937.

...Por aquí estamos bien, a pesar de la guerra, y por mi parte trabajo mucho en cosas de propaganda.

Por ahora no salgo de Madrid y como mejor y por esto tenéis que alegraros de estas dos noticias, pues esto quiere decir que la guerra va muy bien. Por lo de las bombas (ahora son obuses) no te preocupes pues hay los "Metros" qué son muy seguros. Pronto les daremos una patada para que se vayan de los alrededores de Madrid.

Aquí está ahora González Tuñón, el poeta argentino: hablamos de vosotros y os manda muchos recuerdos. Está muy entusiasmado por todo lo que pasa aquí. Nos hizo unas fotos para publicarlas en una revista argentina, tal vez las veáis algún día. Creo lo que decía de que estáis malos a causa de esta guerra, pero tranquilizaos, pues la ganamos de todas formas, y a nosotros no nos pasará nada; al contrario, estaremos mejor después de todas estas tristezas.

No debéis creer los informes de origen rebelde pues todo lo que dicen son mentiras. Cuando la gran ofensiva de Guadalajara, los fascistas dijeron que no habían operado por causa del tiempo y la lluvia y es que tuvieron una derrota fantástica, algo que no os podéis imaginar. Fué una cosecha de material y de hombres enorme.

.....

Cuando estuvimos en Segovia pudimos juzgar las enormes mentiras que decían, pues algunas veces decían cosas que según ellos habían ocurrido en Segovia mismo y que eran absolutamente mentira" tado en brigadas en que los comisarios políticos de guerra han lanzado la consigna terminante de: **¡Ni un solo analfabeto en quince días!** Y he visto que han cumplido la consigna. Vicente Huidobro me ha contado la impresión que le produjo ver, en una brigada de la División de Líster, a un soldado de veinticinco años que derramaba lágrimas de alegría sobre la primera carta que, en su vida, había escrito, sobre la carta que en ese momento estaba escribiendo con mano torpe y laboriosa letra de colegial. Mil casos podría relatar análogos a este. Y otros mil de los verdaderos actos de heroísmo realizados por los soldados del pueblo en su afán de salvar de la metralla fascista, de su plomo y de su fuego, los tesoros bibliográficos y de arte acumulados en ciudades, conventos y palacios.

Al pasar por la esquina de Alcalá y Recoletos habréis visto esta mañana, camaradas, una extraña construcción que participa de la fortificación y del túmulo por su forma y por los materiales de que está hecha. Habréis visto sus sólidos puntales de ladrillo y cal y su coronación de sacos terreros como los de las trincheras. Debajo de esa fortificación y situada en el corazón de Madrid hay, oculto, un hermoso monumento escultórico. Es la Cibeles, la graciosa Cibeles, patrona artística de la ciudad. Pues bien, camaradas, esa fortificación que la defiende de las bombas y de las granadas fascistas que caen con frecuencia en sus proximidades, es la imagen, el símbolo sereno del pueblo de España que en esta hora de la sangre y del escombro defiende de la barbarie reaccionaria, con todas sus fuerzas, los tesoros de su cultura, sus pinturas y sus libros, sus monumentos y sus paredes ilustres, todo eso que ha creado, a través de siglos laboriosos, su espíritu y su inteligencia, todo eso que hace noble, digna y amable la vida, todo eso que el fascismo intenta, vanamente, aniquilar.

Córdova Iturburu.

ALELUYAS PARA EVITAR QUE A TI TE PUEDAN MATAR

JUNTA DELEGADA DE DEFENSA DE MADRID
DELEGACIÓN DE PROPAGANDA Y PRENSA

1 Malos muy canallescos "pa" burlar a mal-canlos.
2 Pues tiran muchos obuses los salvajes asesinos.
3 Pero que no sea mortal te metas en un portal.
4 Esos tres terribles matan mujeres a miles.
5 Hoy es gran inconveniente deambular tranquilamente.
6 En la calle no estarse mirando a los demás.
7 Ni grupos formar tampoco, pues pueden perder el "coco".
8 Busca siempre las calles o las vías más estrechas.
9 Marchando con precaución por esta gran población...
10 ...evitarás muchos males de esos tres animales.

LA BOLSA DE LOS LIBROS

CLAUDIO GARCIA y Cía.

LIBRERIA, PAPELERIA, CASA EDITORA. — IMPRESIONES Y ENCUADERNACIONES

Compra, venta, cotización, canje y liquidación de libros nuevos y usados.

SARANDI 441 y MISIONES 1350

U. T. E. 8 23 47 — Montevideo

FABULA N.o 5 y 1er. CUADERNO DEL RABDOMANTE
La Plata R. A.

Marcos Fingerit, el poeta platense, prosigue su intensa obra cultural. El 5º ejemplar de "Fábula" nutrido de excelente material, lo tenemos a la vista. Y con él llega el primer "Cuaderno de Rabdomante", conteniendo poesías de Juan de Salinas, lírico sevillano del mil quinientos, a quien juzgara su contemporáneo Rodrigo Caro como un digno "émulo de Marcial y de Góngora".

El director de estas ediciones anuncia, para breve plazo, una serie de "Recados de Fábula", de "Cuadernos del Rabdomante" con "Danza de Galanes" de Diego de Vera y "Romances espirituales" de Lope de Vega, así como los "Cuadernos del Pez Volador", textos traducidos de Pierre Louis Flouquet, Fernand Marc, Nestor Mirabel, Philippe Pirotte, Rene Meurant y otros autores europeos.

MASTIL N.o 12. — Pan de Azúcar

Nuestro compañero Alvaro Figueredo acaba de editar el número 12 de su periódico "Mástil", que vé la luz de la publicidad en el pueblo de Pan de Azúcar. Un material vivo, procedente de toda América del Sur, nutre este número, que trae entre otros trabajos un estudio de Figueredo sobre la "Presencia del hijo en la temática actual" y un "Muestrario de la actual poesía peruana".

"Mástil" honra no sólo al periodismo literario nacional, sino al sudamericano. Flecha dirigida a todos los ámbitos del continente, en defensa de la cultura, esta hoja cumple la noble misión de acercar a los poetas de América.

Laboratorio ION
Preparados químicos y biológicos
AMORIN - RIPOLL
Av. Gral. GARZON 1951
U.T.E. 22 00 72 Colón
Julio Herrera y Obes 1190-92
U.T.E. 8 80 05 — Montevideo

4.1. S/f., "Plan regulador 1930 de Montevideo", *Revista Arquitectura,* nº 160, 1920, p. 50.

ARQUITECTURA

El plano regulador de Montevideo

El plano regulador de Montevideo proyectado por el Arqto. Cravotto y sus colaboradores ofrece al análisis crítico uno de los esfuerzos más serios que en el terreno del Urbanismo han sido realizados entre nosotros. La amplitud de la composición y el margen de previsión calculado acercan el conjunto a las soluciones que podríamos llamar ideales. Quizá este carácter esencial pueda ofrecer, desde ahora, los argumentos más a mano a la crítica primaria y diletante. En el espíritu elemental, lo ideal se confunde con lo utópico, y es esta confusión la que es necesario despejar con un análisis profundo de las cosas.

Desvinculando la razón del terreno de los hechos, dejando vagar la imaginación sin ningún freno, el punto final ha de ser, necesariamente, un salto en el vacío, para caer en pleno reino de Utopía; pero si el estudio sistemático y meditado de las realidades, si las deducciones lógicas, rigurosas, que la inteligencia saca de los hechos, si las generalizaciones que la intuición científica arranca a los datos de la experiencia guían a la razón, fuerza nos es reconocer que el edificio levantado, no por no ser actual deja de ser posible. Y es esa posibilidad ideal la que por acercarse a una solución perfecta es al mismo tiempo la más práctica.

En el estudio del plano regulador que nos ocupa hay una trama de hechos fundamentales cuya influencia rigurosa no se puede negar. De ese esquicio surge una solución. — ¿La única? — No. — Otras podrían plantearse porque los criterios de previsión no pueden ajustarse todos al mismo molde y además no olvidemos que, en una solución urbanística, se fuerza un desarrollo hacia una forma integral que no tiene por que ser única, pero que tiene justamente su valor cuando es un complejo armónico asentado sobre un terreno de hechos. En una palabra, cuando es una solución ideal, en el sentido de perfección práctica.

Se puede, sin embargo, ir demasiado lejos en la previsión. — ¿Es este el caso? — No lo creemos. Pensar en un estancamiento de Montevideo, es facil — Explicarlo, ¿cómo? — Un siglo ha hecho de un villorrio colonial una ciudad que pasa lejos el medio millón de habitantes. Otro siglo más puede llevarnos a una magnitud no sospechada. Esto solo, obliga a ver lejos, a ver con amplitud. Todo organismo joven que se desarrolla es rico y fecundo en posibilidades y por eso es tan necesario el estudio que alcance a prever y encauzar su impulso vital.

Como otros que lo precedieron, el trabajo del Arqto. Cravotto y sus colaboradores, vuelve a plantear el problema de futuro para Montevideo. Primera conquista: se torna actual un problema de vida o muerte para Montevideo, cuya solución no es posible postergar por más tiempo. — En segundo lugar: se contempla el problema en su totalidad múltiple.

La urbanización de Montevideo se presenta así bajo una faz que no es ya la del espacio viario, aspecto este que si bien es importante no es exclusivo. Junto a él, los problemas de zonización, de centralización de funciones, de tráfico, de higiene, de estética, etc., reciben igual cuidado y vigilancia. Rico en sugestiones, el trabajo que nos ocupa ofrece al estudioso amplio campo de meditación, en el que deben confrontarse los resultados a los cuales han llegado los proyectistas.

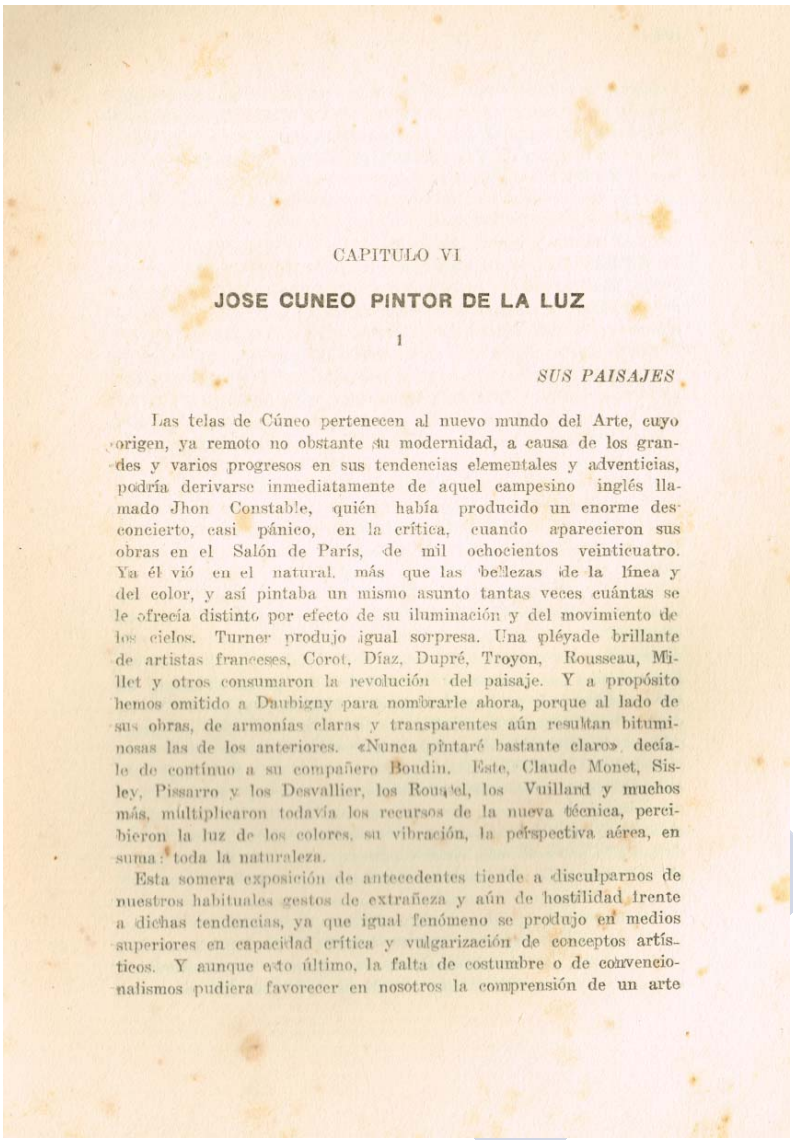
Montevideo futuro, con tres millones de habitantes, no será nunca una gran ciudad si no se han previsto, desde mucho tiempo antes sus características esenciales, si no se ha regulado en forma sabia un crecimiento que puede llevar a la formación de un conglomerado heterogéneo y monstruoso, con la consiguiente pérdida de extraordinarias cantidades de energía. Una ciudad bien organizada es la que, como un ser biológicamente bien constituido, cumple el máximo esfuerzo con el mínimo gasto. La ley imperiosa de la economía está en la base de la vida misma. Organizar para impedir el despilfarro, ordenar las funciones del organismo ciudad, prever con criterio amplio, utilizar sin mezquindad lo que la técnica puede ofrecer al perfeccionamiento de la vida humana, afirmarse en las enseñanzas de los hechos pasados para confiar en lo porvenir, tales han sido las directivas que se han impuesto los autores del plano regulador.

Como síntesis de esos aspectos, la obra merece no sólo la simpatía que despierta toda seria labor intelectual sino también una gran atención. Alrededor de esos puntos está girando el porvenir de una gran ciudad.

L. C. Agorio

— 50 —

5.1. Dieste, E., "José Cuneo, el pintor de la luz", *Teseo*, año II, nº 1, 1920, pp. 101-103.



CAPITULO VI

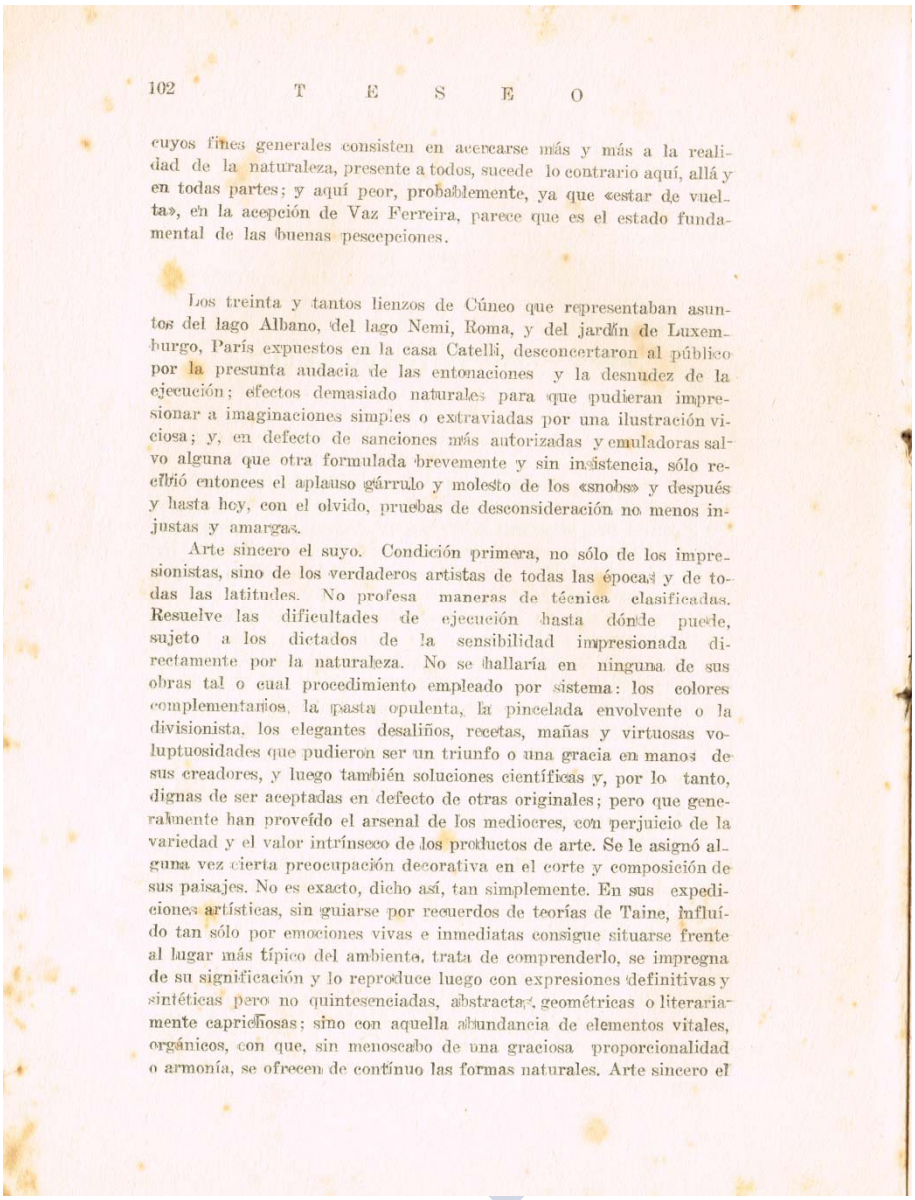
JOSE CUNEO PINTOR DE LA LUZ

1

SUS PAISAJES

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2

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

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

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

4

SUS RETRATOS

En el retrato, lo mismo que en el paisaje, obtiene Cúneo una gran fuerza de definición y de belleza sin sacrificar ninguno de los medios de su arte, el color y la forma. Nos ha dicho más de una vez que no ha tenido nunca una distinta actitud de espíritu respecto a la naturaleza humana que a la otra de los animales, de las plantas y de las nubes, ni vió aumentados ni disminuídos los problemas según se trate de la una o de la otra ni, por tanto, hubo menester de más o de menos recursos de técnica o de imaginación para los diversos casos del arte. ¿Dejarían por esto de tener valor psicológico sus retratos? No, por la misma razón que, sin preconcebirlo, tienen valor expresivo sus paisajes. ¿Será que al dar fielmente los modelos, en su aspecto exterior dará por esto mismo y sólo con esto el signo de su índole recóndita? Aceptaríamos esta hipótesis a condición de entender que el verdadero artista no hace una copia, un calco del modelo pues la imagen que nos da del mismo a diferencia de la que obtenemos por la visión ordinaria es nítida, reveladora, merced a una sabia y ágil abreviación de estructura, de un ordenamiento de sus partes y con el ambiente, de una completa armonía de los tonos más variados y rebeldes, sin confusión y sin perjuicio de la tonalidad y luz generales del cuadro; añádase un tal parecer de organismo espontáneo, de libertad, signo superior del espíritu, aunque la obra sea ejecutada lentamente, que a veces los datos reales trans-

mutan sus proporciones y demás apariencias en el grado que ofrece la obra de Miguel Angel o el Greco, trasunto de su agitación espiritual, o en el no menor de sencillez que para alcanzar una serenísima paz cometen Gietto y Gauguin, de modo que nunca el traslado realista lo es por identidad, y solo una falta de comprensión ha basado el elogio o el desprecio de lienzos de Velázquez o de Durero en la precisión fotográfica de sus representaciones; entendido, por último, que todo este conjunto de condiciones de la obra artística, reclama por paralelismo de procedimientos una inteligencia igual que la empleada en la creación literaria o filosófica, ya que para componer un poema, forjar caracteres o hechos humanos o exprimir un concepto del mundo es necesario también, y no puede ni debe ser de otro modo, eliminar equivalencias y detalles, en bien de la unidad, acentuar efectos por medio de la imagen, resumen de sutilísimas relaciones y analogías, expresar la verdad humana o ideal por la acción neta, el lenguaje profundo, sin abstracción, simple, sin pobreza, todo para obtener un resultado que, no obstante su potencia representativa, simbólica, se aleja, ciertamente, de la realidad más que cuadro alguno, pero nos acerca también a la única realidad capaz de conmovernos, aquella que nace de la suma de la naturaleza y del hombre. Reanudando el hilo del comienzo, cabe aún observar que cuando se habla del valor psicológico de un retrato, parece entenderse que ha de poner de manifiesto y en cifra en los rasgos de la fisonomía y en su actitud la clave de su alma, sin echar de ver que, ya no las grandes figuras de la leyenda y del genio mejor definidas, Jesús, Macbet, sino las personas que vemos todos los días se hunden rodeadas de luz en el misterio, y nosotros también somos un enigma para los demás y para nosotros mismos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8

5.2. Vitureira, C., "Bernabé Michelena y la claridad solidaria", *Arte Simple*, 1937, pp. 51-62.

III

BERNABÉ MICHELENA Y LA CLARIDAD SOLIDARIA

Porque todo arte es una expresión, la más elevada y la más difícil, venimos hoy junto a Michelena, desnudos de prejuicios y libres de enseñanzas pueriles, a ver cómo dialogan dulcemente, bajo el baño de luz que los vivifica, los planos y las curvas de sus estatuas.

Porque el arte es una expresión de la materia, del hombre y de la civilización a un tiempo: de la materia vista desde la agilidad de la luz, del silencio y de la sombra; del hombre visto desde la seriedad de su destino, su instinto y su ternura; de las civilizaciones vistas desde la grandiosidad de sus leyes y sus

— 51 —

afirmaciones; porque todo eso es el arte, sólo quien tenga el espíritu fino, visionario y vagabundo como el vuelo del ave nocturna, puede ver, intuir y más aún, hablar —como un eco de la tierra misma— en nombre de la materia, del hombre y de la civilización a un tiempo.

Y no es el arte, pues, ni placer o dolor; ni ornamento o egoísmo; ni calco o falsificación.

Por eso queremos decir ahora que las estatuas de Michelena están ya y que está él con ellas y está con él su pueblo.

Cuando un árbol crece, cuando un joven salta, cuando un viejo mira, cuando un río dobla, y otra vez, sencillamente, cuando un árbol crece, sabemos sentirnos nuevos y creer en un himno. Pues bien. Cuando una materia escultórica se eleva firmemente en un ritmo que le pertenece, que vemos y sentimos que le pertenece, escuchemos el mismo himno y emocionémosnos, porque ha hablado la sustancia más obstinada y triste, porque está soñando la piedra.

Si el barro tiene su manera de decir, su giro de silencio, es el escultor quien tiene que buscárselo y revelarlo. Hay que dejar que determinado plano se ensanche hasta descansar para que nos diga de una ternura de la piedra, o que determinada curva se cierre para que nos traiga un gesto íntimo de belleza.

Así es como la escultura resulta la imagen del su-

jeto más que el sujeto mismo y las formas vibran más que permanecen. Y así en Michelena, donde la materia no se moldeó sorda, ni inmensa, ni pesada. Es una expresión musical y la luz danza en ella por eso. No hay grandes volúmenes, ni planos brillantes, si siquiera aristas, a no ser alguna generalmente en los labios para culminar la obra, como los sueños humanos, con un suspiro del barro. Así en el Obrero Urbano, la mano levantada y aguda como una lanza o una bandera corporal.

Cuando este artista pasa de un plano a otro, hay una transición llena de dulzura con la que diríamos que se humedece la tierra, para dar vida a los nuevos planos y volúmenes bien plantados que le rodean. Es el equilibrio de las masas logrado sin pesantez ni dureza y que, como en la placa que reproducimos, hace del movimiento una espectativa de la forma, un oleaje de arena.

Como una hiedra con las formas del árbol, así la luz con las formas de la piedra se enlaza y es su expresión y su palabra. Por eso, en Michelena, hay una orgía de luz en la arcilla y puede caer mucha más sobre ella, ya que crecido el árbol y tranquilo, puede pagar tributo a toda la obstinación de la belleza.

El modelado finísimo-extraña cualidad de los dedos —; los perfiles que huyen — ese extremo de

ensoñaciones —; los volúmenes que envuelven — esa fuerza del canto—; todo el lenguaje del escultor tiene lograda su madurez y se aúna, para brindar una presencia plástica intensa.

Pero no es eso sólo.

La vida interna del barro que esbozamos, toda esa intimidad de la piedra y de la palabra, no puede separarse del hombre que la revela, porque hay una unidad y un lirismo uniformes, sólo explicables en la palma de la mano que ha de sufrir con la arcilla. Porque el arte, "forma viviente que brota de los amores profundos de la inteligencia y la materia para afirmar la unidad de ambas" tiene un contenido humano en marcha con las cosas.

Como pasa la materia de un estado físico a otro, luego de un fervor, y cristaliza según sus leyes inmutables, así en arte cristaliza la verdad síquica de un sueño o de una concepción, en una cosa externa verdadera y evidente y sometida siempre a los mismos principios de la belleza que luego se confirman por el análisis. Pero es necesario el fervor siempre y por allí vemos al hombre que lo ha construído, fervor propio, profundo y claro.

Por eso hemos de ver al artista a través de sus obras, hemos de saber por qué entre una expresión recta y una curva profunda, Michelena elige un término medio que uniéndose a otro esfuerzo en otro

plano vecino, logra dar aquella recta o aquella curva al exterior, pero revelando al mismo tiempo la sustancia de un gesto espiritual.

Y por eso también, sobre el más difícil y hondo lirismo que Michelena pone en las formas, vemos a veces un gesto más accesible, más fácil, del lirismo con relaciones, del lirismo que espera o que se cansa, en un volumen abandonado al tiempo o a la fuerza de los otros. Es la gracia, al fin, pero después de la fuerza. (Por aquí aclaramos que hay muchos que comienzan por esos gestos, haciendo luego inútiles esfuerzos para librarse de ellos, ya que las obras así construídas, sin la base necesaria al arte que es la palabra de su materia, dan al fin una impresión de liviandad o de decoración que las empequeñece).

Esa manera de dejar un cuello o unas manos para hacer sentir que el tiempo está actuando aún, manera de desprecio hacia lo definido y concreto, último gesto romántico de su arte, señala en Michelena un sentido claro del camino que no sería tal sin los ademanes que en él se pierden y se cosechan.

Toda su obra dirá así una sola cosa: su personalidad en marcha. Y debemos comprender la importancia de ésto.

¿Por qué las cabezas de Michelena, familiarizadas en una misma manera de contemplación o en una misma revelación interior? En ésta, energía en pro-

fundidad; en esa, espectativa preciosa; en aquélla, tristeza que resbala; pero en todas emotividad y lirismo, como si Michelena no viese a través de sus modelos, nada más que su propia obstinada visión de una humanidad entregada en manos del destino con la mejor sustancia síquica que posee. Es un himno al hombre vibrante que está ya en el artista, levantando un punto "el velo de las cosas" para ver pasar debajo de ellas la grandeza con que tiembla la humanidad entera.

Por eso a Michelena, como a todo verdadero creador, no se le puede achacar ninguno de aquellos cuatro sistemas fáciles con que Tolstoy, erróneamente, caracterizaba al arte puro: ni excitación de los sentidos, ni imitación de lo exterior, ni el adorno espectante, ni una provocación mental abstracta. Puesto que el arte no se hace para tal o cual cosa, sino de primera, y más aún, predeterminado por la vocación, la cultura y la necesidad ambiente (reflejo social). A él se va a volcarse y sobre la sabiduría de la piedra agrupada se pone entonces la inquietud de un hombre, cuanto más vibrante más estética, cuanto más profunda más bella. Por aquí es el arte hermano del misterio y contiene una sustancia extraña que sólo recuerda a lo externo que podemos llevar en nuestra memoria, empapado de

nuestra debilidad y de nuestra fuerza, es decir, pulido por el misterio mismo.

Cuando la arquitectura ,compendio y abstracción a la vez de las masas, tuvo que evitar la excitación utilitaria de los sentidos para salvarse como arte, sacó del árbol que sostenía al cielo, una síntesis para sus bóvedas ,una palabra de las masas, una vocal tan sólo, que no fué un árbol, que fué algo que le era común al árbol y al hombre como un sueño contenido en ambos... y resultó levantada la columna.

En escultura y en Michelena, dentro de cada sujeto está su concepción del mundo y de lo humano, que no por ser este arte necesariamente evocativo deja de dar en El Adolescente, por ejemplo, una síntesis de gracia, pureza y serenidad sólo reales en la conciencia fina de un hombre que ha de llegar acaso.

Pero hemos dicho que el arte es una expresión de la materia, del hombre y de la civilización a un tiempo.

Nosotros creemos que es también una manera de la eternidad dejada en el camino, de una eternidad simple y clara salida de los hechos, —de una eternidad que llamaríamos acción o vida o ley— y que las obras artísticas son como células muertas de esa eternidad que ya han cumplido su fin y resbalan.

Pero creemos por eso mismo, que para ello es

necesaria una civilización que hable y comience a quemarse sola en el borde de la tierra para culminar y desaparecer enseguida. Cuando así sucede queda el arte, queda la religión, queda la hazaña, como las palabras únicas y sabias de esos pueblos que fueron, cumpliendo al máximo su destino.

Y bien. No se puede ya hablar con timideces. En la escultura de Michelena comienza a expresarse nuestro pueblo, nuestra civilización americana, que justamente ahora va a ser algo en la atención de la historia. Algún día habríamos de empezar. Algún día habríamos de ser...

En esta América de vida colonial prestada en tantos aspectos, se reproduce el conflicto moral de aquel artista de James Joice: "Cuando el alma de un hombre nace en este país, se encuentra con unas redes arrojadas para retenerle, para impedirle la huída". Este irlandés se refería a la nacionalidad, a la patria, a la religión.

Si agregamos a ello la concepción político-social conocida, el liberalismo o el concepto democrático tradicional, jurídico, estamos en pleno conflicto americano. Sólo los profundamente determinados a la conquista del arte buscan libertarse de esas redes y abrazar un concepto universal del hombre, de la tierra y del espíritu. Si, como en otra ocasión, recordamos una hermosa frase de Mestrovic podemos ya

adoptarle un sentido moderno. "Hay que estar enamorado de lo eterno para que el arte sea ,por lo menos, su sombra". Y bien. Libertarse en nombre de esa eternidad, en nombre de esa subyugante presencia, que está a través del éxtasis y del terror en el corazón del hombre... tal fué el esfuerzo del arte del pasado y tal es el sentido de nuestro optimismo.

El pasado del arte es imponente. Pero es preciso que lo evoquemos, para tomar el ritmo necesario a nuestra fé, tan débil, a nuestra esperanza tan recién nacida en cada minuto que pasa...

Porque si la India dejó su religión derramada hasta en el exotismo de sus plantas febriles... Y Egipto su palabra terrosa con que lentamente, formidablemente, pensó una vez el desierto, para echarse después fatigado de nuevo, sobre la tierra resignada. Si Grecia en blanco y negro suaves puso sobre las almas una danza que todavía la luna recuerda sobre los cielos. Si el medioevo y la Europa que despertó para hundirlo, dejaron el descanso y la exaltación del espíritu grabados para siempre; si allí está lo místico y lo magnífico, lo terriblemente vivido y lo terriblemente soñado...

Y si sobre el individualismo mayor de una civilización reciente todo un gran movimiento de revelaciones sorprendentes y bellas, abre a nuestra época su página en blanco preñada de espectativas..

podremos preguntarnos al fin cuándo nosotros sentiremos llegar a estas latitudes las alas de la historia. ¿Y no sabremos así qué somos, ni para qué somos? ¿No dejaremos sobre la piel sin sentido casi, de nuestra civilización, alguna voz que aclare el contenido profundo de una emotiva raza y la expresión del alma oscura de las cosas nuestras, tan claras y tan líricas?

¿Qué son esas estatuas híbridas, esas figuras angustiosas, esas malísimas representaciones inmediatas que no hablan ninguna síntesis de grandeza y que oscurecen y aplastan nuestras pequeñas plazas en vez de elevarlas? ¿Por qué nuestro pueblo no ve a través del espíritu de sus artistas, como han visto sinó todos los pueblos, por lo menos todas las culturas, el diapasón sonoro de su destino y la claridad consciente de la propia imagen reflejada?

A pesar del divorcio cada día mayor de pueblos laboriosos y gobiernos rapaces, es hora ya de entonar el grito y la alegría.

Que no se diga que aún no somos nadie. Civilizaciones hubieron que se eternizaron conservando, contemplando su pasado. Civilizaciones hay que quedan, adivinando la grandeza de su misión y plasmando delicadamente su impaciencia. De estas últimas sería la intimidad de Michelena con la vida que pasa debajo de las cosas como el agua debajo

de los puentes. Porque mirada con los ojos puros, en la obra de nuestro escultor no hay ni un estremecimiento siquiera... Sólo inquietud, espectativa, claridad un poco más fuerte en la mirada o dureza un mucho suave en los labios. Ternura de algo que ha de llegar o que está pasando dulcemente sobre las formas para librarlas desde ya de la soberbia carga de su destino.

Ese ha sido el último manto que Michelena echó sobre el dolor de La Despalilladora, parábola firme que curva el lenguaje de la materia y la visión del artista, para volverse hacia el tiempo donde ha de encontrar, sin duda, la razón de su dolor y su venganza.

Y no otro que el canto social claro y seguro, el que detiene de alegría el paso levantado interiormente del Obrero Urbano, pleno en toda su integridad, delicada porque tiene un sentido su ropa, debajo de la cual la firmeza del músculo murmura el movimiento.

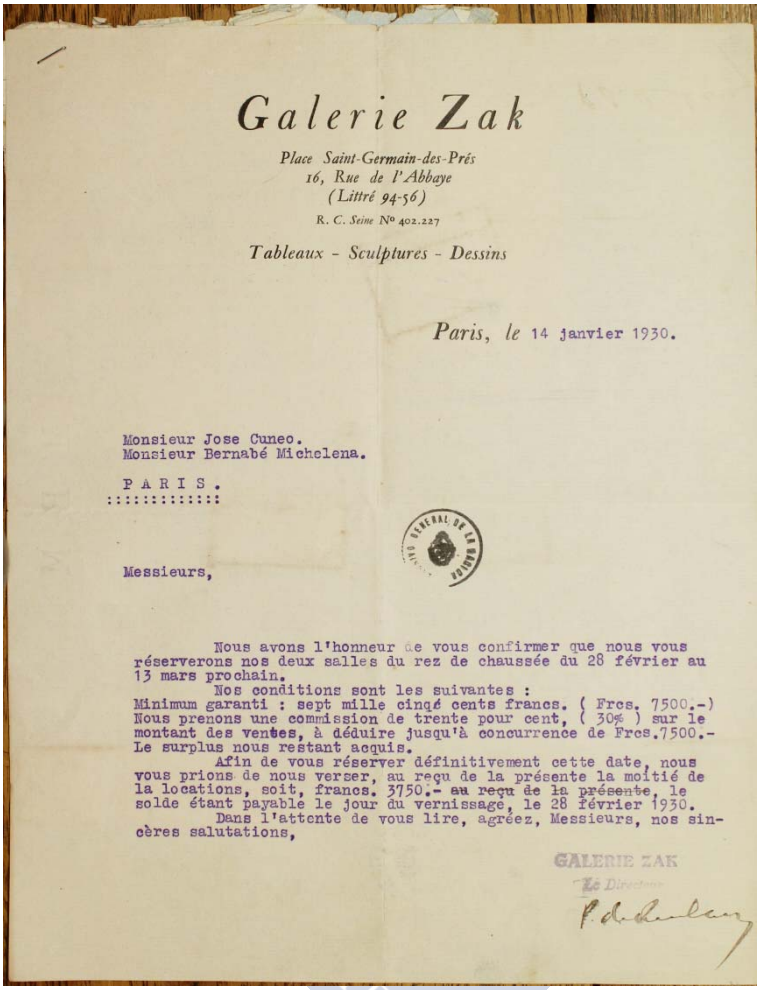
Y no otro que un sueño social, que una realidad deseable e infinita, la que modeló El Adolescente, esa figura total de una nueva concepción de la vida, donde, junto con la gracia de la piedra hay la ingenuidad de la existencia y la tensión de lo que ha de realizarse, mientras la luz la acaricia danzando porque es en realidad un sueño de la especie.

Si en estos días de transición en que vivimos, hay un credo social que se levanta, La Despalilladora puede representar uno de sus mártires y El Adolescente uno de sus ángeles guardianes.

Por eso nosotros acompañamos en oportunidad el clamor popular, (desoído por otra parte) que comprendía la soledad y el silencio del escultor y exigía que el Adolescente, cumbre de su expresión, doblado y cálido en su apostura, llamara, desde una plaza pública, al porvenir igualitario que ha de llegar victorioso.

Y por eso no nos extrañaría que desde el taller de Bernabé Michelena —ya lograda su paz interior— continuaran surgiendo, expresión de la materia, del hombre y de la época, figuras hermanas de aquellas dos máximas suyas; unas para proclamar la verdad y otras la esperanza, en lenta y levantada manifestación.

5.3. Invitación WladimirRaykis a José Cúneo y Berabé Michelena, Galería Zak, París 1930



Galerie Zak

Place Saint-Germain-des-Prés
16, Rue de l'Abbaye
(Littré 94-56)
R. C. Seine Nº 402.227

Tableaux - Sculptures - Dessins

Paris, le 14 janvier 1930.

Monsieur Jose Cuneo.
Monsieur Bernabé Michelena.

PARIS.

Messieurs,

Nous avons l'honneur de vous confirmer que nous vous réserverons nos deux salles du rez de chaussée du 28 février au 13 mars prochain.

Nos conditions sont les suivantes :
Minimum garanti : sept mille cinq cents francs. (Frcs. 7500.-)
Nous prenons une commission de trente pour cent, (30%) sur le montant des ventes, à déduire jusqu'à concurrence de Frcs.7500.-
Le surplus nous restant acquis.

Afin de vous réserver définitivement cette date, nous vous prions de nous verser, au reçu de la présente la moitié de la locations, soit, francs. 3750.- au reçu de la présente, le solde étant payable le jour du vernissage, le 28 février 1930.

Dans l'attente de vous lire, agréez, Messieurs, nos sincères salutations,

GALERIE ZAK
Le Directeur

Reçu de Monsieur José Junco acompte
de mille frs. Paris le 16.1.30
V. Rapkis
GALERIE ZAK
50c
Reçu de Monsieur José Junco acompte
de deux mille sept cent quarante frs.
Paris le 24.1.30
50c
V. Rapkis
GALERIE ZAK
Reçu de Mr. Junco
la somme de dix mille francs
à valoir sur le prix de la location
pour l'exposition
50c
50c

6.1. S/f., *AIAPE*, año I, nº1, 1930, pp. 1-12.

AIAPE

POR LA DEFENSA DE LA CULTURA

ORGANO DE LA AGRUPACION DE INTELECTUALES, ARTISTAS, PERIODISTAS Y ESCRITORES (SECCION URUGUAYA)

Redactor responsable: ROBERTO IBAÑEZ — Lucas Obes 1188 | AÑO I. NOVIEMBRE DE 1930 | N.° 1 | Redacción: Plaza Libertad 1157

LA HERENCIA CULTURAL

Por ANDRÉ MALRAUX

(Discurso pronunciado por André Malraux en el Secretariado General Ampliado de la Asociación Internacional de Escritores "Por la Defensa de la Cultura", en Londres, el 21 de junio de 1936.)

RECIBI un día la visita de un hombre que acababa de pasar varios años en la cárcel, por haber dado asilo a unos anarquistas perseguidos. Era un intelectual, y me habló de sus lecturas: "Vea —me dijo— no hay más que tres libros cuya lectura pueda soportarse en la cárcel: **"El idiota"**, **"Don Quijote"** y **"Robinson"**.

Después de su partida reparé en esta frase que me había intrigado, y traté de comprender las razones de esa preferencia y pude darme cuenta de que, de los escritores de que se trataba, dos de ellos, Dostoiewsky y Cervantes, habían sufrido la reclusión, y el tercero, Daniel de Foé, la picota.

Los tres escribieron el libro de la soledad, el libro del hombre que vuelve a encontrar a los hombres vivientes y absurdos, a los hombres que pueden vivir olvidando que en alguna parte existen el presidio y la picota, y los tres han escrito la venganza del infierno: la fuerza terrible de la humildad, de que hablaba Dostoiewsky, y la fuerza terrible del ensueño, y la fuerza terrible del trabajo. Pero lo importante era poseer el mundo de la soledad, y transformar en una conquista para el artista —en la ilusión de una conquista para el espectador— lo que se había sufrido.

La tragedia planteaba allí con extrema brutalidad el problema que cada uno de nosotros se plantea confusamente. El arte vive en su función que es la de permitir a los hombres escapar a su condición de hombres, no por **una evasión sino por una posesión.** Todo arte es un medio de posesión del destino. La herencia cultural no es el conjunto de obras que los hombres deben respetar, sino el de aquellas que pueden ayudarlos a vivir.

Nuestra herencia es el conjunto de las voces que responden a nuestras preguntas, y las civilizaciones, prisioneras o libres, reordenan de igual modo que los hombres, prisioneros o libres, todo el pasado que les está sometido.

La tradición artística de una nación es un hecho. Pero la sumisión de las obras a la idea de una tradición, reposa en un mal entendido. La fuerza convincente de una obra de arte no radica de ninguna manera en su totalidad, sino en la diferencia entre ella y las obras que la han precedido. El Giotto es para nosotros un primitivo, pero para sus contemporáneos eran sus pinturas "más verdaderas que la vida". Eran ellas más verdaderas que la vida, no por su totalidad, sino porque el Giotto había superado a la pintura bizantina. El lenguaje decisivo de la obra de arte es su diferencia significativa; toda obra nace como diferencia y se transforma poco a poco en totalidad. Juzgar una obra con relación a una tradición es, pues, juzgar una diferencia con relación a una serie de totalidades, y el hecho de que esta serie de totalidades exista, no permite en absoluto prejuzgar acerca de la manera cómo nuestras propias conquistas se ordenarán con relación a ellas.

Los hombres están mucho menos a la altura de su herencia de lo que su herencia está a la altura de los hombres. El orden de toda herencia reposa sobre la voluntad de transformar el presente; pero incluso esta voluntad está limitada por cierta fatalidad. La tisis de Watteau lo constriñó a abandonar a Rubens por el sueño de sus fiestas galantes, pero la tisis de Chopin lo condujo hacia su música desgarrada. Alegría o desdicha es siempre el destino del artista lo que le hace gritar, pero es el destino del mundo quien elige el lenguaje de sus gritos. Quisiera, pues, tratar de precisar aquí, ante todo, en el interior de qué fatalidad puede insertarse nuestra voluntad.

Bajo la denominación de arte, nosotros encaramos dos actividades sensiblemente distintas: una, que yo llamaría retórica —la del artista helenístico, renacentista o moderno— donde la obra importa menos que el artista, importa por lo que el artista añade a lo que quiere representar. La otra —la de la Edad Media, Egipto y Babilonia— donde el artista importa menos de lo que el quiere representar y está sometido a lo que representa. En la primera, la importancia reside en la presencia del artista; en la segunda, en la cosa representada. Esto es lo que permanece de ordinario en el valor capital dado a esa cosa representada: ¿Cómo puede un hombre sentirse artista, en el sentido moderno de la palabra, esculpiendo un crucifijo, si cree que Cristo ha muerto **por él?**

El dolor de Niobe no concierne sino a ella, y el artista se introduce en él sin esfuerzo; el dolor de la Virgen concierne a todos los hombres. Cuando el escultor antiguo debe aparecer, el escultor cristiano debe desaparecer.

Porque desaparezca, no es empero menos grande, y nosotros colocamos tan alto como aquel otro, al artista que no se concebía como tal. Poco importa como el artista se concibe. Lo que importa solamente —y esto desde hace algunos milenios— es que no se acuerda con el mundo de formas que le ha sido impuesto, que exige modificarlo y quiere conquistar sobre él su verdad, y esto en Atenas, en Chartres o en Lincoln.

Pero desde hace siglos (aunque el acto creador, a mi entender, se haya mantenido idéntico a sí mismo en su esencia) el arte ha perdido su voluntad de representación en beneficio de la voluntad de presencia personal del artista. En arte, nosotros no creemos en el Cristo presente en la madera, sino en el objeto de arte que se llama crucifijo. Lo que interesaba en una estatua de santo, era el santo; lo que interesa en Cézanne, es Cézanne. Ahora bien, el arte de las masas es siempre un arte de representación. Poco a poco, las masas han dejado de ir al arte, de encontrarlo en los flancos de las catedrales; pero sucede hoy que, si las masas no van hacia el arte, la **fatalidad de las**

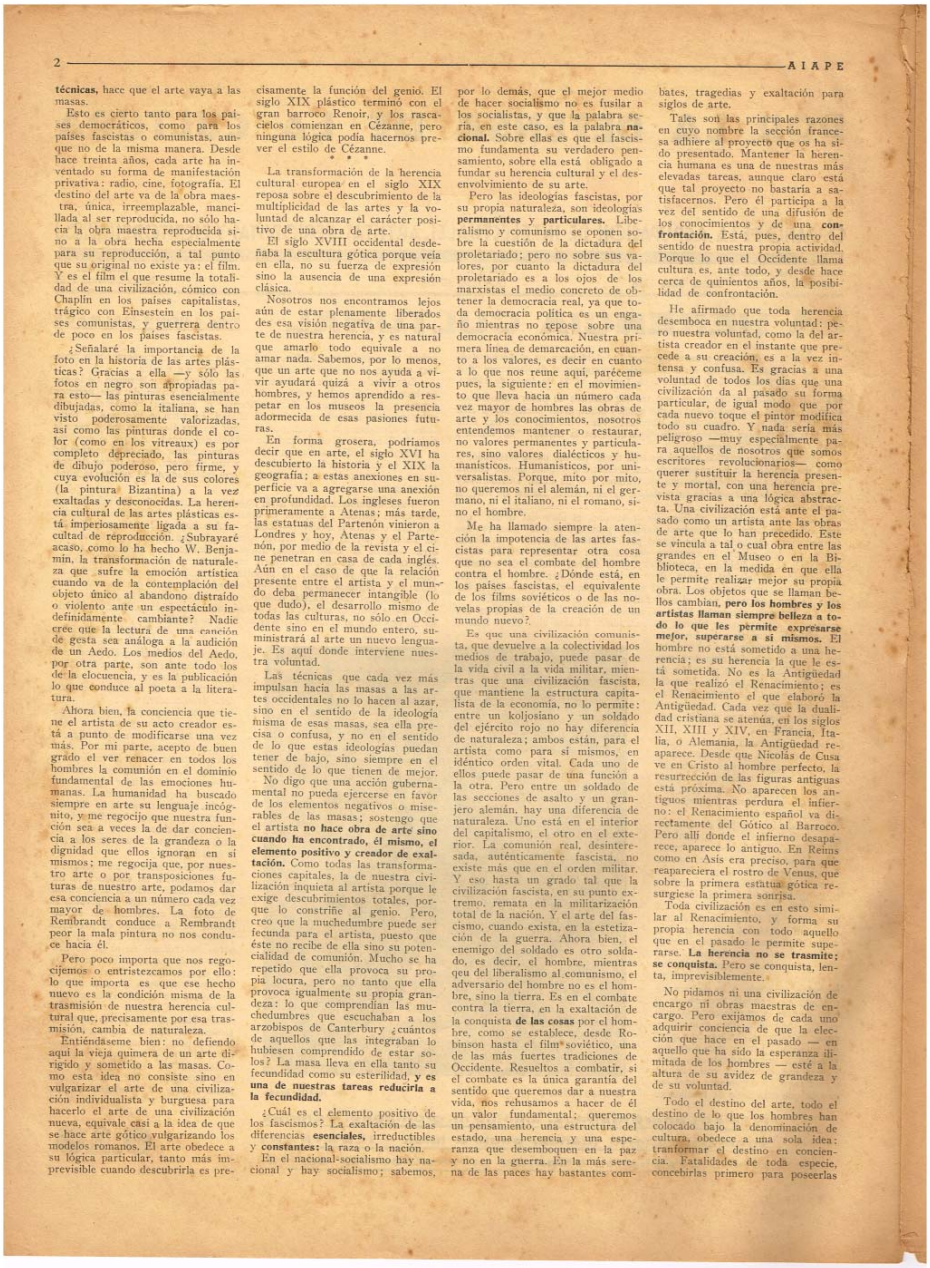
MONOTIPIA

Por José E. Bravo

FIRMAN: andré malraux, antonio m. grompone, leonidas spatakis, roberto ibañez, paulina luisi. — ILUSTRAN: bravo, castellanos balparda, prevosti, berdía, suárez.

0.10

ANEXO 6



técnicas, hace que el arte vaya a las masas.

Esto es cierto tanto para los países democráticos, como para los países fascistas o comunistas, aunque no de la misma manera. Desde hace treinta años, cada arte ha inventado su forma de manifestación privativa: radio, cine, fotografía. El destino del arte va de la obra maestra, única, irreemplazable, manciliada al ser reproducida, no sólo hacia la obra maestra reproducida sino a la obra hecha especialmente para su reproducción, a tal punto que su original no existe ya: el film. Y es el film el que resume la totalidad de una civilización, cómico con Chaplin en los países capitalistas, trágico con Einsestein en los países comunistas, y guerrera dentro de poco en los países fascistas.

¿Señalaré la importancia de la foto en la historia de las artes plásticas? Gracias a ella —y sólo las fotos en negro son apropiadas para esto— las pinturas esencialmente dibujadas, como la italiana, se han visto poderosamente valorizadas, así como las pinturas donde el color (como en los vitreaux) es por completo depreciado, las pinturas de dibujo poderoso, pero firme, y cuya evolución es la de sus colores (la pintura Bizantina) a la vez exaltadas y desconocidas. La herencia cultural de las artes plásticas está imperiosamente ligada a su facultad de reproducción. ¿Subrayaré acaso, como lo ha hecho W. Benjamin, la transformación de naturaleza que sufre la emoción artística cuando va de la contemplación del objeto único al abandono distraído o violento ante un espectáculo indefinidamente cambiante? Nadie cree que la lectura de una canción de gesta sea análoga a la audición de un Aedo. Los medios del Aedo, por otra parte, son ante todo los de la elocuencia, y es la publicación lo que conduce al poeta a la literatura.

Ahora bien, la conciencia que tiene el artista de su acto creador está a punto de modificarse una vez más. Por mi parte, acepto de buen grado el ver renacer en todos los hombres la comunión en el dominio fundamental de las emociones humanas. La humanidad ha buscado siempre en arte su lenguaje incógnito, y me regocijo que nuestra función sea a veces la de dar conciencia a los seres de la grandeza o la dignidad que ellos ignoran en sí mismos; me regocija que, por nuestro arte o por transposiciones futuras de nuestro arte, podamos dar esa conciencia a un número cada vez mayor de hombres. La foto de Rembrandt conduce a Rembrandt peor la mala pintura no nos conduce hacia él.

Pero poco importa que nos regocijemos o entristezcamos por ello: lo que importa es que ese hecho nuevo es la condición misma de la trasmisión de nuestra herencia cultural que, precisamente por esa trasmisión, cambia de naturaleza.

Entiéndaseme bien: no defiendo aquí la vieja quimera de un arte dirigido y sometido a las masas. Como esta idea no consiste sino en vulgarizar el arte de una civilización individualista y burguesa para hacerlo el arte de una civilización nueva, equivale casi a la idea de que se hace arte gótico vulgarizando los modelos romanos. El arte obedece a su lógica particular, tanto más imprevisible cuando descubrirla es precisamente la función del genio. El siglo XIX plástico terminó con el gran barroco Renoir, y los rascacielos comienzan en Cézanne, pero ninguna lógica podía hacernos prever el estilo de Cézanne.

* * *

La transformación de la herencia cultural europea en el siglo XIX reposa sobre el descubrimiento de la multiplicidad de las artes y la voluntad de alcanzar el carácter positivo de una obra de arte.

El siglo XVIII occidental desdeñaba la escultura gótica porque veía en ella, no su fuerza de expresión sino la ausencia de una expresión clásica.

Nosotros nos encontramos lejos aún de estar plenamente liberados des esa visión negativa de una parte de nuestra herencia, y es natural que amarlo todo equivale a no amar nada. Sabemos, por lo menos, que un arte que no nos ayuda a vivir ayudará quizá a vivir a otros hombres, y hemos aprendido a respetar en los museos la presencia adormecida de esas pasiones futuras.

En forma grosera, podríamos decir que en arte, el siglo XVI ha descubierto la historia y el XIX la geografía; a estas anexiones en superficie va a agregarse una anexión en profundidad. Los ingleses fueron primeramente a Atenas; más tarde, las estatuas del Partenón vinieron a Londres y hoy, Atenas y el Partenón, por medio de la revista y el cine penetran en casa de cada inglés. Aún en el caso de que la relación presente entre el artista y el mundo deba permanecer intangible (lo que dudo), el desarrollo mismo de todas las culturas, no sólo en Occidente sino en el mundo entero, suministrará al arte un nuevo lenguaje. Es aquí donde interviene nuestra voluntad.

Las técnicas que cada vez más impulsan hacia las masas a las artes occidentales no lo hacen al azar, sino en el sentido de la ideología misma de esas masas, sea ella precisa o confusa, y no en el sentido de lo que estas ideologías puedan tener de bajo, sino siempre en el sentido de lo que tienen de mejor.

No digo que una acción gubernamental no pueda ejercerse en favor de los elementos negativos o miserables de las masas; sostengo que el artista **no hace obra de arte sino cuando ha encontrado, él mismo, el elemento positivo y creador de exaltación.** Como todas las transformaciones capitales, la de nuestra civilización inquieta al artista porque le exige descubrimientos totales, porque lo constriñe al genio. Pero, creo que la muchedumbre puede ser fecunda para el artista, puesto que éste no recibe de ella sino su potencialidad de comunión. Mucho se ha repetido que ella provoca su propia locura, pero no tanto que ella provoca igualmente su propia grandeza: lo que comprendían las muchedumbres que escuchaban a los arzobispos de Canterbury ¿cuántos de aquellos que las integraban lo hubiesen comprendido de estar solos? La masa lleva en ella tanto su fecundidad como su esterilidad, **y es una de nuestras tareas reducirla a la fecundidad.**

¿Cuál es el elemento positivo de los fascismos? La exaltación de las diferencias **esenciales,** irreductibles y **constantes:** la raza o la nación.

En el nacional-socialismo hay nacional y hay socialismo; sabemos, por lo demás, que el mejor medio de hacer socialismo no es fusilar a los socialistas, y que la palabra sería, en este caso, es la palabra **nacional.** Sobre ellas es que el fascismo fundamenta su verdadero pensamiento, sobre ella está obligado a fundar su herencia cultural y el desenvolvimiento de su arte.

Pero las ideologías fascistas, por su propia naturaleza, son ideologías **permanentes** y **particulares.** Liberalismo y comunismo se oponen sobre la cuestión de la dictadura del proletariado; pero no sobre sus valores, por cuanto la dictadura del proletariado es a los ojos de los marxistas el medio concreto de obtener la democracia real, ya que toda democracia política es un engaño mientras no repose sobre una democracia económica. Nuestra primera línea de demarcación, en cuanto a los valores, es decir en cuanto a lo que nos reune aquí, parécenme pues, la siguiente: en el movimiento que lleva hacia un número cada vez mayor de hombres las obras de arte y los conocimientos, nosotros entendemos mantener o restaurar, no valores permanentes y particulares, sino valores dialécticos y humanísticos. Humanísticos, por universalistas. Porque, mito por mito, no queremos ni el alemán, ni el germano, ni el italiano, ni el romano, sino el hombre.

Me ha llamado siempre la atención la impotencia de las artes fascistas para representar otra cosa que no sea el combate del hombre contra el hombre. ¿Dónde está, en los países fascistas, el equivalente de los films soviéticos o de las novelas propias de la creación de un mundo nuevo?

Es que una civilización comunista, que devuelve a la colectividad los medios de trabajo, puede pasar de la vida civil a la vida militar, mientras que una civilización fascista, que mantiene la estructura capitalista de la economía, no lo permite: entre un koljosiano y un soldado del ejército rojo no hay diferencia de naturaleza; ambos están, para el artista como para sí mismos, en idéntico orden vital. Cada uno de ellos puede pasar de una función a la otra. Pero entre un soldado de las secciones de asalto y un granjero alemán, hay una diferencia de naturaleza. Uno está en el interior del capitalismo, el otro en el exterior. La comunión real, desinteresada, auténticamente fascista, no existe más que en el orden militar. Y eso hasta un grado tal que la civilización fascista, en su punto extremo, remata en la militarización total de la nación. Y el arte del fascismo, cuando exista, en la estetización de la guerra. Ahora bien, el enemigo del soldado es otro soldado, es decir, el hombre, mientras qeu del liberalismo al comunismo, el adversario del hombre no es el hombre, sino la tierra. Es en el combate contra la tierra, en la exaltación de la conquista **de las cosas** por el hombre, como se establece, desde Robinson hasta el film soviético, una de las más fuertes tradiciones de Occidente. Resueltos a combatir, si el combate es la única garantía del sentido que queremos dar a nuestra vida, nos rehusamos a hacer de él un valor fundamental; queremos un pensamiento, una estructura del estado, una herencia, y una esperanza que desemboquen en la paz y no en la guerra. En la más serena de las paces hay bastantes combates, tragedias y exaltación para siglos de arte.

Tales son las principales razones en cuyo nombre la sección francesa adhiere al proyecto que os ha sido presentado. Mantener la herencia humana es una de nuestras más elevadas tareas, aunque claro está que tal proyecto no bastaría a satisfacernos. Pero él participa a la vez del sentido de una difusión de los conocimientos y de una **confrontación.** Está, pues, dentro del sentido de nuestra propia actividad. Porque lo que el Occidente llama cultura es, ante todo, y desde hace cerca de quinientos años, la posibilidad de confrontación.

He afirmado que toda herencia desemboca en nuestra voluntad: pero nuestra voluntad, como la del artista creador en el instante que precede a su creación, es a la vez intensa y confusa. Es gracias a una voluntad de todos los días que una civilización da al pasado su forma particular, de igual modo que por cada nuevo toque el pintor modifica todo su cuadro. Y nada sería más peligroso —muy especialmente para aquellos de nosotros que somos escritores revolucionarios— como querer sustituir la herencia presente y mortal, con una herencia prevista gracias a una lógica abstracta. Una civilización está ante el pasado como un artista ante las obras de arte que lo han precedido. Este se vincula a tal o cual obra entre las grandes en el Museo o en la Biblioteca, en la medida en que ella le permite realizar mejor su propia obra. Los objetos que se llaman bellos cambian, **pero los hombres y los artistas llaman siempre belleza a todo lo que les permite expresarse mejor, superarse a sí mismos.** El hombre no está sometido a una herencia; es su herencia la que le está sometida. No es la Antigüedad la que realizó el Renacimiento; es el Renacimiento el que elaboró la Antigüedad. Cada vez que la dualidad cristiana se atenúa, en los siglos XII, XIII y XIV, en Francia, Italia, o Alemania, la Antigüedad reaparece. Desde que Nicolás de Cusa ve en Cristo al hombre perfecto, la resurrección de las figuras antiguas está próxima. No aparecen los antiguos mientras perdura el infierno: el Renacimiento español va directamente del Gótico al Barroco. Pero allí donde el infierno desaparece, aparece lo antiguo. En Reims como en Asís era preciso, para que reapareciera el rostro de Venus, que sobre la primera estatua gótica resurgiese la primera sonrisa.

Toda civilización es en esto similar al Renacimiento, y forma su propia herencia con todo aquello que en el pasado le permite superarse. **La herencia no se trasmite; se conquista.** Pero se conquista, lenta, imprevisiblemente.

No pidamos ni una civilización de encargo ni obras maestras de encargo. Pero exijamos de cada uno adquirir conciencia de que la elección que hace en el pasado — en aquello que ha sido la esperanza ilimitada de los hombres — esté a la altura de su avidez de grandeza y de su voluntad.

Todo el destino del arte, todo el destino de lo que los hombres han colocado bajo la denominación de cultura, obedece a una sola idea: tranformar el destino en conciencia. Fatalidades de toda especie, concebirlas primero para poseerlas

NOTAS EDITORIALES E INFORMATIVAS

Presentación

Los fines de la A. I. A. P. E. (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Profesionales y Escritores) responden a una orientación generalizada entre intelectuales de todos los países en defensa de la cultura. Parece innecesario justificar este propósito, que, por lo menos en forma verbal, es sostenido por todos los que se dedican a las actividades del espíritu.

Sin embargo existe una diferencia entre la fórmula y la actividad. Nuestra finalidad es que en los hechos se realice esa defensa efectiva de la cultura y por eso se exterioriza nuestro pensamiento con un ataque a la tendencia que consideramos en este momento como más peligrosa y más contraria al progreso espiritual de la humanidad: el fascismo.

No es que consideremos al fascismo el único enemigo de la cultura, pero en él encontramos la síntesis de todas las corrientes malsanas: porque algunos hombres que han traicionado al espíritu aunque pretenden exteriorizar actividades espirituales, han sido capaces de presentarlo como fórmula del momento, porque esos negadores de la cultura dan una base de confusión: porque se presenta apoyado en la fuerza y en la organización del Estado, inclinado de su parte o simpatizando con él, por todo ello es contra el fascismo contra quien llevamos principalmente nuestros ataques. Nuestra afirmación tiene que ser sincera exteriorización del esfuerzo de liberación espiritual y contribuir a defender las grandes conquistas de la humanidad.

Tal la labor que AIAPE, por intermedio de su órgano, se propone realizar.

La R. K. O. "Comunista"

El excelente noticiario cinegráfico R. K. O. que se ha presentado en varias series bajo el nombre de "La marcha del Tiempo", dedicó en sus dos series últimas, sendos capítulos a la URSS. De una manera totalmente imparcial (puede imaginarse a la poderosa empresa capitalista haciendo la propaganda política soviética?) informaba acerca del desarrollo industrial, agrario, educacional, urbanístico, de la Unión. Mostraba la etxensión cultural en las lejanas repúblicas de Uzbekistán y Buriato-Mongolia, la lucha por la liquidación del analfabetismo, los nuevos aspectos de las industrias menores, la inauguración del "Metro" de Moscú, etc., etc. Era un somero panorama de la actualidad rusa realizado con la misma concisión y el mismo limpio procedimiento cinegráfico que "La marcha del Tiempo" tiene para todas sus informaciones.

En esta forma los estrenó la empresa exhibidora. Pero pocos días después volvimos a verlos ya desprovistos de todo lo referente a la URSS. Cuidadosamente se les había expurgado y las películas mostraban sus mutilaciones como muñones recién amputados. Ya habían entrado en juego las "insinuaciones" (1) conocidas y se había agitado el socorrido espantapájaros de la propaganda revolucionaria.

He aquí como nuestros fascistizantes descubren el virus comunista metido en el corazón mismo de la R.K.O., cuyas películas corren todos los países, salvo el nuestro, sin ser mutiladas.

En todo instante España vela por la cultura

A pesar de estar viviendo su capítulo más sangriento, España no ha perdido, en ningún instante, el control de su necesidad cultural presente y de la proyección de ese presente para el futuro. No sólo porque en torno de su política ha agrupado a los intelectuales y sabios de más valía para hacer un frente común de tenaz oposición al fascismo, la peste negra de los tiempos modernos de la Humanidad, sino para el carácter de singular desvelo que ha dado perfil auténtico a su lucha emancipadora del espíritu. Se han opuesto, así, a los bárbaros, como en otros tiempos se opusiera el Cid, con el alto sentido de una hidalguía tradicional, porque esa ha sido la consigna del pueblo: y han hecho de su concepto cultural, una arma poderosa y un brazo vengador. Por cada poeta, por cada espíritu magnífico que los bárbaros han sacrificado para conformar su voracidad humana irrefrenable, más que por otra razón, ha partido de la España auténtica un nuevo llamado a la cordura de los sentimientos, al equilibrio de los sentidos. En ningún instante se han olvidado del acervo que representa una tradición jugosa en saber, en experiencia, en seguridad espiritual y han sabido dar a cada hecho de esa vida, el real valor que él poseía, porque el pueblo español que está trizando su vida en las barricadas, sabe bien que parte de su lucha, quizá la más importante, precisamente, es por esa conquista. Esa conquista de sus medios culturales que desde el paso del príncipe mahometano Gebre-Al-Tarik a la Península, había quedado en manos del feudo, heredero de la mano y la obra, del concepto y la forma.

Y el pueblo lo seguía viendo lejano, innacesible, topoderoso para los menos, misterio sin desvelar para él, el más y el más perdido.

Pero he aquí que, poco a poco, el pueblo, va restituyendo a su verdadero lugar, ese valor que no puede ser más que suyo porque ha engendrado sus formas y ha hecho himno de su contenido, en manos y bocas de los admirables. Y para realizarlo, no espera ni siquiera que se coagule la sangre en los paredones donde la metralla mora y negra recuadra la última visión de los ejecutados. Y un día vemos, admirados, que el Gobierno nombra a Pablo Picasso, el más grande de los pintores modernos tal vez, hijo de su tierra, director del Museo del Prado; otro que don Ramón Menéndez Pidal, el fervoroso viejo sabio del Romance, amanece de Presidente del Consejo Nacional de Cultura; otro que dispone la internación de sus sabios más queridos y respetados — Pío Ortega, Antonio Machado, Enrique Moles, Antonio Medinaveitia, Miguel Prados, José Miguel Sacristán, Arturo Duperior, Sánchez Covisa y José Moreno Villa — lejos del ruído del cañón de Madrid, liberados del terror de su lucha, para que ellos no interrumpan la marcha de sus trabajos, o la magia de sus tramas, o simplemente el ensueño de sus noches. Y la lucha recrudece. El grito afuera aulla. Y un hábito heróico va enhebrando uno a uno a esos que caen al grito de **"NO PASARAN!"**, palabras que ya el mundo ha hecho suyas, sin duda alguna. Al mismo tiempo, el Comité de Incautación, creado con el fin de recuperar lo que corresponde al pueblo, en poder de los señores feudales, realiza un trabajo digno de elogio. 250 mil libros de ediciones costosas y antiguas; el reencuentro de la 1.ª edición del Quijote; autógrafos de Voltaire, Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, lord Wellington, Tirso de Molina, Rubens, etc., colecciones enteras de grabados de Alberto Durero que pasaron a la Biblioteca Nacional, la que tendrá ahora la más rica colección de obras de arte del genial pintor alemán; el manuscrito del "Poema del Cid" y el famoso "Libro de los Retratos" de españoles ilustres del siglo XVI, pintados por Pacheco y Velázquez, que habían sido **robados**, así como gran parte de las ediciones antiguas, etc., ha sido material incautado por el Comité aludido. Ni el horror de los masacradores, ni la responsabilidad de una lucha en defensa de la democracia del Mundo, en ningún instante, hizo que el Gobierno Español dejara de velar por los bienes de la cultura, por el objeto esencial de la educación del pueblo, lo que muchos admiramos, porque ese concepto es uno de las tantos fundamentos que diferencia perfectamente bien la democracia verdadera del fascismo oscurantista y rapaz. ■

GRABADO de Alberto Durero

luego.

No cambiar un inventario por otro inventario, sino extender hasta los límites de los conocimientos humanos la materia de la cual el hombre extraiga, para transformarse ante todo en un hombre, la posibilidad infinita de respuestas a sus interrogantes vitales.

De día en día y de pensamiento en pensamiento a crear el mundo a imagen de su más grande destino. La revolución no les da más que la posibilidad de su dignidad; cada uno debe hacer de esta posibilidad una posesión. Para ello es preciso que nosotros, intelectuales cristianos, liberales, socialistas o comunistas —a pesar de las ideologías que nos dividen— busquemos las **voluntades** que nos unen. Porque todo alto pensamiento y toda obra de arte tiene una infinita posibilidad de reencarnaciones. Y el mundo secular no puede adquirir su sentido propio sino en la voluntad presente de los hombres.

ANDRE MALRAUX

ANEXO 6

Cultura de Liberación

Por Antonio M. Grompone

(Discurso pronunciado en nombre del Ateneo de Montevideo, al inaugurarse la 1.a Conferencia Nacional de Universidades Populares.)

SEÑORES: Saludemos en las Universidades Populares el triunfo de una idea que sintetiza toda la vida actual de la humanidad. Representan la energía creadora que se opone al artificio del pensamiento estéril y constituyen la afirmación de los postulados esenciales del hombre que intenta hacer surgir sobre la ruina del mundo moderno en decadencia, el amplio espíritu de renovación.

En otro tiempo hubieran aparecido como el espíritu libre de la enseñanza frente al dogmatismo universitario: incitando a la investigación pura, desinteresada y renovadora, contra las prácticas artificiales y combatiendo el academismo pedantesco y frío, el formulismo científico, y el aparato docente. Hoy tienen un sentido vital: representan el anhelo de un espíritu que quiere afirmarse al margen de las instituciones oficiales y de las concepciones que han perdido su vitalidad. No es el tumulto de las calles y de las plazas que halla su índice en el ruido sin objeto; no es la lucha por la lucha misma: es la expresión espontánea de todo lo que necesitaba salir a la superficie; es, especialmente el ansia de cultura, de renovación, de conocer por conocer, de ser un espíritu porque se tiene la voluptuosidad intrínseca de lo espiritual, lo que brota de las clases sociales de donde siempre surge la fórmula de esperanza o el grito de liberación.

¿Hay, acaso, algo más esencialmente humano, que esa interrogación libre del hombre que libremente quiere investigar? Y en cada problema científico, filosófico, artístico o simplemente utilitario, se pone todo el ansia humana de superación, toda la angustia de vencer las fuerzas que se opusieran al espíritu, todo el esfuerzo para crear frente a todas las coacciones y a la limitación de la propia debilidad o de la naturaleza misma, en una individualidad que se afirma, interrogando siempre, respondiendo a veces, superándose en cada caso.

No importa sobre qué ejerza su actividad el espíritu: una sola cosa es necesaria y es que ese espíritu humano trabaje poniendo toda la fe y exaltando todo los entusiasmos. Tiene el sentido de la hora: la fe en el pueblo, la fe en las masas, que quieren desmentir así lo deprimente del término para encontrar la expresión de aquello que será más intensamente el símbolo de nuestra época. Es que siempre las obras de trascendencia han surgido como éstas, inesperadas al principio, sin finalidad lejana, sin vastos programas, y se fueron afirmando a medida que respondían a las exigencias profundas de las necesidades humanas. Así aquellas angustiadas multitudes que acudieron un día a oir las palabras de Pedro Abelardo, que ponían el acento nuevo en los viejos problemas y así también las aulas de las viejas universidades de la Edad Media que todavía no se habían llenado con el polvo de la historia y que adquirían valor por el alma de sus oyentes levantando el criterio de las cátedras.

Es la experiencia constante de que toda renovación sale espontánea, sin programa y sin fórmula respondiendo a preocupaciones inexpresadas de los hombres; y aunque respondan a una transformación que se impone, adquieren bruscamente todo el valor de una corriente revolucionaria. Cuando se descubre su importancia en la vida social, ya su obra está realizada, su acción ha penetrado en lo más íntimo y nada puede desalojarlas o hacerlas desaparecer.

Es ese el sentido de esperanza que tienen las Universidades Populares porque han hecho tangible todo lo que se quería obtener con las reformas pedagógicas, porque pueden realizar un tipo de universidad que responde claramente al alma popular. No estará entre vosotros el maestro que ha sido creado por título oficial o por la consagración de un gobierno, porque sólo puede aspirar a ser maestro aquél que tenga realmente algo que decir y que lo dicho valga la pena de ser escuchado; no estarán aquí los programas plagados de preciosismos eruditos porque sólo debe ser enseñado aquello que sea necesario para una mejora espiritual o inmediata, porque el índice de valor lo dará el que los hombres se sientan realmente superiorizados; ni estarán aquí los estudiantes que sólo miran la meta que es un pergamino para colocar en un cuadro, que hacen de ese título el instrumento de trabajo y que a la carrera, sin detenerse, quemando etapas, sustituyen el saber por el certificado oficial de estudios, la aptitud, por el examen rendido. Está en esto toda la transformación, pero hay algo más todavía.

Está marcado el supremo deber de la hora. Vivimos el tiempo que liquida el mundo moderno, ese mundo que se exteriorizaba en la sabiduría que se había apartado de la vida y en el pensamiento que se había convertido en un juego artificioso: pensar era ya hacer un juego malabar; tener una cultura significaba poder deslumbrar con acrobacia mental y se había separado definitivamente la concepción del hombre, de la vida misma. Las palabras pretendían tener un sentido independiente y los conocimientos se perdían en una abstracción de lo real. He ahí el otro valor de las Universidades Populares: volver a hacer de cada conocimiento una necesidad vital y poner en cada verdad una verdad que se exprese en la acción. Lo que se necesita para vivir es algo más que la materialidad utilitaria. Con esa energía extraña que viene de la conciencia misma de las masas humanas, toma sólo aquellos conocimientos que proyecten una luz nueva sobre el hombre, que ponga de relieve lo más eficaz del alma humana: popular es, así, un símbolo que da contenido a toda una enseñanza y a toda una cultura que es renovadora y creadora de hombres que van a vivir en su medio y van a influir intensamente en la plenitud exaltada de todas las posibilidades espirituales.

Vivimos un instante de crisis que prepara la desaparición de viejos moldes. Mientras todas las fuerzas impuras de la humanidad bajo las más variadas etiquetas quieren hacer del hombre un instrumento de dominación de clases, de oligarquías, de trágicas concepciones teatrales para la gloria aparatosa de hombres con alma de delincuentes adueñados de la fuerza material, ya sea ésta el poder político o económico; incansablemente, el alma incontaminada de los pueblos va buscando su destino. Un deseo tenaz de paz y de justicia, de afirmar que en el hombre hay fuerzas luminosas y con el sentido de una humanidad depurada, alienta en todas las actividades y se manifiesta en estas Universidades Populares que quieren formar al hombre nuevo. Y porque tienen que liberar y porque sienten el deseo de liberación ostentan esta fuerza irresistible de todos los movimientos populares que han llegado al alma colectiva llenando una función vital. Es ese el secreto de su éxito y la razón de su existencia.

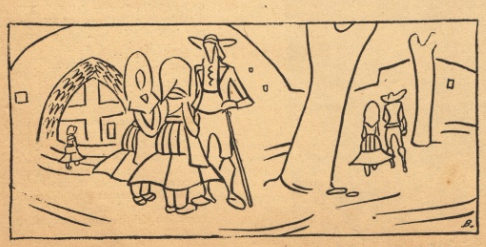
Las Universidades Populares quieren salvar la cultura que representa realmente un valor humano y no un instrumento de dominación de clases o de otros hombres; quieren hacer del espíritu un instrumento de vida y no de opresión o de esterilización pedantesca y erudita. Lo que sirve aquí es lo que salva y lo que libera.

Por eso los organismos oficiales han comprendido el peligro y la amenaza. Libertar a los hombres representa siempre un ataque a fuerzas regresivas y a quienes necesitan la falacia de las verdades oficiales para poder subsistir. Esta resistencia es el horror a mirar cara a cara el avance de los espíritus y a penetrar la realidad con un análisis libre. No existe ningún triunfo sin una derrota de fuerzas opositoras; no puede aparecer ninguna renovación sin que se hunda el espíritu viejo. Y si estas Universidades Populares siguieran su marcha sólo con un cortejo de elogios, tendrían ciertamente el destino de todas las construcciones convencionales que se alaban para ocultar su verdadera innocuidad. La marcha de avance tiene que ser así; una marcha que aunque no lo quiera, signifique hacer surgir al hombre nuevo, de amplio espíritu comprensivo, que siente la cultura por la cultura, que vea en la ciencia un medio de mejorar a la humanidad, y que tenga en la concepción de la fraternidad real de los hombres toda la esperanza de renovación social. Sentimos en el desconcierto de la hora, el ideal supremo de que todavía hay un camino y si el hombre no es esencialmente bueno, hay en él un esfuerzo desesperado por vencer todo aquello que le impide serlo.

Las Universidades Populares aparecen con el sentido de una esperanza y de una amenaza: esperanza para todos aquellos que queremos salir de este momento de confusión y de horrores; amenaza de que concluirá con todo el viejo espíritu porque será la más formidable fuerza que tenderá a impedir las regresiones incomprensibles.

Está tendido y vibrante para la liberación todo el esfuerzo de los hombres de buena voluntad, acentuándose en el apoyo de las Universidades Populares. Ellas han adquirido ya el valor de su afirmación: paso, pues, a esta expresión del alma popular que tienen a afirmar que a pesar de todo lo que hemos perdido, la humanidad siempre encuentra recursos ocultos, soluciones inesperadas, que siempre hay una energía subterránea que la salva en los momentos más dolorosos y que la hace confiar en que vale la pena luchar y vivir, aun con todos los sacrificios.

Antonio M. Grompone



Dibujo de RAFAEL BARRADAS

El hombre que se estafó

Relato por LEONIDAS SPATAKIS

Hermano:

"No me conoces. Yo tampoco. Por eso te nombro albacea de este testamento moral y sentimental. No he tenido la valentía de volcar en un pecho amigo estos detritus. Me aterra pensar en un gesto compasivo. Prefiero ser odiado, que es menos humillante. El odio, nos insulta desde nuestra altura. La piedad nos ama desde arriba. Y ya hace cuarenta años que vivo mi vida y mi destino desde abajo. Déjame por un rato subir a la altura de un hombre.

No creas que estoy loco, o que divago. Todo esto es de una lógica feroz. No te apresures demasiado y escucha. Falta en la Divina Comedia un tormento que Dante olvidó. Lo escribieron en mi vida cuarenta años de soledad. Ese es el tormento. La soledad. Tortura sutilísima y sin pausa. Concepción tremenda de un genio satánico. Es un roedor secreto que muerde pero no come. Arranca y destroza sin destruir. Macera y desgarra el pecho pero no lo acaba. Y todo eso, despacio, muy despacio. Con un lento paladeo de nuestra angustia, y un silencio que nada puede quebrar. Anticipo de la muerte que empieza y termina en nosotros.

Estamos hundidos bajo el peso del alma, que a veces un alma es mucho peso para dos hombros solos, y nadie puede comprenderlo. Ya no hay palabras. No sirven. No alcanzan. En torno nuestro, una extraña humanidad ríe, se retuerce, grita. Se ama y se odia. Se ataca y se defiende. Lucha. Quisiéramos atarnos, soldarnos a esa humanidad para al comprenderla, comprendernos, saltando de un aislamiento que tiene sabor a ceniza. Y es terrible sentirse ceniza sin haber sido fuego. Millonario en el pecho de una fortuna que nadie quiere. Ese amor inútil, ternura sin destino, vuelve contra nosotros. Se agría y pudre, se hace cáustico y nos infecta. Ahora, lee en voz baja. Aquel había sido un día indecible. Traía una amargura que me apretaba la boca en un silencio duro, empecinado.

Circunstancias que me eran ajenas, me enclavaron en una rueda de café. Cuatro, cinco, no sé cuantos conocidos.

Se habló de todo. Luego, el tema eterno. Amor, mujeres. El alcohol acortaba distancias. Todos traían un nombre, un perfume, un recuerdo. Un esbozo de romance niño, o la noche ligera de una hetaria.

La atmósfera se entibiaba. ¡Era insoportable! Quise mirar atrás. El camino liso, recto, vacío. Me ahogaba. Hubiera querido pelearme con alguien como un pillete de la calle. Abrirme la cabeza de un botellazo para escapar por la violencia de un dolor físico, al sentimiento de mi pequeñez impotente. Instintivamente mis ojos buscaron la calle. La ventana, hecha espejo con el azogue de la noche, me devolvía mi sero, ridículo, con esta mi timidez quinceañera de provinciano oscuro.

Me rebelé, hermano. La rebeldía es la afirmación más categorórica del individuo. Me estaba agrandando en la imagen de la ventana. Insinué una palabra. Estupor. Silencio. Luego había una mujer que yo... Me acosaron de preguntas. Mi imaginación a un ritmo vertiginoso, creaba. Aquella mujer de humo tomaba forma, se definía. Se terminaba. Transfigurado, borracho de mi propia ternura, tenía el vértigo de un Dios animando el barro. De un genio escultórico, vitalizando la piedra. Era un hombre. Un hombre que se construye. Un hombre que realiza la otra mitad de su alma decapitada. Ella vivió. Y lo que es más, vivió solo para mí. Para mí cada gesto, cada actitud, cada caricia.

Fuí amado como no lo fué nunca ningún hombre. Ignoro el tiempo que pasó. Yo estaba fuera de él. Cuando miré ya no había nadie, se habían ido. No sé como quedé solo. De a poco comencé a volver a mí. A mi pequeñez. A mi ridículez. A mi soledad...

¡Qué asco! Salí. La humillación me echaba la noche encima. ¡Qué histrión inmundo! Ahora la llevaba adentro, como la marioneta que pasada la vida de la función, cuelga de un clavo, vacía, convertida en un montón de trapos de colores, con una absurda cabeza de cartón. Me sentí tan atrozmente ridículo, que hubiera empezado a dar volteretas como un bufón. Caminé ignoro cuanto. Me alcanzó y me pasó el alba. Anduve sin sentido en el despertar de los hombres humildes que inauguran la jornada. Sentía en el espíritu la misma repulsión cansada, del despertar de una borrachera.

Desde entonces me buscaron, me persiguieron. Insistían. Querían más. No podía decirles mi vergüenza ni mostrarles mi tristeza. Yo era un hombre feliz. Intensamente feliz. A descolgarla del clavo y... ¡arriba el telón!

Es terrible comprender cómo la desesperación, puede limar y derrumbar todo sentido de moral y dignidad. No hay heroísmo ni vileza que no pueda caber en un vaso humano. Yo tenía la conciencia de que ellos, estaban como en un escenario, dominado el doble juego de la farsa. Pero a mi derrotada soledad le halagaba volver al espejismo. Alcaloide que por un rato encandilaba mis negras perspectivas. Ellos, eran unos hombrecitos con almas de una cuarta, con vidas chiquitas, amasadas de pequeños odios y pequeños amores. Fragmentos de un mundo amorfo, que nace y muere sin preguntas. Que atrofió sus piernas, por andar siempre, sobre piernas ajenas.

Para ese auditorio yo me arrastraba. Revolcaba mi dolor y mi dignidad. Hacía la comedia de mis miserias. Los días iban consolidando esa estafa. Yo me encariñaba con ella. Como el artista amoroso retoca cada día un detalle de su cuadro, yo terminaba mi obra y mi indignidad.

Han pasado años. Yo sigo animando para ellos, la mujer de humo que memí una noche, y para mí, dos hombros y un perfume para estos días inútiles. Y el día que me doble a tierra sublimada esta miseria en la hora definitiva, acompañará el ritmo de mi cuerpo con la fidelidad de una sombra".

. . . . . .

La pluma cesó de rasgar. Se pasó la mano por la cabeza. Titubeó. Estuvo un rato juntando fuerzas para firmar. No le alcanzaron. Ensobró las cuartillas. Abrió una guía al azar y al azar buscó un nombre. Lo escribió en el sobre con su dirección y lo cerró.

Leonidas SPATAKIS

Ilustró Suárez

Exposición en Minas

Organizada por el Centro Popular de Cultura de Minas, se ha inaugurado en aquella ciudad una exposición de pintura y escultura. Integran el catálogo treinta y cinco obras de diversos artistas de la ETAP. Enfermo el presidente de esta institución, escultor Bernabé Michelena, la exposición fué inaugurada por nuestro estimado consocio, el pintor Carlos Prevosti.

Destacamos la importancia real de este hecho, por cuanto cae dentro de nuestras tareas primordiales: la difusión popular de la cultura. Ofrecer a las poblaciones del interior estas manifestaciones de arte plástico —de las que viven huérfanas— significa, a la vez que elevar su sensibilidad y comprensión artísticas, hacer conocer a los pintores y escultores que luchan lealmente en nuestro medio en pro de la cultura.

Nuestra campaña da síntomas cada día mayores de verdadera inquietud artística, y diversas figuras de relieve luchan heroicamente por su elevación espiritual. Bien llega, por tanto, esta exposición de Minas, que esperamos sea luego repetida en otros pueblos del interior.

ANEXO 6

6 AIAPE

Pasión y Muerte de Federic

POESIA

por Roberto Ibáñez

FEDERICO García Lorca fué, ante todo, un maravilloso guitarrista. Con manos de luna, se inclinó apasionadamente sobre su instrumento.

Emoción e imaginación: bifrontismo de su poesía. No le pidamos ideas trascendentes ni juegos metafísicos: no es el arcángel que suscita universos, sino el juglar de voz caliente y turbadoras músicas.

Vivió siempre en poeta, hasta perder en algunas oportunidades la estricta conciencia de sus propios valores. En sus "Canciones", por ejemplo, encontramos algunas muy endebles, que no justifican su presencia en el conjunto; pero aun éstas, poseen una magia privativa del poeta, que, a la postre, concluye por fascinarnos inexplicablemente. Otras, en cambio, son de una belleza sin edad: "Canción del Jinete", "Lucía Martínez", "Es verdad", "Trasmundo", "De otro modo"... Otras, por fin, son traviesas y finas, ágilmente intencionadas, como "Canción del Mariquita" o "Ribereñas" (Balalín... balalán...).

La estética de García Lorca es, cardinalmente, la de un creador intuitivo.

Gerardo Diego, a raíz de la composición de su celebrada antología, pidió a los autores que incluyó en su obra, una Poética sumaria, una profesión de fe que trasladase de la categoría pragmática a la crítica, el sentimiento o la idea que cada uno tenía de su arte.

García Lorca respondió significativamente: "Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué te voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarlo y nada más..." "Ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía". Manifiesta, luego, que comprende todas las poéticas aunque no se siente capaz de cristalizar en ninguna. Y antes de concluir diciendo que, aunque no puede hablar de su poesía, tiene cabal conciencia de lo que es un poema, expresa: "Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca".

García Lorca proclamó, pues, su independencia con respecto a todas las escuelas. Pero —indudablemente— fué un vanguardista. Lo fué por aptitud y por voluntad. La forma ceñida, densa, rica, libre cuando la inspiración lo exige; la imaginación espléndida, novedosa, moderna; la sensibilidad intensa y contenida "donde tiembla enmarañada — la obscura raíz del grito", hacen de García Lorca uno de los más raros valores de la novísima literatura.

Pero nuestro poeta tuvo un acierto genial, una diáfana adivinación de su rumbo exclusivo: comprendió que la poesía popular (romances, villancicos, canciones, cantes, peteneras, malagueñas, coplas, etc.) era un minero inexhausto de emoción y belleza. Y García Lorca realizó esa pasmosa fusión que dió a su poesía culta la frescura insita de la musa popular; y á ésta la jerarquía, la honñura, la difícil originalidad del arte nuevo.

Repitió el prodigio de Lope en una época en que esa armonía de lo culto y de lo popular, parecía imposible. Su obra lírica y su teatro se benefician de ese hallazgo al que lo condujeron en misterioso acuerdo vocación y destino.

Logró de ese modo, García Lorca, en su poesía, el secreto de una anfibia belleza inalienable.

No en balde sus versos piden música, son música ellos mismos: los decimos e insensiblemente experimentamos la necesidad de cantarlos.

Esta es una particularidad infalible de la poesía auténticamente popular.

Agreguemos aún: muchos versos de García Lorca tienen más que un interés inteligible, un novedoso valor sinfónico:

"El aire la vela, vela
El aire la está velando".
("Romance de la luna, luna")

(¡Cuánto habría que decir sobre el aire y su extraña importancia en la poesía de García Lorca!)

"Verde que te quiero verde".
("Romance sonámbulo".)

"En la noche platinoche
noche, que noche nochera"
("Romance de la Guardia Civil Española".)

La alucinada variación de una palabra y sus combinaciones sorprendentes, sirven para suscitar, con inesperado acierto, un especioso clima poético. Paranomasia monológica, diríamos, si intentáramos definir a nuestro arbitrio este procedimiento.

El redoble, la repetición, el estribillo popular sometido a felices mutaciones, dan a sus versos misteriosas penumbras musicales, amanecida gracia, inefable atracción ("Ay, amor — que se fué por el aire"; "Frío, frío — como el agua del río"; "Duérmete, rosal, — que el caballo [illegible] rar"). La misma tarea [illegible]

García Lorca sorp
Vivía, en su país d
bre ante todo; y niño,
vaba un gitano dormido
sumir tu boca... porq
bre — las cosas que e
del niño el asombro sin
la visión que posee el
de continuo, la natural
Whitman o el taciturno
pocta: ambos saben M
dido el incansable dest

García Lorca es el po
deciamos; podemos ag
poeta de la sangre.

Fray Luis hablaba de
mor de sangre o de
Federico García Lorca
do, el primero, en una
lación entre el amor y

Sensual, hasta sentir
fatalidad de la sangre
gre", "Thamar y Amn
porque la sangre vincula
telúrica del yo, mister
fuerzas —centrípeta
del amor y la muerte,
privilegio de intuir ine
su propio destino:

"Juan Antonio el de
rueda muerto la pendi
su cuerpo lleno de lirio
y una granada en las
Ahora monta cruz de
carretera de la muerte"

MADERA por Castellanos Balparda

El último Duque de

Señor duque, señor duque,
último duque de Alba,
mejor, duque del Ocaso,
ya sin albor, sin mañana.
Si tu abuelo tomó Flandes,
tú jamás tomaste nada,
sólo las de Villadiego,
por Portugal o por Francia.
Si tu abuelo, cruel, ilustre,
lustró de gloria tu casa,
tú lustraste los zapatos,
las zapatillas, las bragas
de algún torero fascista,
que siempre te toreara.
Si tu abuelo a Carlos V
le abría con una lanza
la bragueta emperadora
antes de entrar en batalla,
tú, en cambio, las manos trémulas
impotente, abotonabas
los calzoncillos reales
del último rey de España.
Si a tu abuelo, el primer duque,
Ticiano lo retratara,
tú mereciste la pena
de serlo por Zuloaga.
Un pincel se bañó en oro,
el otro se mojó en caca.
Duque, perdiste la aurora,
celador honoris causa
de El Prado, donde, desnuda
la duquesa Cayetana,
tú eras bedel del ombligo,
que Goya le destapara.
Talento heredado, duque,
fortuna y gloria heredadas
son cosas que el mejor día,
de un golpe, las lleva el agua.

Vuélvete de Londr
si te atreves a deja
la triste flor ya m
muerta, de tu aris
y asoma por un m
los ojos por las v
de tu palacio inca
el tuyo, el que tú
súbeles las escale
pasáalos por las s
por los salones bo
de victoriosas bata
bájalos a los jard
a las cocheras y cu
páralos en los lug
más mínimos de tu
y verás como tus
ven lo que jamás
palacio más limpio
lo conservó el pue

Las Milicias comu
son el orgullo de E
Verás hasta los ca
igual que ayer, en
los perros mover l
a sus nuevos can
y verás la que co
servidumbre se li
ya abolidas las lib
hablar de ti sin m

Señor duque, seño
último duque de
los comunistas se
que la aurora no s
que el alba sigue
de pié, todas las m
Si un alba muerta
otra mejor se leva

RAFAEL ALBE

co García Lorca

lo se pone a lle-
ea emprendió Ed-

* * *

orprende con un dinamismo vital indeclinable.
ís de músicas, la juventud del corazón y de la carne. Hom-
ño. Tuvo del hombre el ímpetu pasional (en la sangre lle-
ido), el limpio orgullo másculo ("Aquí vengo... para con-
orque quiero y porque puedo"; "No quiero decir por hom-
e ella me dijo"), el amor a la libertad y a la vida; tuvo
sin término, el descubrimiento incesante, esa virginidad de
el verdadero poeta. Cantar es, en cierto sentido, revelar,
raleza y la vida, el pensamiento y el ser con la alegría de
rno recogimiento de Novalis. Sólo CANTAN el profeta y el
MIRAR, como quería García Lorca; ambos han compren-
destino de sus ojos.

* * *

poeta de la vida,
agregar: es el

de humores: hu-
e melancolía. En
a se da sobre to-
a dramática osci-
y la muerte.
tir como nadie la
("Bodas de San-
món"); trágico,
ula en la realidad
steriosamente, las
y centrífuga—
e, tuvo el amargo
inconscientemente

de Montilla
diente,
rios
as sienes.
le fuego,
te".

("Reyerta").

Alba

dres, deja,
ejaría,
marchita,
ristocracia,
momento
ventanas
cautado,
tú habitaras;
leras,
salas,
bordados
atallas,
rdines,
cuadras,
gares
tu infancia,
s ojos
is pensaran:
lo nunca
eblo en armas.

unistas
España.
canarios,
en las jaulas,
la cola
marradas;
contigo
llamaba,
libreas,
nostalgia.
ñor duque,
Alba:
sabemos
se para,
ue naciendo,
mañanas.
ta se muere
vanta.

R T I

gar Poe, sin duda con más genio, pero con menos espontaneidad y emoción.

* * *

Lo mismo, al hablar de ese castizo y trágico Antoñito el Camborio:

"Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil,
viva medalla que nunca
se volverá a repetir".

(¡Con qué desconsuelo leemos y trascribimos los dos últimos versos!)

"Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua.

("Bodas de Sangre").

¿Qué trágica delectación asocia en él la idea de la sangre con la de su fatal derramamiento? Sangre que derrama el amor con caricias o el odio con iniquidad; sangre fragante y áspera, y de color violento; sangre que se bebe la tierra con una antigua sed final.

Y, paralelamente, la obsesión de la muerte se da en el canto del poeta como un escalofriante anticipo profético;

"Ay, que la muerte me espera
antes de llegar a Córdoba".

("Canción del Jinete").

"Madre, cuando yo me muera
que se enteren los señores.
Pon telegramas azules
que vayan del Sur al Norte".

("Muerto de Amor").

... "cicutas y ortigas
nacerán en tu costado,
y agujas de cal mojada
te morderán los zapatos".

("El Emplazado").

Y hasta este adivinatorio retrato de sus asesinos:

"Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol,
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos
por donde pasan ordenan
silencios de goma obscura
y miedos de fina arena".

("Romance de la Guardia Civil Española").

Y, finalmente, el inadvertido testamento lírico:

"Cuando yo me muera
enterradme con mi guitarra
bajo la arena".

("Momento").

El español es homocéntrico, escribe Madariaga; por eso, "al considerar al hombre como rey de la creación, por fuerza tiene que ver en la muerte un crimen de lesa majestad", añade.

La muerte, en la poesía de García Lorca, no es el misterio poseído, penetrado, visto desde adentro, ni la esfinge desesperadamente desflorada; es sólo una trágica apariencia, en callado y terrible contraste con la vida, un podrido silencio horizontal.

Hoy el poeta ya no canta: muere, y no acaba de morir del todo. Nuestra esperanza prolonga su agonía, porque quisiera saberlo milagrosa, imposiblemente vivo.

* * *

¿Qué caminos pensaba inaugurar? Su Poeta en Nueva York, de un superrealismo candente y original, sus obras dramáticas en preparación, anunciaban preciosas aportaciones criminalmente abolidas.

Poeta de la vida y de la sangre, del amor y la muerte, de la libertad y el heroísmo (¡Ah, Mariana Pineda!), García Lorca tiene color y música, misterio y divina simplicidad: guitarrista de ocasos; juglar enmudecido que abandona la orilla tendido sobre un tímpano de tiniebla y de sangre.

* * *

PASION Y MUERTE

Fué en un cementerio de Granada. Atardecía. Te pusieron de espaldas contra un muro de cal.

¿Con qué estupor miraste los semblantes sin alma? ¿Con qué desesperada incredulidad contemplaste la fría avidez de los fusiles? Y en ese instante de terrible silencio ¿qué rebelión tremenda te estalló en la garganta? No te mataban únicamente a ti. Aniquilaban en la pura juventud de tu pecho, una ebriedad de pájaros con voluntad de vuelo; las altas creaciones que aun exigían la limpia y lenta acción de los íntimos fuegos; los cantos y los sueños que aguardaban, en vísperas mortales, la jubilosa voz de su destino. ¡No te mataban únicamente a ti! Y gritaste por lo que era tuyo, por la herencia de nardos que frustraban contigo. Juglar de la voz enlunada, no podías comprender por qué el odio se complace en su irremediable esterilidad... Absurdos telescopios, los fusiles buscaron el cielo generoso de tu pecho gitano. Uno. Dos. Tres. Cuatro. Cinco. Un brazo de sicario, aguzado en la servil costumbre del saludo fascista, se levantó de pronto; una voz opaca y bestial, ordenó: —¡Fuego!

Pero en ese instante de suprema desolación, Federico, no te sentiste solo: fraternales y serenos, del fondo de la tarde, acudían a ti con la mano tendida y el pecho acogedor, Manrique y Garcilaso, Lope y Bécquer.

Te pareció entonces que los muros del cementerio se ponían en marcha, alargándose indefinidamente: toda España cabía entre ellos. Viste hacinados millares de cadáveres, en increíble pirámide sangrienta; y arriba, la cruz y el fascio se erguían como signos triunfales, mientras un mitin fabuloso de cuervos sofocaba la claridad del día e improvisaba una noche sin fin.

Pero, también, en el instante en que sentiste tu pecho sacudido y quemado y cuando tu sangre moza embanderó tu propio cadáver con el estandarte del futuro, viste una España nueva y una nueva humanidad que proclamando la libertad y la justicia consagraban el heroísmo de la belleza y te saludaban emocionadamente: intuíste la inflexible memoria del amor, el júbilo de las apoteosis populares.

GARCIA LORCA

por Berdía

Y viste, por último, cómo llegaban a tu obra los hombres para rescatar el calor de tu pecho, de tu llanto y tu voz.

Entonces, en ese instante en que se derrumbaba como un muro de luz tu conciencia, comprendiste que no te morías: que comenzabas a vivir.

ROBERTO IBAÑEZ.

Montevideo, noviembre de 1936.

12 DE OCTUBRE 1936

Ya los brazos del alba izaron las banderas
y la nave solar arde triunfal, serena!
Saludemos la vida que entre la luz se crea
desnuda de cadenas.
Hombres libres de América
para un mitin de tumbas el sordo silenciar.
Traiciona quien no lucha cuando el amo voraz
riega plomo de muerte al sembrador de pan,
al que canta, al que piensa por gracia y libertad.
Con un bosque de puños sostengamos la aurora;
con frentes, horizontes; y con pechos, victorias.
Levanto esta palabra como una llama roja,
bandera de la sangre que se desata toda.
Porque han de asaltar a la popa del día
las negras olas hórdicas de las larvas fascistas.
¡Viva la España libre, obrera y campesina,
el rojo de la fragua y el verde de la encina!

Uruguay González Poggi.

Adhesión de los intelectuales españoles al gobierno de la República

"Creo que en la historia del mundo no ha existido ejemplo de valor ideal semejante al que en este 1936 está dando el gran pueblo español." — **Juan Ramón Jiménez.**

* * *

"Han engendrado los facciosos una guerra a muerte al plantear criminalmente al pueblo español esta lucha a muerte, esta lucha de muertos. Ellos mismos, como mascarada mortal de sí mismos, se han suicidado. No tienen porvenir, porque han renegado de su pasado, el pasado popular español, al traicionarlo." — **José Bergamín.**

* * *

"El espectáculo de la pasión enardecida del pueblo español produce una inmensa emoción. Sin una duda, sin un egoísmo, ni los más justificados por los imperativos de la Naturaleza, el pueblo se ha puesto de pie y mantiene su ideal con un heroísmo tenso, sin fallas, a prueba de todo sacrificio." — **Gregorio Marañón.**

* * *

"Estoy enfermo en una clínica. Digan que mi simpatía está de pleno, sin reservas, al lado del Gobierno y su movimiento popular." — **José Ortega y Gasset.**

* * *

"El pueblo español está cantando en estos instantes el más grande, más profundo y más conmovido de sus poemas épicos." — **Adolfo Salazar.**

ANEXO 6

Con España democrática en esta hora de prueba

Adhesión al Gobierno Español de los Intelectuales Uruguayos

COMO una maldición bíblica, dijérase que se ha sentenciado a la Humanidad a no poder avanzar por el camino de su liberación, sin el terrible bautismo de la sangre.

Pero no porque las ideas renovadoras y justicieras encarnen en sí la fatalidad de la lucha homicida, sino porque cada paso de ascención hacia el ideal de una sociedad de solidaridad y amor, debe realizarse a costa de un privilegio, de una superstición o de un despotismo.

La victoria de los leales en España asegurará las libertades y las tradiciones de las culturas en Europa y las Américas.

Cada vez es mayor la conciencia de que los caminos de la lucha se simplifican en dos: el de la España constituída por la unión de los trabajadores, los intelectuales, industriales y militares defensores de una organización social basada en las relaciones armónicas de la producción, respetuosas de la unidad progresiva del espíritu, y el otro, el de las oscuras fuerzas regresivas que se oponen tácitamente a todo movimiento evolutivo, y que confían en la fuerza, el resolver el porvenir de la civilización y del mundo.

Es por eso que en España esas fuerzas reaccionarias, identificadas en el capital, el militarismo y el clero, se complementan, conspiran y traicionan, desatando las ciegas iras de la guerra, sembrando el desorden y el exterminio, destruyendo el hogar y el puro sentimiento religioso, con la falsa invocación de un orden que responde a la servidumbre, el caos y la muerte!

Es por eso que en España, todo lo que niega la democracia, la verdad, la cultura y la justicia, se amalgama en una especie de catapulta medioeval que amenaza, con la libertad de la madre patria, la libertad de todos!

Y también es por eso que los hombres libres, de estas tierras que aspiran a ser libres, ponen su corazón en la balanza de esta hora trágica, del lado de un pueblo heroico que lucha por su liberación.

Adelantémosnos a pronunciar nuestra palabra de augurio y de aliento al pueblo español, rehabilitando a este nuevo mundo, digno de un más alto destino que el de lucir la infamante librea de los pueblos serviles. La A. I. A. P. E. invita a todos los intelectuales a prestar su adhesión a la causa de la libertad que sostiene, en este momento, el Gobierno legítimo de España.

Montevideo, Octubre de 1936.

Dr. Antonio M. Grompone, Presidente de la A. I. A. P. E., abogado y profesor; Montiel Ballesteros, escritor; Dra. Paulina Luisi, médica y publicista; Dr. Emilio Frugoni, abogado y legislador; Dr. Raúl E. Baethgen, abogado, escritor y profesor; Hipólito Coirolo, maestro; Sofía Arzarello, escritora; Dr. Arturo Prunell, médico; Raúl Arredondo, periodista; Antonio M. Ubillos, contador público; Vicente Basso Maglio, escritor y periodista; Ovidio Fernández Ríos, escritor; Dr. Eugenio Petit Muñoz, abogado y publicista, director de la revista "Ensayos"; Francisco Espínola (hijo), novelista y periodista; Dra. Luce Fabbri, escritora y profesora; Norberto Berdía, pintor y profesor; Dr. Pedro Cerutti Crosa, escritor, director de "Monde"; Rafael Laguardia, profesor; Carlos Warren, músico; Jesualdo Sosa, escritor y profesor; Dra. María A. Gonella Clendon, abogada; Dr. Jaime Bayley, abogado y profesor; Víctor Létora, farmacéutico y profesor; Julio Caporale Scelta, escritor y periodista; Dr. Abel Chiflet, médico; Dr. José Luis Carnelli, médico; Aníbal Vila Verde, escritor; Fernando della Santa; Carlos Zum Felde, publicista y profesor; Roberto Ibáñez, profesor y escritor; Dr. Arturo Domínguez Cámpora, catedrático; Domingo Bazurro, pintor y profesor; Arq. C. Leopoldo Agorio, profesor; Ulises Riestra, escribano; Dr. Pedro Díaz; Dra. Clotilde Luisi, escritora y profesora; Pedro Iriarte; Dr. Varela Fuentes, médico; Luisa Luisi, escritora; Dr. Agustín Ruano Fournier, abogado; Dr. Diego Martínez Olascoaga, médico; Dr. Emilio Oribe, escritor y profesor; Bernabé Michelena, escultor; Dr. Pablo Minelli, abogado y ex ministro de Estado; Cipriano Santiago Vitureira, escritor; Dr. G. García Moyano, abogado; Guillermo Laborde, pintor; Dr. Miguel Novelasco, abogado y escritor; H. Colistro, farmacéutico; Edgarda Cademazzi, escritora; L. Castellanos Balparda, pintor y profesor; Dr. Julio C. Chalar, abogado; Dr. Germán Mernies, médico; Arquitecto Luis O. Nunes; Carlos Prevosti, pintor; Dr. Ildefonso Pereda Valdez, escritor y profesor; Dr. Arturo Dubra, abogado; Dr. Juan Llopart, médico; Hr. Fernández Artucio, profesor; Ing. Gustavo Amorim, profesor; Luis E. Gil Salguero, profesor; Dra. Clotilde Luisi Podestá, abogada y escritora; J. M. Podestá, profesor y periodista; Doctora María Inés Navarra, odontóloga y profesora; Luis Batlle Berres, ex legislador y periodista; Dr. Edmundo Castillo, abogado y ex ministro de Estado; Dr. José M. Penco, médico y ex legislador; Julio Verdié, escritor; Juan Mario Magallanes, escritor; Héctor González Areosa, profesor; Fernando Iriarte; Doctor Lauro Sendeza, médico; Bach. Felipe Gil; E. Alejandro Laureiro, escritor; Federico Orcajo Acuña, escritor y periodista; Dr. Eduardo Schaffner, médico; Julio E. Suárez, dibujante y periodista; J. Ortiz Saralegui, escritor y periodista; Lauro Fernández, músico; María Mercedes Idiartegaray, periodista; Juan José Duclós, contador público; Juan Francisco Guichón, periodista y ex legislador; Julio J. Casal, escritor; Severino Pose, escultor; Francisco Pintos, escritor y periodista; José Canessa, músico; J. Bentancour Díaz, profesor; José Flores Sánchez, periodista; Juan C. Allés, periodista; Enrique Centrón, profesor; E. Meliante, dibujante; E. Garalde Mateo, periodista; B. Lewin, escritor y periodista; Alberto Lasplaces, maestro y publicista; Dr. Héctor Gaibisso, odontólogo; F. R. Beltramo, profesor; Antonio Macías, escritor; José Pereyra González Fabregat, periodista; Enrique Lázaro, pintor; L. P. Bonavita, periodista; Enrique Rodríguez Fabregat, periodista y ex legislador y ministro; Diego Luján, periodista; Arq. Julio Abella; Francisco Burgette, farmacéutico; Leonidas Spatakis, escritor; Abel Mantegazza, pintor; Raúl Capurro, periodista; Octavio Larocca, escribano; Romualdo Brughetti, escritor y periodista; Ramón Bauzá, escultor; Héctor Grauert, periodista; Romeo Di Candia; Romeo H. Campistrous, ingeniero; Carlos E. Grauert, escribano; Angel Silvarino, abogado y periodista; Roberto Agosti, escribano; Alvaro Figueredo, escritor; Armando González, escultor; Carlos M. Perelló, dibujante y periodista; José E. Bravo, pintor; Emilio Cortimas, dibujante; Dr. Amador Sánchez, abogado y ex legislador; Dr. Fernando Rossi, médico; Luis Arcos Ferrando, abgoado; (siguen las firmas).

La Exposición de J. E. Bravo en Amigos del Arte

El conocido dibujante Bravo acaba de realizar en Amigos del Arte una exposición de acuarelas y de monotipos cuyo significativo valor merece señalarse. Tanto el monotipo como la acuarela son formas de expresión plástica que exigen espontaneidad y frescura, que se convierten, por su misma generalización, en instrumentos difíciles de manejar cuando el artista quiere salirse de los moldes corrientes. Es menester poseer una gran seguridad en el decir y firme destreza en la mano para no caer en los modos al uso, para no repetir una vez más las cómodas recetas conocidas. Y Bravo posee, indudablemente, tales cualidades.

Hay en él un gran amor a las cosas que nos rodean, amor que no lo lleva sin embargo a un fácil pintoresquismo en que caen tantos ilustradores de revistas y libros. Porque hay en Bravo sensibilidad auténtica, entusiasmo de juventud, seriedad y probidad de obrero consciente, instancia de artista que no se satisface con los primeros éxitos.

El resultado de estas condiciones es una fina y fuerte expresividad en la escritura, una contenida emoción en la manera de tratar sus temas predilectos. Por sobre su visión del mundo externo se desliza una íntima y discreta aura de espiritualidad que presta a sus obras singular encanto y les confiere una levedad de cosa soñada. Pero su mano segura va definiendo y arquitecturando todo ese mundo de formas y colores dándoles la firme solidez que se esconde tras esa fisonomía delicada y grácil.

Su temperamento ha sabido escoger aquellos tonos y aquellos volúmenes con parsimonia y continencia que huyen del ornato profuso para darnos, escueto y noble, el carácter y el espíritu de las cosas. Su larga y meditada contemplación del mundo pone en esas obras una renovada frescura que no empaña el ahinco de la labor, porque ella se realizó en amor y en comprensión reposada. Su predilección por los temas populares lo lleva a una buscada y consciente simplicidad, la cual le exige una dicción muy pura para que la emoción no se diluya y no se torne la imagen seca y fría.

Esta precisión en el traducirse, esta sinceridad conmovida en el expresarse, esta humanidad en su visión del mundo, esta recóndita simpatía que irradian todos sus trabajos, colocan definitivamente a Bravo entre los buenos dibujantes de nuestro medio.

C. L. P.

Dra. Paulina Luisi

Las Universidades Populares y la Educación Cívica

Discurso pronunciado como delegada de la AIAPE en la sesión inaugural de la Primera Conferencia de Universidades Populares.

La A.I.A.P.E. es una agrupación de intelectuales, artistas, profesionales, periodistas y escritores, organizada con objeto de acercar entre sí a estos obreros del pensamiento a fin de que la obra colectiva facilite el esclarecimiento de los problemas de la cultura.

Este objetivo de la A.I.A.P.E. es por sí solo suficiente para que ella se considere en el deber de aportar su adhesión a la obra cultural emprendida con verdadero sacrificio por las Universidades Populares.

Esta colaboración, ella viene a aportarla, no solo en cumplimiento de este deber, sino con real satisfacción y entusiasmo, porque la obra de las U. P. es una obra de cultura popular de sin igual importancia, y nadie que sinta las necesidades del momento puede quedar a ella indiferente.

En nuestro país el cometido de las U. P. es arduo y penoso. La obra de cultura popular aquí realizada es todavía primitiva, pese a las cantinelas con que los políticos han pretendido adormecer las inquietudes y las ansias populares.

Está fuera de discusión ciertamente, que las enseñanzas suministradas en nuestro país por los centros de cultura de más alta jerarquía, como son las Facultades Universitarias, son verdaderamente superiores; que la enseñanza docente normal primaria — entre nosotros no existe aún la Escuela Normal Superior para la formación de Profesores, como acontece en otros países — aquella enseñanza digo, puede considerarse bien orientada y bien desarrollada, entre un alto porcentaje del profesorado. (Hablo hasta 1931, en que me ausenté del país. Después, tengo entendido, que ha venido tomando una orientación cada vez más reaccionaria.)

Cierto es también que el número de escuelas primarias, si deja bastante que pedir, no ha sido de los más descuidados, bien que es insuficiente para la sola población urbana, al punto que hay niños que no son admitidos en algunas por exceso de concurrencia. Pero, no es menos cierto, que una enorme porción del país, talvez más de la mitad, como cifra demográfica, experimenta crueles necesidades espirituales que no han sido llenadas por la enseñanza oficial.

Aún considerando lo que corresponde solamente a la Capital y alguna que otra población de mayor importancia, la enseñanza suministrada por el Estado ofrece innumerables e importantes lagunas que la acción privada, con encomiable sentimiento de solidaridad, se vé obligada a realizar, con enorme esfuerzo, en esa aspiración espiritual, que distingue a las clases populares conscientes de sus responsabilidades.

Posiblemente, la obra que ha tomado sobre sus hombros la acción privada sería en buena parte innecesaria, si el régimen político - administrativo del país estuviera orientado en el sentido de las democracias evolutivas o totalitarias.

Pero la nuestra, incipiente aún, ha dejado inmensos claros en la educación popular.

La escuela primaria, aún en el supuesto de suficiente capacidad, se enfrenta con el problema terrible de las necesidades primordiales de la vida, y como consecuencia al destino, al aprendizaje de un oficio o a la más dura obligación de buscar el pan cotidiano, a niños en edad todavía de estudio tierna, a los que las duras exigencias de la vida impide desarrollar la escolaridad esencial.

No tenemos, ni hemos tenido aún, como en otros países, y no me refiero en este momento sino a países de simple democracia burguesa como Suiza; no tenemos ni hemos tenido aún la preocupación de establecer una enseñanza popular mínima á que tiene derecho todo hijo del pueblo. No ha sido aún preocupación oficial el establecimiento de disposiciones que permitan a los adolescentes conciliar las necesidades primordiales de la vida material y los problemas del aprendizaje manual con esas otras necesidades primordiales de la vida espiritual, aún sea en un mínimo que me permitiré llamar vital, llamadas "necesidad cultural".

Cierto, y dicho sea en descargo del Estado, que la solución de este problema acarrea como previas otras cuestiones de índole económica que en nuestro país, cuya organización es de corte capitalista y burgués, no han sido siquiera planteadas una vez, en nuestras esferas oficiales.

MONOTIPIA por Carlos Prevosti

A las Universidades Populares corresponde la dura labor, de suministrar a las clases populares ese mínimo de cultura "standard" a que tiene derecho todo ser humano, máxime cuando él contribuye a la formación de la riqueza nacional.

Alguien me recordará las escuelas nocturnas, para adultos. No las he olvidado, pero, vale más, en este asunto, no recordarlas...

Podría pensarse que con otra organización y suficiente difusión ellas podrían realizar ésta labor que toman sobre sí, desinteresadamente, las U. P. Podría decirse que más fácilmente y con menos sacrificios, ella sería llevada a cabo oficializando la cultura que suministran las Universidades Populares, engranando su acción con los demás organismos de la enseñanza oficial.

Algo en efecto, desde este punto de desde este punto de vista podría realizarse si la enseñanza por entero estuviera confiada a la Universidad, con entera independencia, con autonomía completa, y considerando a la Universidad como el organismo rector de toda la enseñanza nacional, la enseñanza primaria inclusive, en la forma que acaba de plantear el Estatuto Universitario proyectado por la Asamblea del Claustro o por lo menos, con ese mismo espíritu.

De cualquier modo, podría sostenerse que la obra de las U. P. puede ser realizada por el Estado, para la difusión de la cultura, si por cultura hubiera de entenderse solamente, la adquisición de las nociones generales e intelectuales que suministra la institución, tal como generalmente se comprende su contenido.

Pero tiene la cultura general otra misión más grande y de verdadera trascendencia social, pués de ella depende la marcha ordenada y de verdadana, al manejo sensato de esta arma de doble filo que se llama el Comicio popular.

Pero esta cultura ciudadana ha de ser superior o extra partidaria, ha de ser una cultura cívica de responsabilidades y de exigencias populares, determinadas por la convicción de sus necesidades y de las formas más adecuadas de realización y aplicación, que cada uno sentirá de acuerdo con el criterio que el conocimiento haya, en su conciencia, desarrollado.

Ese conocimiento y esa conciencia son imperiosamente reclamadas, para que cada ciudadano pueda obrar por convicción y al margen de los falaces y engañosos programas que la politiquería sabe lindamente presentar a fin de embaucar a los incautos y los ignorantes con los fines únicamente logreros del triunfo comicial.

Esa obra no puede realizarla de ninguna manera la enseñanza oficial, quien forzosamente debe resentirse de las oscilaciones y variaciones que fatalmente le imprimen los criterios de quienes detentan el poder de realizar oficialmente las reformas en uno u otro sentido.

Las variaciones en la orientación de la cultura han sido siempre un exacto reflejo de la naturaleza del gobierno nacional y de la propia cultura o incultura de aquellos que tienen en sus manos el poder.

No me refiero, repito, a cultura universitaria o artística o a erudición científica; hablo de cultura moral, hablo de la orientación espiritual que la educación puede y debe imprimir en el alma popular.

Así por ejemplo, durante la última mitad del siglo pasado, fué causa de lucha intensa, encarnizada, hasta de persecusiones brutales, esa lucha por la orientación de la enseñanza, traducida en hechos netamente anticulturales como fueron las ejercidas contra los liberales, (los que querían la enseñanza libérrima del espíritu, al margen de toda confesión religiosa), ejecutadas despiadadamente por el jesuitismo contra la libertad de pensamiento.

Lucha fué que alcanzó muchas veces contornos trágicos, crueles, sanguinarios a veces, con la apariencia embozada de simple lucha de doctrinas y tendencias.

Hablo de la segunda mitad del pasado siglo a la que pertenece mi juventud, sin remontarme a siglos anteriores en que las torturas para detener la expansión libre de la idea pretendieron ahogar en el fuego y el humo de la hoguera de Ignacio de Loyola, las concepciones geniales de un Galileo, las rebeliones humanistas de un Juan Huss, la valentía redentora de un Giordano Bruno.

De lo que supo hacer la enseñanza confesional y de sus reacciones en la masa popular que ha sentido el despertar de su conciencia cívica y social, nos está dando una demostración trágica y dolorosa hasta la agonía, ese pueblo valiente y martir, que en esta hora está defendiendo con su vida, contra la reacción cobarde, traidora y deshonrosa, las libertades propias y las libertades populares del proletariado mundial.

Nos da una lección más, y una advertencia para nosotros vital, porque nos está demostrando en su propios dolores, que las luchas llamadas de religión en los siglos 16 y 17, de emancipación en los siglos 18 y 19, de doctrina a fines del décimo nono y principios del actual, vuelven de nuevo con una ofensiva más violenta que nunca, en esta segunda época del siglo presente, en la lucha sin cuartel, entablada con más o menos violencia en todos los pueblos del mundo, entre la reacción, ahora con su nueva formación, el fascismo, y las democracias defensoras de las libertades populares.

La A.I.A.P.E. organizada entre nosotros con la misma finalidad que en otros países, como es en los de Europa la "Asociación de Intelectuales para la defensa de la cultura", tiene como uno de sus cometidos fundamentales, letra C, "la orientación del movimiento intelectual del país para la defensa de la cultura frente a la amenaza que para ésta representa el fascismo y demás fuerzas regresivas". Como bien lo significó Jules Romains, "la cultura no puede existir sino en un ambiente de libertad". El fascismo, modelo de última moda creado para la reacción por ese diabólico histrión llamado Mussolini, tiene como condición de vida la negación de la libertad.

La A.I.A.P.E. viene, pues, gustosa a traer su adhesión plena de simpatía y de fraternidad a esta obra cultural de las U. P, en la convicción que ellas serán la fragua donde se modele una conciencia popular preparándola a saber defender y conservar las posiciones adquiridas por más de dos siglos de luchas denodadas, para la consecusión de los derechos del pueblo, de todo el pueblo, a la cultura y a la libertad de pensamiento; para la preparación del pueblo, libertado del yugo de la ignorancia, de la clerecía, de la explotación moral y material, de la reacción, cualquiera sea el disfraz con que se esconda, al ejercicio de los propios derechos;

para facilitar al pueblo la adquisición de su verdadero poder como fuerza eficiente de la nación;

para enseñarle a defender sus libertades contra todos los ataques y acechanzas a su derecho en la disposición de sus propios destinos;

para que ellas sean Maestras de conducta moral y cívica eficientes;

para que guíen a las masas populares por los caminos de la auténtica democracia y la orienten en su marcha a la verdadera y completa liberación espiritual.

Dra. PAULINA LUISI

AIAPE

Organo de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores

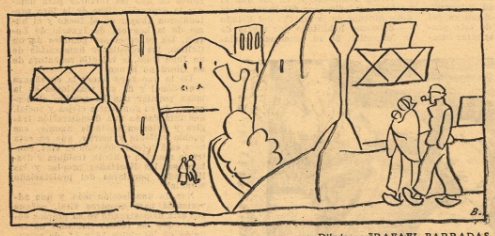
Suscripción anual $ 1.—

Giros y correspondencia a:
PLAZA LIBERTAD 1157

ANEXO 6

Gran Acto de Homenaje a GARCIA LORCA

Se realiza en el Ateneo



Dibujo por RAFAEL BARRADAS

Programa:

1.º PARTE.—Hablan Luisa Luisi, Oribe, Ibáñez, Ortiz Saralegui, Laureiro, Casal, Ipuche.

2º PARTE — Concierto por Mario Pariente Amaro.

3.º PARTE.—Hablan Sofía Arzarello, Sabat Ercasty, Spartakis, Amalia Barreto, Frugoni, Basso Maglio y Vitureira.

Sábado, 28 de Noviembre
a las 21 y 30 horas
Ateneo de Montevideo

Congreso de Escritores del Interior

Prepáranse activamente los detalles para la próxima reunión de un Congreso de Escritores del Interior, de acuerdo con la feliz iniciativa del poeta Alvaro Figueredo y su periódico literario "Mástil."

Con la firma de numerosos y destacados intelectuales de toda la República, acaba de publicarse el programa de los diversos puntos a encarar.

Ese programa abarca diversos problemas de organización y defensa gremial, difusión de la obra de los escritores del interior, vinculación con instituciones de Montevideo y América, discusión de los problemas sociales de la hora para fijar posición frente a ellos.

Por sobre todas las cosas, este Congreso reflejaría el esfuerzo colectivo de intelectuales que, abandonando un aislamiento estéril y agobiador, buscan en la unidad una mayor eficacia para su valiente labor cultural, realizada en tan penosas condiciones. No se divorcian de los intelectuales montevideanos; por el contrario, expresan su deseo de una colaboración más íntima. Quieren, sí, hacer conocer la gravedad de su situación por medio de un pronunciamiento de conjunto.

Planteando ese mismo problema, señalaba Ricardo Tudela hace poco: "Aunque sea penoso decirlo, esta es la verdad: que es muy duro esgrimir en tierra adentro ideales de creación o superación. Generalmente no se perdonan en esos climas espirituales, hoscos y sobresaturados de pequeñez, los ímpetus nuevos o el no-conformismo creador. Es por eso que el escritor se ve colocado, casi siempre, en dos caminos negativos: o se presta para servir los intereses de la política subalterna, o se resigna a llevar en el alma, a veces para toda la vida, el cadáver de su ideal."

Las precarias condiciones en que vive y produce el intelectual montevideano, se vuelven terriblemente difíciles para los de tierra adentro. Este Congreso nos las hará conocer en términos precisos. Mientras tanto, prestemos nuestro más cálido apoyo a sus gestiones.

Defendàmos la Cultura

Las crecientes amenazas que en la escala nacional e internacional se ciernen sobre los fueros de la cultura, inapreciable tesoro para el progreso moral de los pueblos, nos plantea a todos los trabajadores intelectuales por igual, la impostergable misión de agrupar las fuerzas para fundirlas en un amplio crisol de acción consecuente y efectiva, tal cual lo señalan los imperativos de la época en que vivimos.

Asignarnos la responsabilidad de impedir la degradación de la cultura, cuidar el acerbo educacional y artístico, legado por pretéritas generaciones de intelectuales, asegurar el desarrollo de las creaciones liberando al pueblo laborioso de las cadenas espirituales de la ignorancia y el engaño, es una noble tarea, al par de una saludable gestación de felicidad humana.

Los hombres cuyo afán es laborar por la capacitación intelectual de los pueblos no pueden renunciar, por variados que sean sus pretextos para colocarse a la orilla del torrente de la vida, a ofrecer su concurso, su voz y su prestigio en defensa de la cultura amenazada.

La hora tumultuosa que hoy vive la historia, reclama de todos los hombres honestos en las múltiples actividades de la cultura, una definición, pues la realidad en forma dilemática nos interroga insistentemente sobre si somos responsables por el progreso intelectual, o cómplices de una retrogradación medioeval.

Dr. Arturo Prunell

AIAPE

ESPERA SU CONTRIBUCION

Literaria

Enviénos sus colaboraciones (poema, ensayo, crítica).

Artística

Queremos reproducir en nuestras páginas cuadros, grabados y dibujos de autores nacionales.

Económica

Consíganos suscripciones y avisos.

Dirigirse al Comité de Prensa de A. I. A. P. E.
Plaza Libertad 1157

FEMINA
—MODES—
Modelos — Sombreros
Carteras - Guantes
MACHADO Hnas. y Cía.
18 DE JULIO 1523
Aut. 4.27 18 Montevideo

ORTOPEDIA Y OPTICA CIENTIFICA
INVAR
4.95 ANTEOJOS CRISTALES Y ESTUCHES
Por Prescripción Médica
El reductor INVAR es el sistema de Braguero más perfecto y más cómodo
Fajas Medicinales
Miembros Artificiales
Medias para Várices
Ortopedia en General
Catálogos Gratis
ISIDRO PAÑELLA PORTA
1031 — SAN JOSE — 1031

—TIENDA—
La Rubia
ARTICULOS PARA HOMBRES
COLON

ROYDAL
FLORERIA
YAGUARON, 1332
casi esq. 18 de Julio
U.T.E. 8.40 11
Montevideo

Farmacia RIPOLL
M. E. RIPOLL
(Químico Farmacéutico)
Laboratorio Biológico de Análisis Clínicos
Av. Garzón y Lezica
Aut. 22.00 72

CAFE Y BAR
«Los Inmortales»
Un excelente servicio de express y bebidas.
Rincón y Juan Carlos Gómez

La inicua destitución del Dr. Aníbal Ponce

Párrafos de una carta del Dr. Aníbal Ponce, contestando a ciertas apreciaciones vertidas públicamente por el Ministro de Instrucción, a raíz de la repudiable cesantía del primero.

"Sabía demasiado bien, y los hechos han venido a confirmarlo, que el sumario que siguió a la suspensión no podría modificar lo que ya estaba resuelto de antemano. Pero el señor ministro de Justicia e Instrucción Pública, doctor Jorge de la Torre, ha querido algo más. En un tono de violencia que no cuadra a la serenidad de sus funciones, el señor ministro no sólo ha decretado mi cesantía de profesor, sino que me ha honrado, además, con furibundas palabras que pretenden ser de agravio. En la imposibilidad de poder fundamentar su decreto sobre un solo dato exacto, pues la nota de los profesores egresados del instituto y la de los ex alumnos han rectificado anticipadamente las declaraciones del señor ministro sobre mis supuesta "intromisiones extrañas y antipatrióticas en la alta cátedra de la enseñanza", el doctor de la Torre no se ha contentado con la peregrina afirmación de que por ahora "escapo a la justicia", sino que, injuriándome gratuitamente, se ha permitido cerrar su reportaje con el recurso inconcebible de atribuirme "desprecio para con la República Argentina", que me ha "tolerado con tanta benignidad hasta el presente".

Agradezco al señor ministro la ocasión que me brinda. Dos de mis libros, quizá los que más quiero —"La vejez de Sarmiento" y "Sarmiento, constructor de la nueva Argentina"— son textos habituales en las cátedras de literatura de los establecimientos de enseñanza. ¿Cómo puede el señor ministro acusarme de un "desprecio" que cualquier estudiante del país está en condiciones de negar?

Por mis ascendientes, mi educación y mi cultura, me siento enraizado con orgullo en la tradición liberal de mi tierra nativa. Por eso, por entrañablemente argentino, no he escrito jamás una línea que no haya tenido por objeto la liberación de las masas laboriosas de mi patria: liberación del latifundista que las explota, del industrial que las desangra, de la iglesia que las adormece, del político que las entrega maniatadas a los "trusts" del extranjero. Dieciséis años de labor en la cátedra; diez volúmenes —recompensados algunos por altas distinciones oficiales—; múltiples centros de cultura libre organizados para suplir las deficiencias de las universidades del Estado; varias revistas que se cuentan entre lo más serio que América conoce; centenares de conferencias y discursos en las más representativas tribunas del país y del extranjero, dicen a las claras, para quien sepa mirar con limpios ojos, hasta dónde he rendido a mi país —"el país que me tolera"— el máximo esfuerzo que le debe un ciudadano".

. . . . . .

"¿Qué es lo que ocultan esos "informes policiales" a que alude el señor ministro con tantísimo misterio? Nada más que mis libros, mis conferencias, mis artículos y mis discursos. No he pertenecido jamás a ningún partido político. Dentro y fuera de mi cátedra no he conocido otra forma de actividad que la expresamente amparada por la Constitución Argentina. Pero dentro y fuera de mi cátedra — lo comprendo muy bien señor ministro y por eso lo digo con responsabilidad de profesor y de escritor— he sido siempre no sólo un estudioso insobornable, sino uno de esos "aturdidos" de que hablaba Erasmo, capaces de defender la verdad "contra los mismos que pueden castigar": **scribere in eos qui possunt proscribere.**

Lejos de los honores, de los ascensos, de las academias, de las muchas cátedras, he mantenido intactos a través de los años la independencia moral y la rectitud civil. Por eso, en este instante en que el señor ministro cree hacerme un agravio, sé que tengo junto a mí —sobrados testimonios me lo prueban— a la unanimidad de las fuerzas morales argentinas.

"Corresponde al juicio público apreciar la dignidad de escritor", ha dicho el señor ministro. Y ha dicho bien. Pero en sus labios esa frase significa que hay una justicia pública por encima y más allá de la justicia de ministros y rectores. A esa justicia me someto confiado: nadie ignora que mi cesantía es sólo un detalle minúsculo en un vasto plan que ha puesto en peligro las libertades públicas y que ha convertido a la enseñanza en un bisbiseo de rosarios. Del brazo, hoy como ayer, la reacción política marcha a la par con la reacción clerical. Han cambiado las consignas y los nombres. Pero la técnica es la misma y pareja la intención. ¿Cómo podría tomarme de sorpresa el atropello cometido con mi cátedra, juntos a tantos otros sobradamente conocidos, si las mismas fuerzas que amordazan ahora a la docencia no respetaron en otro tiempo ni a la figura gloriosa de Sarmiento?

¿Lo recuerda el señor ministro? No hubo momento más triste en nuestra historia. Pero es bueno meditar en él de tiempo en tiempo para escarnio perenne de esas clases reaccionarias que habían sin cesar del patriotismo y tienen en su pasado sombría la tremenda vergüenza de haber exonerado nada menos que a Sarmiento. ¡A Sarmiento, señor ministro! Y para que el episodio alcanzara la plenitud de lo grotesco, ¿se acuerda usted que no faltó al pie del decreto ni la firma de un ministro que nadie conocía, pero que salió bruscamente del anónimo por haber tenido la desdicha de subscribir ese decreto?

Saluda atentamente al señor ministro. — **Aníbal Ponce".**

Nota de la A. J. A. P. E. por su reposición

De una nota de nuestra Directiva a raíz de la suspensión, más tarde destitución del destacado intelectual, profesor y publicista argentino, Aníbal Ponce:

Señor Director del Instituto Nacional del Profesorado Secundario

Doctor don Oliverio Tracchia

La A.I.A.P.E. del Uruguay, Asociación de Intelectuales, Artistas, Profesionales y Escritores, organizada para la defensa de la libertad de pensamiento y de sus manifestaciones públicas, se ha enterado por las notas publicadas en la prensa de esa Capital de la suspensión en sus funciones docentes infligida al Profesor Aníbal Ponce, conociendo que no obedece tal sanción a omisiones o faltas en el desempeño de sus deberes como catedrático, sino al hecho de haber expresado su ideología — al margen de la Universidad — en publicaciones y revistas que ni pertenecen a la enseñanza ni tienen atingencia alguna con la docencia ejercida, como consta con la mencionada nota del señor Rector del Instituto Nacional del Profesorado Secundario.

En defensa de la libertad de pensamiento reconocida por la Constitución argentina, solicita la derogación de la arbitraria penalidad impuesta al mencionado pensador que honra la intelectualidad americana. ■

Guía Profesional

Médicos

JUAN LLOPART
Vías Urinarias
Canelones 908

Dr. SEVERO MARIZCURRENA
Ayudante de la policlínica médica del Hospital Maciel
Consultas de 15 a 17
Soriano 1079 U. T. E. 8.08 68

Dr. ATILIO SIAGE
Avda. Lezica 6320

Dr. PEDRO MARTINCICH
Agraciada 4110 U. T. E. 22.31 76

CARLOS VIANA
Lunes, Miérc. y Viernes de 2 a 4
Oído, Nariz y Garganta
Canelones 908 U. T. E. 8.27 17

Dr. EDUARDO SCHAFFNER
Asistente de la Clínica Ginecológica
Consultas de 15 a 17
Juan Paullier 1657 U. T. E. 4.43 76

ALFREDO VALDES OLASCOAGA
Martes, Jueves y Sábados de 2 a 4
Juan Paullier 1271 U. T. E. 4.21 92

Dr. ARMANDO LOUBEJAC
Medicina General y Cirugía
Canelones 958

Dra. DORA SAMONATTI
Señoras y partos
Lunes, Miércoles y Viernes de 17.30 hs. a 18.30 hs.
Canelones 958 U. T. E. 8.51 79

Abogados

Dr. JUAN JACOBO
25 de Mayo 555 UTE 8.33 61

Dr. RAUL E. BAETHGEN
Ituzaingó 1469 (piso 1.º)
UTE 8.27 49

Dres.GROMPONE y SALVAGNO CAMPOS
Ituzaingó 1309 UTE 8.18 47

Dr. LINCOLN MACHADO RIVAS
Sarandí 437 U.T.E. 8.31 83

Dr. GUILLERMO GARCIA MOYANO
Sarandí 437 U. T. E. 8.31 83

Dentistas

Dr. HUGO AMORIN
Avda. Lanús 5670

Dr. RAUL J. MONTORO
Colonia 2153 U. T. E. 4.43 15

Varios

JUAN J. DUCLOS
Contador - Perito Mercantil
Estudio: Piedras 419
Escritorio 15 U. T. E. 8.08 63

WALTER MACHADO RIVAS
Escribano
Sarandí 447 U. T. E. 8.27 18

VIDA DE LA A.I.A.P.E.

FUNDACION

Gracias a las gestiones realizadas por un grupo de destacados intelectuales, quedó fundada el 3 de Setiembre de este año la AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores). Se aprobaron los reglamentos, cuyas cláusulas básicas van en esta misma página en recuadro.

ELECCION DE AUTORIDADES

De acuerdo con esos reglamentos se eligieron el 19 de Setiembre las autoridades llamadas a regir la institución por el ejercicio 1936-1937. Pocos días después se hacía la distribución de cargos, en la forma de que damos noticia en otro lugar.

COMISION DIRECTIVA DE LA A. I. A. P. E. PARA EL PERIODO (SETIEMBRE 1936 - SETIEMBRE 1937)

Presidente: Dr. Antonio M. Grompone.
Vicepresidente: Sr. Montiel Ballesteros y Dra. Paulina Luisi.
Secretario General: Dr. Arturo Prunell.
Prosecretario: Sofía Arzarello.
Secretario de Prensa: Raúl M. Arredondo.
Tesorero: Contador Antonio M. Ubillos.
Vocales: Sr. Raúl E. Batehgen, Ovidio Fernández Ríos, Dr. Emilio Frugoni, Vicente Basso Maglio, Prof. Hipólito Coirolo, Dr. Eugenio Petit Muñoz, Francisco Espínola (hijo,) Dra. Luçe Fabbri, Prof. Norberto Berdía, Dr. Pedro Cerati Crosa, Profesor Rafael Laguardia, Carlos Warren.

ADHESION AL GOBIERNO ESPAÑOL

En su primera sesión, la C. Directiva resolvió redactar un manifiesto de adhesión al Gobierno español. Con gran cantidad de prestigiosas firmas, ese manifiesto apareció en la prensa diaria y nos honramos en reproducirlo en nuestras páginas.

DESIGNACION DE COMISIONES

Para llevar a cabo distintas actividades prácticas, la C. Directiva creó las Comisiones de Actos y Prensa, las que quedaron así integradas:

Comisión de Actos: Luisa Luisi, Laura Cortinas, Carlos Sabat Ercarty, Juvenal Ortiz Saralegui, Cipriano S. Vitureira, Eusebio A. Laureiro, Leonidas Spatakis y Julio J. Coral.

Comisión de Prensa: Dr. Emilio Oribe, Roberto Ibáñez, Julio E. Suárez, Leandro Castellanos Balparda, Clotilde Luisi, Jesualdo Sosa, Raúl Arredondo, José M.a Podestá y J. Bentancourt Díaz.

Bases de la A.I.A.P.E.

Art. 1.º — Con el nombre de A. I. A. P. E. (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Profesionales, Periodistas y Escritores) constitúyese en Montevideo una agrupación de carácter cultural, de acuerdo a los propósitos que se enuncian a continuación. Podrá actuar en todo el territorio de la República, constituyendo filiales o en cualquier forma que se determine.

Art. 2.º — Esta Agrupación se propone los siguientes fines:

A) Fomentar el acercamiento de los artistas, periodistas, profesionales, escritores y demás intelectuales para que la obra colectiva facilite el esclarecimiento de los problemas que atañen a la cultura.

B) Facilitar a los socios, en los locales sociales, los medios técnicos que sean necesarios para el desarrollo de su personalidad artística o científica.

C) Orientar el movimiento intelectual del país en un sentido de defensa de la cultura frente a la amenaza que para ella representan el fascismo y demás fuerzas regresivas.

D) Propender a la realización de estos propósitos por medio de conferencias, publicaciones, exposiciones artísticas, funciones cinematográficas o teatrales, etc.

COMUNICACIONES

Se envió un saludo a la AIAPE argentina, y otra nota relativa al proceso de deportación al escritor Elías Castelnuovo.

ACTOS

Se resolvió adherir al homenaje tributado a la memoria de Julio César Grauert, designándose orador al efecto.

Se nombraron delegados al Primer Congreso de Universidades Populares a la Dra. Paulina Luisi y al Sr. Hipólito Coirolo. Damos en otro lugar el discurso pronunciado por la primera, en el acto inaugural.

Se prestigió el recital poético de la Sra. Débora Valiente en el Ateneo de Montevide.o

Se organizó el homenaje a Federico García Lorca, a realizarse el sábado 23 de noviembre.

aL Comisión de Actos organiza actualmente una exposición de grabados de Castellanos Balparda y la primera sesión del Círculo de Lecturas.

LUCHA ANTIFASCISTA

Resuélvese adherir a todos los actos contra la llamada ley de Indeseables, y publicar el alegato que reproducimos en lugar aparte.

Varios miembros de la C. Directiva van a presentar sus saludos al señor Ministro de México, en su carácter de representante del único país de América que ayuda en estas horas trágicas a la España republicana.

Ante las autoridades argentinas correspondientes se presenta formal protesta por la inicua detención del eminente profesor de psicología doctor Aníbal Ponce.

Contra la ley de indeseables

ALEGATO DE LA A. I. A. P. E.

La ley contra "los indeseables" que acaba de ser sancionada, es un verdadero atentado contra los derechos esenciales del ser humano; es una afirmación de principios regresivos; es la reincorporación de procedimientos que creíamos desterrados para siempre de las reformas jurídicas.

BAJO la apariencia de defensa social y de racionalización de las corrientes de extranjeros, tiene una sola y única finalidad: el ataque a toda idea de renovación social, la voluntad de utilizar la coerción contra toda tendencia que aspira a un resurgimiento nacional.

Tal ha sido, por lo demás, en todos los países la experiencia dolorosa que han realizado estas leyes, creando el fantasma de "las ideas disolventes" para hacerlo servir de instrumento a la persecución de toda ideología opuesta a las fuerzas que detentan el poder.

La conquista de las libertades, asegurando saludables tendencias renovadoras en lo político y en lo social, se habían apoyado en la consagración de las garantías y los derechos de cada uno. Tenían como base la seguridad para todos de que nadie podía ser procesado, nadie podía ser juzgado al margen de la magistratura judicial.

La ley que se ha dictado, anula todas las conquistas jurídicas, inicia un período funesto en el camino de cercenar toda libertad y todo derecho.

La determinación del acto, entregada a aquellos mismos interesados en perseguirlo, es el abandono del fallo en manos del propio acusador.

La ley de "indeseables" pretende en vano ocultar su alcance netamente reaccionario.

Todo lo que se diga para hacerla aparecer como protectora del trabajo nacional (lo que ya entraña una reacción), como defensa contra delincuentes, como protección contra portadores de reales peligros venidos del exterior, sólo tiene un objetivo: la afirmación de tendencias reaccionarias, su protección contra quienes a ellas se oponen.

Para catalogar a algunos entre los indeseables basta solamente la apreciación policial.

Sabemos lo que ello significa.

Por lo que la represión de la libre expresión de las ideas entraña de regresivo para la cultura, de peligroso para los intelectuales;

Por lo que tiene de mutilante para la formación espiritual jurídica de nuestro país, ampliamente comprensivo de todas las manifestaciones de la cultura;

Por los alarmantes caracteres de ofensiva contra los hombres libres, pretendiendo asfixiar sus expresiones creadoras;

La A.I.A.P.E. lanza su más enérgica protesta contra la ley de "indeseables".

Exhorta a todos los intelectuales a que combatan su contenido anticultural.

Dr. Antonio Grompone, Dra. Paulina Luisi, Montiel Ballesteros, Norberto Berdías, Dr. Arturo Prunell, Antonio Ubillos, Sofía Arzarello, Hipólito Coirolo, Francisco Espínola (h), Raúl M. Arredondo, Dr. Emilio Frugoni, Ovidio Fernández Ríos, Carlos Warren, Dr. Eugenio Petit Muñoz, Vicente Basso Maglio.

TRAFICANTES DE ESCLAVOS — Boardman Robinson (EE. UU.)

Imp. Central Cerrito 667

6.2. S/f., "Declaración de principios C.T.I.U.", *Revista Aportación*, año I, nº1, 1933, pp. 4-6.

dispensables. Estas cláusulas servirán de base correspondiente a las uniones.

OBJETIVO CONCRETO DE LA CONFEDERACION

1.º — Hacer que sus afiliados produzcan obra (estética, técnica o científica) útil para la revolución proletaria. Esto es: revolucionaria en su contenido y consecuente en su forma, de acuerdo con las resoluciones de los organismos representativos y bajo las sugerencias de los cuerpos ejecutivos de la propia confederación. Obra elaborada de acuerdo con la dialéctica materialista. Obra científicamente revolucionaria. Arte y cultura para las grandes masas. Obra dialéctico-subversiva.

2.º — Captar a los intelectuales en general para el fin antes indicado. Esto es: ganar a los intelectuales para la causa proletaria mediante la demostración de la naturaleza social de la producción estética, técnica o científica, de las condiciones morales y materiales en que viven dentro del orden actual y haciendo patentes las que tendrán en la futura sociedad. Dándoles la metodología revolucionaria que es metodología del materialismo dialéctico.

3.º — Dar a los intelectuales la oportunidad de penetrar objetiva y subjetivamente en el drama social contemporáneo, mediante su contacto permanente con las masas trabajadoras y la participación en sus diarias luchas. Esto es: llevar a los intelectuales al terreno de la obra documental y de la obra científica en marcha paralela con la transformación y nuevo derrotero de la sociedad.

4.º — Acelerar la destrucción de los reductos de ideología burguesa mediante la más implacable crítica materialista y desde la plataforma doctrinaria de los modernos principios estéticos y científicos revolucionarios que la confederación impulsa.

5.º — Propiciar el surgimiento de escritores, artistas y técnicos de extracción obrera y campesina, fomentando en las fábricas campos y lugares de trabajo en general, inclinaciones de tal naturaleza y dándoles cabida e impulso a sus producciones y estudios originales.

6.º — Defender los intereses materiales profesionales y los derechos de producción de sus miembros y de los trabajadores intelectuales en general, exigiendo las reivindicaciones inmediatas que correspondan y el respecto a los derechos ya adquiridos.

7.º — En resumen: Reforzar la acción diaria y total del proletariado revolucionario, sin invadir las atribuciones directivas de las organizaciones obreras de clase, pues a éstas corresponde históricamente la jefatura y la vanguardia en la lucha por el derrumbamiento del sistema capitalista y la edificación del socialismo. En consecuencia: La Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay, valiéndose de una metodología dialéctico-marxista realizará su obra desde la plataforma de la cultura exclusivamente, y para la defensa de los intereses materiales y profesionales de los intelectuales.

—Se citó a los escritores para la constitución de la Unión de escritores y a la Plásticos para la constitucin de Plástico

DE LOS PRINCIPIOS Y BASES FUNDAMENTALES DE LA CONFEDERACION DE TRABAJADORES INTELECTUALES DEL URUGUAY

La falta de espacio nos impide publicar íntegramente la declaración de principios de la C. T. I. U.; limitándonos, por lo tanto, a dar solamente una segunda parte, más las bases que reglamentan la organización.

Después de un análisis detallado y completo del proceso de desorganización del régimen burgués que muestra su derrumbe inevitable, después de señalar cual es la situación real del proletariado, de los campesinos, de los intelectuales etc. en esta etapa final — la etapa imperialista — del capitalismo, agrega:

En su derrumbamiento la sociedad capitalista acentúa como lo hemos demostrado, la explotación de las clases productoras en general, lanzando en la desesperación — desesperación económica y desesperación moral o ideológica — a los trabajadores intelectuales, que carentes de toda organización y de toda conciencia política, sufrimos las consecuencias sin presentar hasta ahora en nuestros países latino-americanos, la menor batalla.

Por lo contrario la nueva sociedad, la sociedad socialista cuyos primeros trabajos de construcción está impulsando formidablemente el proletariado soviético en un territorio que geográficamente ocupa la sexta parte del mundo, nos da inapreciables anticipos ideológicos y técnicos y la convicción fervorosa, el optimismo constructivo, la pasión humana, que exige toda obra estética o cultural de valor trascendente.

Ella nos demuestra, que solamente la ideología revolucionaria, la acción revolucionaria, es capaz de crear las premisas materiales y morales que el arte, la técnica y la ciencia necesitan para desarrollarse en integral esplendor.

Por eso el cine soviético es el maestro y guía del cine mundial. Su técnica ha evolucionado la técnica cinematográfica por que parte de un objetivo revolucionario y una convicción revolucionaria la ha impulsado y una metodología dialéctico materialista le ha servido de base.

Por eso el teatro soviético, teatro de grandes masas, teatro de aportación socialista, da la pauta del teatro moderno internacional.

Por eso la arquitectura moderna puede aplicarse experimentalmente en la Unión Soviética mejor que en cualquier otro país del mundo capitalista.

Por eso la literatura soviética marca históricamente el punto de partida hacia una literatura que de la equivalencia del tremendo drama humano de la época actual en los países capitalistas y la equivalencia del impulso sin precedente que edifica en la Unión Soviética el socialismo... en vez de los "chuchos" estéticos de los individuales productores que sirven al paladar de la burguesía en pleno período de degeneración.

Así también en las demás órdenes de la cultura, la aportación de la Unión Soviética es fundamental.

Por eso la técnica soviética, partiendo de las experiencias técnicas más altas consigue especular victoriosamente en el camino de una técnica próximo futura que sobrepasará a la presente en proporciones inimaginables; la técnica de la sociedad socialista, es decir, la técnica al servicio de la ciencia

ANEXO 6

APORTACION

de la Confederacion de trabajadores Intelectuales del Uruguay a la lucha revolucionaria del proletariado por el derrumbamiento del régimen capitali ta y por la construcción del socialismo.

N.o 1 - año 1 **Junio 1933** Precio del ejemplar **0 10**

Declaración de principios y bases de la C. T. I. U

CONSTITUCION ORGANICA DE LA CONFEDERACION DE TRABAJADORES INTELECTUALES DEL URUGUAY Y DE LAS FEDERACIONES LOCALES QUE LA FORMAN; DE LA BASE HACIA LOS CUERPOS REPRESENTATIVOS Y COMITES EJECUTIVOS

UNIONES PROFESIONALES, formadas por los intelectuales de iguales o similares profesiones. Esto es: **UNION DE ESCRITORES** (poetas, novelistas, autores teatrales, críticos, ensayistas, periodistas). **UNION DE PLASTICO - GRAFICOS** (pintores, escultores, dibujantes, grabadores, fotógrafos, cinematografistas) **UNION DE TECNICOS DE LA CONSTRUCCION** (ingenieros, arquitectos, especialistas de la construcción), **UNION DE MEDICOS Y SIMILARES** (médicos, farmacéuticos, dentistas, etc.), **UNION TEATRAL**, etc., etc. Tantas uniones como las circunstancias lo requieran. Las uniones sesionan cada semana.

SECRETARIO DE UNION: uno por cada Unión. Punto de contacto entre su unión correspondiente y el Comité Ejecutivo Federal que se menciona más adelante.

Además: **EL CONSEJO FEDERAL** creará tantas secciones particulares específicas como las circunstancias concretas lo exijan. Ejemplo: Sección de Cineastas, con elementos designados por las diversas uniones que la naturaleza del trabajo exija.

CONSEJO FEDERAL, compuesto por delegados de las diversas **UNIONES PROFESIONALES**. Sesiona una vez cada quince días. Es el cuerpo más alto de la Federación después de la **ASAMBLEA GENERAL** que se menciona más adelante.

COMITE EJECUTIVO FEDERAL, aplicador de las decisiones del Consejo Federal y de la Asamblea Federal. Tres miembros: un secretario general, un secretario del Exterior y un secretario del interior, que es a la vez el secretario económico.

ASAMBLEA GENERAL FEDERAL, la forman la totalidad de miembros de todas las uniones profesionales que constituyen la Federación Local. Sesiona una vez cada mes. Es el cuerpo más alto de la Federación Local. Norma sus actos por las bases fundamentales de la Confederación Nacional, los acuerdos de los Congresos confederales y del Comité Ejecutivo Confederal que a continuación se menciona.

COMITE EJECUTIVO CONFEDERAL. (Comité Nacional de la Confederación). — Tres miembros electos por la Convención Anual Confederal. Un secretario del Interior, un secretario del exterior y un secretario general.

CONVENCION ANUAL CONFEDERAL. — (Convención Nacional) único cuerpo con facultad para discutir, reformar o ampliar las bases fundamentales de la Confederación Nacional.

ARTICULO TRANSITORIO. — Por ahora el Comité Ejecutivo de la Confederación Local de Montevideo tendrá el carácter de Comité Ejecutivo de la Confederación Nacional, siendo a su vez el organizador de ésta, mediante la formación de las federaciones locales correspondientes. El Comité Provisional está obligado a llamar al Congreso Nacional de la Confederación en el menor tiempo posible.

EL COMITE EJECUTIVO FEDERAL con atribuciones de Comité Ejecutivo Confederal Provisional de la Confederación quedó formado de la siguiente manera: José Pedro Costigliolo, Guillermo Laborde, Vicente Basso Maglio, Bernabé Michelena, Blanca Luz Brum.

REQUISITOS **PARA SER MIEMBRO DE LA CONFEDERACION DE TRABAJADORES INTELECTUALES DEL URUGUAY** mediante la militancia en alguna de sus uniones federales.

¿Quiénes pueden ser miembros de la C. T. I. U. del Uruguay?

Los productores de efectos o elementos culturales, aunque no sean conocidos como intelectuales de profesión exclusiva.

¿Quiénes no pueden ser miembros de la C. T. I. U.?

Los intelectuales, renombrados o sin renombre, que ocupen o hayan ocupado puestos políticos directivos o predominantes en partidos de carácter contrarevolucionarios, toda vez que su presencia, sembraría naturales desconfianzas entre la masa proletaria e intelectual, desvirtuando la verdadera naturaleza de nuestra organización. No valdría la simple aceptación por parte de éstos de las bases fundamentales de la Confederación, pues es presumible su aceptación por razones del ya conocido fariseismo demagógico. Solamente, mediante la demostración repetida y concreta de un cambio de actitud, de una honesta rectificación ideológica se puede aceptar el ingreso de un intelectual que haya estado dentro de las condiciones expuestas dentro del párrafo anterior.

NOTA: En su oportunidad la Asamblea General Federal aprobará cláusulas que señalen las medidas disciplinarias in-

humana liberada, al servicio del bienestar común, y no al servicio de intereses especulativos privados.

Estamos viviendo, pues el momento más exasperado y violento de la lucha de dos civilizaciones. La lucha del mundo capitalista coaligado contra el mundo que nace — representado por la Unión Soviética y por el proletariado que se atrinchera en torno de ella con todas sus fuerzas. Esta batalla es expresada por la lucha de clases. La lucha entre la clase burguesa en decrepitud y la clase proletaria en desarrollo.

Nosotos los intelectuales no podemos dudar de que la clase trabajadora obtendrá la victoria, pues esta última no es más que el vehículo acelerador del proceso mecánico social que marca el inevitable fin de la primera.

La neutralidad es imposibe. No podemos colocarnos más que en una u otra trinchera.

De un lado está la anarquía de la producción y del cambio con todas sus consecuencias de hambre y guerras químicas. Las víctimas de esa realidad tremenda de las nuevas matanzas son nuestros camaradas proletarios y también nosotros los trabajadores de la cultura, a la cual el presente próximo futuro capitalista, señalan un periodo de perturbación y opresión inauditas.

Del otro lado está la construcción armónica, internacionalmente planeada, de una economía basada sobre el derecho al bienestar de todos los seres humanos y con vista hacia la revolución total de la cultura, como fruto superior de la humanidad y no como instrumento dictatorial de la clase explotadora.

Del lado del capitalismo está el aniquilamiento de nuestras energías creadoras en la diaria lucha por la vida. De lado del socialismo la aportación total de esas energías, su donación total, para nuestro placer íntimo y también para el placer de todos los hombres y no de una sola clase minoritaria y parasitaria.

Vamos pues a ocupar nuestro puesto en las filas de la clase combativa que transforma a la sociedad. Procederemos organizadamente para que nuestra ayuda sea eficaz.

Vamos a ayudar al proletariado a destruir un sistema absurdo, que con el hombre oprime a la estética y a la ciencia. Con nuestra APORTACION, lo **vamos a ayudar a ocnstruir** un mundo nuevo y una cultura pura **e infinitamente** más alta.

No se nos escapa la necesidad fundamental de encontrar en nuestras obras estéticas y en nuestras concepciones técnicas y científicas, formas o estilos que correspondan físicamente al contenido revolucionario. Encontraremos nuestra propia voz, nuestro propio lenguaje de la obra cultural de agitación y propaganda útil al proletariado en su lucha actual y próximo futura. Esta necesidad es esencial.

LA COMIDA DEL PRESO S. Queiros

7.1. Alfaro Siqueiros, D., "Hacia la plástica integral por medio de la revolución", *Movimiento,* año II, nº 10, 1934, p.3.

"MOVIMIENTO"

Hacia la plástica integral por medio de la Revolución

Cuando la plástica se aristocratiza, se degenera. Cuando se individualiza, se hace mezquina. Cuando deja de ser obra de convicción social y se hace producto ego-cerebral entra de lleno en un proceso de corrupción. Entonces se DISGREGA, deja de ser un solo cuerpo. La arquitectura se hace imitativa, perdiéndose en búsqueda de estilos. La pintura se hunde en las sombras morfales del taller y la escultura se pierde en el banco giratorio.

¿Esto es accidental o responde a hechos sociales?

Un recorrido por la historia de la plástica nos permitirá explicar las anteriores afirmaciones.

Antigüedad. — Las clases dominantes son dinastías teocráticas o más claramente tecnocracias teocráticas. El poder está en manos de sacerdotes sabios, de "brujos", de "magos", de guerreros victoriosos. La economía se basa en la esclavitud de adentro y de afuera. Las industrias grandes son la guerra y la construcción de los templos. Estos tienen por objeto deslumbrar a las grandes masas para facilitar su explotación, siendo a la vez obra del fervor de esas masas. La plástica se produce colectivamente, no sólo en lo que respecta a la fabricación manual sino también a su dirección técnica. La Arquitectura la Escultura, la Pintura constituyen entonces un solo cuerpo vivo, INMUTABLE. En las épocas florecientes, (épocas de victorias militares), la plástica adquiere valores inmensos, no igualados hasta ahora. La arquitectura tiene entonces un carácter FUNCIONAL absoluto. No es solamente el fruto de las realidades geográficas el resultado de su fin social, el producto correspondiente de la técnica, sino también un efecto eminentemente político, una obra maestra de plástica política y absoluta de carácter funcional total.

CRISTIANISMO — Los esclavos libran cuatro siglos de luchas subversivas. Es el fin de la ANTIGUEDAD y el principio de una nueva época. La plástica pagana ha entrado ya en un proceso de disgregación. La decadencia de Roma expresa elocuentemente esa realidad. Se aristocratiza la plástica. Muere todo impulso creador y la imitación de las obras de los períodos más decadentes de Grecia ocupan la atención de los productores de plástica. Aparecen la escultura y la pintura autónomas. Por razones económicas se hacen transportables. La plástica se ha desintegrado y decae en consecuencia. Pero paralelamente con la desaparición de la vieja sociedad pagana surgen elementos de la nueva sociedad. Una nueva convicción, la convicción cristiana impulsa una nueva expresión plástica. Los muros de las catacumbas se cubren con pinturas políticas subversivas. El impulso político nuevo busca una nueva forma que responda a su contenido, pero esto acontece solamente en forma embrionaria. Los pintores de las catacumbas siguen empleando formas paganas substituyendo sólo los símbolos. Es un principio de un período para las grandes masas.

EDAD MEDIA. — El poder está en manos de la iglesia. Una nobleza religiosa feudal substituye a las dinastías teocráticas de la antigüedad muerta. La explotación de las masas toma formas patriarcales. El siervo substituye al esclavo. La nueva ideología, nacida del cristianismo, lucha por captar a las grandes masas y lo hace en proporciones universales. La plástica se hace nuevamente integral paulatinamente. La escultura y la pintura se reintegran a la arquitectura. El trabajo colectivo resurge. La plástica policroma reaparece. La nueva doctrina levanta catedrales y basílicas que expresan la obra maestra clásica del Cristianismo. Surge la plástica pol cológicamente religiosa. El arte gótico y la pintura primitiva italiana son la expresión más trascendental del nuevo impulso.

tizamente por una nueva clase de mercaderes y artesanos. La producción de mercadería para la exportación aparece organizadamente en el mundo. Esta necesidad provoca el descubrimiento de América y así crean los elementos de la economía burguesa que florecerá más tarde. El cristianismo es ya la doctrina del pueblo. Las grandes masas han sido ya ganadas para esa doctrina. Los siervos han renunciado a los bienes temporales por la gloria eterna. La nueva aristocracia mercader no necesita ya de la plástica política captadora de multitudes.

La plástica se hace mudar para la élite. Ya no ha de faltar un Giotto que pinte sermones al fresco en los muros de reconcentración popular en las grandes basílicas. La plástica otra vez se aristocratiza. Los nuevos pintores decoran las capillas privadas de los papas y las salas de los palacios amurallados de la nobleza. Las corporaciones de obreros plásticos son sustituidas por maestros individuales de producción solitaria. Surgen nombres de arquitectos, de escultores, de pintores. Los mercaderes inventan la pintura al óleo, la pintura transportable, la pintura exportable, la pintura sobre tela. La pintura y la escultura han dejado de ser un complemento orgánico de la arquitectura por un efecto aislado de especulación comercial. La plástica no es ya obra de convicción sino un producto cerebral aristocrático. Se pintan Santos y símbolos religiosos, pero con un sentido voluptuosamente pagano. La plástica entra ya en un período de franca decadencia y surge nuevamente el neoclasicismo. El impulso creador desaparece paulatinamente y la imitación lleva a toda máquina hacia la plástica escolástica. Aparece el academismo. La teoría académica de la plástica conduce al olvido durante siglos de los valores fundamentales de este aspecto de la producción humana.

EPOCA BURGUESA — La separación de los elementos integrantes de la plástica es ya absoluta. El taller y el banco giratorio se han apoderado ya TOTALMENTE de la pintura y de la escultura. El carácter especulativo de éstas tiene ya la misma naturaleza de un documento bancario. Las firmas tienen alzas y bajas. El individualismo excéntrico adquiere caracteres increíbles. Llevan a las excentricidades "snobs" más desesperantes. La arquitectura pierde totalmente su carácter funcional y se hace totalmente imitativa. Los estilos más contradictorios se mezclan testimonialmente en los edificios. Su resumen, su conjunción aparece brutalmente en la anarquía de la ciudad capitalista. No obstante que el sistema capitalista desarrolla la técnica, su producción plástica correspondiente es inferior a la de todas las épocas anteriores. Pero al mismo tiempo que se disgregan los valores de la sociedad moribunda surgen anticipos técnico - ideológico - estéticos de la sociedad que nace. Una nueva convicción más impetuosa que la convicción cristiana destructora del paganismo, aparece en la escena del mundo. A esta nueva convicción, a la convicción del proletariado revolucionario, a la convicción comunista, a la doctrina científica que impulsa esa convicción se le deben los nuevos valores de la plástica. En la Unión Soviética, fortaleza de la Revolución mundial, se producen ya los primeros frutos de esa nueva convicción que está construyendo la sociedad de mañana. También en los países capitalistas surge el impulso. La obra iniciada por el bloque de pintores de Los Angeles y continuada en el mundo entero por los diversos equipos de plásticos revolucionarios, representan la iniciación de un movimiento de reintegración a la plástica de sus valores perdidos. Surge de nuevo el trabajo colectivo. La pintura y la escultura retornan a la arquitectura. Un contenido ideológico revolucionario substituye a los temas pueriles. Se acepta el principio de que la plástica debe marchar paralelamente con la técnica en su conjunto contra el arcaísmo imperante. Este movimiento representa evidentemente un anticipo importante para la plástica integral que surgirá con la nueva sociedad en forma más imponente que las que fueron capaces de crear las sociedades colectivas del pasado.

FUTURO. — La plástica de mañana volverá a ser integral. Esto es indudable porque el próximo futuro será período de construcción de un mundo nuevo. Esto es indudable porque la futura sociedad será más completamente colectiva que lo que pudieron haber sido las otras sociedades humanas del pasado. Esto es evidente porque las necesidades de captación de las grandes masas populares para la edificación del socialismo le darán nuevamente a la plástica un carácter funcional integral y por este camino una naturaleza política total. Nos encontramos pues, frente al futuro próximo de retorno de la escultura y de la pintura a la arquitectura. Esta vuelta a la plástica integral esa vuelta a la plástica que es arquitectura, pintura y escultura a la vez que es funcionalmente integral, esa vuelta superada a la más alta forma de la expresión plástica, será uno de los frutos mejores de la Revolución Proletaria.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

La Música en Moscú y Leningrado

I - OPERA.

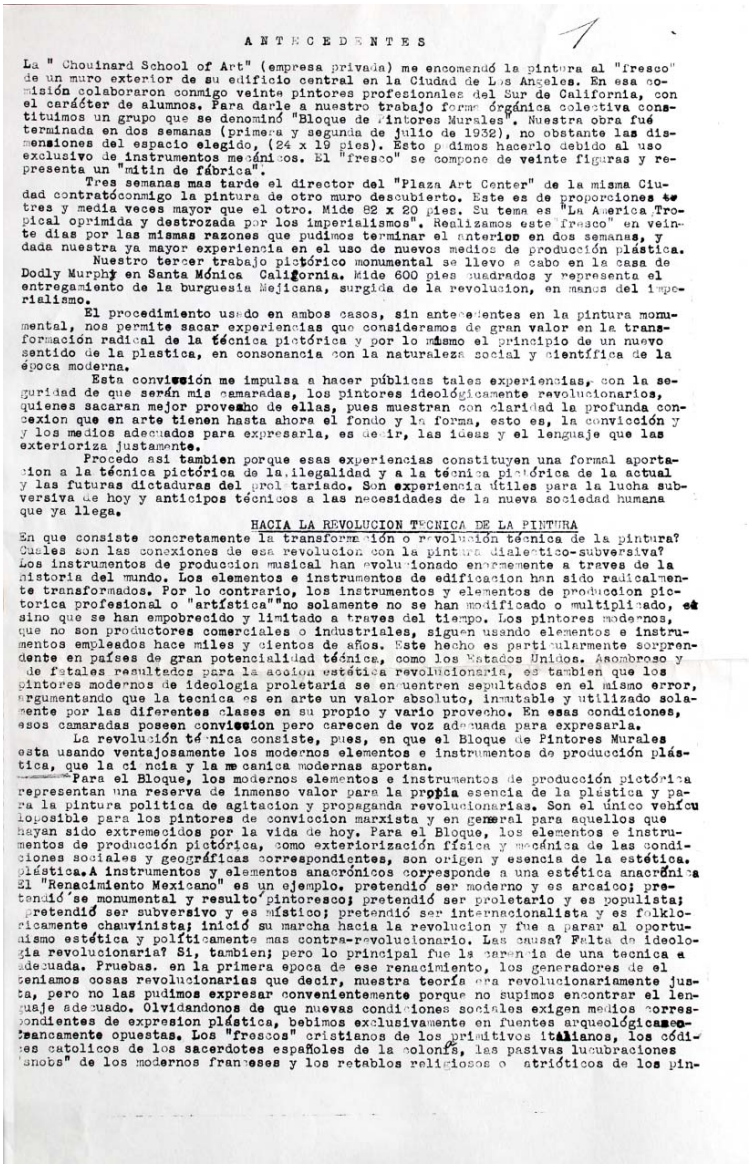
El Mujik de Komarinsk es un término que se usaba en la Rusia zarista que expresaba todo el desprecio que sentían por el campesino revolucionario. Komarinsk Mujik fué la más personal de las fuerzas vitales en el desarrollo de Rusia, por cuya razón los historiadores oficiales intencionalmente despreciaban. El se convirtió en el asunto de representaciones satíricas y ningún investigador científico o poeta dejó de explicar el significado del levantamiento de las fuerzas revolucionarias en el siglo XVIII.

El joven compositor, Victor Shelobinsky (apenas tiene treinta años) y un famoso poeta de la vieja generación, Ossip Brick, han creado un drama musical con este material histórico. Ivan Bolotnikoff, el leader campesino, es la figura central. El destino lo conduce a él de Moscú a Venecia, a Lituania y finalmente al frente de las masas rebeldes, al Kremlin en Moscú. El texto ofrece una viva pintura de las condiciones sociales y luchas en el siglo XVIII en Rusia y

dunoff de Mussorosky, cuyo asunto es similar. Shelobinsky promete ser un importante compositor de las masas escénicas de carácter histórico. Esta virtud suya es muy sobria y además su melodía dramática es notable. Se nota una cierta limitación en el tratamiento orquestal, pero ello desaparecerá con la madurez de su arte. El último acto de la ópera, el de la muerte de Ivan Bolotnikoff, la catástrofe final del movimiento revolucionario está tratado con un fuerte procedimiento coral y una excelente estructura de efectos de masas.

El destino del mismo leader campesino ha sido utilizado en Moscú por el compositor Wasilij Notschaeff, en su ópera Ivan Bolotnikoff. Esta ópera se ha podido oir solo fragmentariamente. La música de Netschaeff, revela la mayor madurez que la de Shelobinsky, siguiendo su camino lírico. En la ópera de Netschaeff en los primeros acontecimientos el campesino rebelde, Bolotnikoff, huye a Viena, etc. Netschaeff es uno de los más sólidos

7.2. Hoja mecanografiada de David Alfaro Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialectico-subversiva. Experiencias, técnicas del Bloque de Pintores (sección Los Ángeles), 1932.



A N T E C E D E N T E S

1

La " Chouinard School of Art" (empresa privada) me encomendó la pintura al "fresco" de un muro exterior de su edificio central en la Ciudad de Los Angeles. En esa comisión colaboraron conmigo veinte pintores profesionales del Sur de California, con el carácter de alumnos. Para darle a nuestro trabajo forma órgánica colectiva constituimos un grupo que se denominó "Bloque de Pintores Murales". Nuestra obra fué terminada en dos semanas (primera y segunda de julio de 1932), no obstante las dismensiones del espacio elegido, (24 x 19 pies). Esto pudimos hacerlo debido al uso exclusivo de instrumentos mecánicos. El "fresco" se compone de veinte figuras y representa un "mitin de fábrica".

Tres semanas mas tarde el director del "Plaza Art Center" de la misma Ciudad contratóconmigo la pintura de otro muro descubierto. Este es de proporciones tres y media veces mayor que el otro. Mide 82 x 20 pies. Su tema es "La America Tropical oprimida y destrozada por los imperialismos". Realizamos este "fresco" en veinte dias por las mismas razones que pudimos terminar el anterior en dos semanas, y dada nuestra ya mayor experiencia en el uso de nuevos medios de producción plástica.

Nuestro tercer trabajo pictórico monumental se llevo a cabo en la casa de Dodly Murphy en Santa Mónica California. Mide 600 pies cuadrados y representa el entregamiento de la burguesia Mejicana, surgida de la revolucion, en manos del imperialismo.

El procedimiento usado en ambos casos, sin antecedentes en la pintura monumental, nos permite sacar experiencias que consideramos de gran valor en la transformación radical de la técnica pictórica y por lo mismo el principio de un nuevo sentido de la plastica, en consonancia con la naturaleza social y científica de la época moderna.

Esta convicción me impulsa a hacer públicas tales experiencias, con la seguridad de que serán mis camaradas, los pintores ideológicamente revolucionarios, quienes sacaran mejor provecho de ellas, pues muestran con claridad la profunda concexion que en arte tienen hasta ahora el fondo y la forma, esto es, la convicción y y los medios adecuados para expresarla, es decir, las ideas y el lenguaje que las exterioriza justamente.

Procedo asi tambien porque esas experiencias constituyen una formal aportacion a la técnica pictórica de la ilegalidad y a la técnica pictórica de la actual y las futuras dictaduras del proletariado. Son experiencia útiles para la lucha subversiva de hoy y anticipos técnicos a las necesidades de la nueva sociedad humana que ya llega.

HACIA LA REVOLUCION TECNICA DE LA PINTURA

En que consiste concretamente la transformación o revolución técnica de la pintura? Cuales son las conexiones de esa revolucion con la pintura dialectico-subversiva? Los instrumentos de produccion musical han evolucionado enormemente a traves de la historia del mundo. Los elementos e instrumentos de edificacion han sido radicalmente transformados. Por lo contrario, los instrumentos y elementos de produccion pictorica profesional o "artística" no solamente no se han modificado o multiplicado, sino que se han empobrecido y limitado a traves del tiempo. Los pintores modernos, que no son productores comerciales o industriales, siguen usando elementos e instrumentos empleados hace miles y cientos de años. Este hecho es particularmente sorprendente en países de gran potencialidad técnica, como los Estados Unidos. Asombroso y de fatales resultados para la accion estética revolucionaria, es tambien que los pintores modernos de ideologia proletaria se encuentren sepultados en el mismo error, argumentando que la tecnica es en arte un valor absoluto, inmutable y utilizado solamente por las diferentes clases en su propio y vario provecho. En esas condiciones, esos camaradas poseen conviccion pero carecen de voz adecuada para expresarla.

La revolución técnica consiste, pues, en que el Bloque de Pintores Murales esta usando ventajosamente los modernos elementos e instrumentos de producción plástica, que la ciencia y la mecanica modernas aportan.

Para el Bloque, los modernos elementos e instrumentos de producción pictórica representan una reserva de inmenso valor para la propia esencia de la plástica y para la pintura politica de agitacion y propaganda revolucionarias. Son el único vehículo posible para los pintores de conviccion marxista y en general para aquellos que hayan sido extremecidos por la vida de hoy. Para el Bloque, los elementos e instrumentos de producción pictórica, como exteriorización física y mecánica de las condiciones sociales y geográficas correspondientes, son origen y esencia de la estética. plástica. A instrumentos y elementos anacrónicos corresponde a una estética anacrónica El "Renacimiento Mexicano" es un ejemplo. pretendió ser moderno y es arcaico; pretendió se monumental y resultó pintoresco; pretendió ser proletario y es populista; pretendió ser subversivo y es místico; pretendió ser internacionalista y es folklóricamente chauvinista; inició su marcha hacia la revolucion y fue a parar al oportunismo estética y políticamente mas contra-revolucionario. Las causa? Falta de ideologia revolucionaria? Si, tambien; pero lo principal fue la carencia de una tecnica adecuada. Pruebas. en la primera epoca de ese renacimiento, los generadores de el teniamos cosas revolucionarias que decir, nuestra teoría era revolucionariamente justa, pero no las pudimos expresar convenientemente porque no supimos encontrar el lenguaje adecuado. Olvidandonos de que nuevas condiciones sociales exigen medios correspondientes de expresion plástica, bebimos exclusivamente en fuentes arqueológicamente opuestas. Los "frescos" cristianos de los primitivos italianos, los códices catolicos de los sacerdotes españoles de la colonia, las pasivas lucubraciones "snobs" de los modernos franceses y los retablos religiosos o patrióticos de los pin-

tores populares mexicanos, sivieron de base en la practica de la construccion plástica de nustra obra. Era posible hacer un producto impulsivo con factors plásticos precisamente deprimentes, de politica premeditadamente depresiva hecha para someter a las masas? Con un organo de Iglesia no puede producirse música revolucionaria psicologicamente subversiva. Con ese instrumento, el mas barroco danzon se convierte en canto sacro. Una musica popular no deja tampoco de ser lo que es en esencia porque se le acomode arbitrariamente una letra inflamadamente revolucionaria. Su efecto estético-psicológico sera deprimente y no impulsivo, pues en ese caso el papel principal lo juega la musica. La música folklorica es biológicamente popular, pertenece socialmente al siervo, al paria, al peon de la hacienda feudal y su sentido estético no puede servir de voz al proletariado industrial moderno. La voz popular es de belleza que jumbrosa y suplicativa. La voz del proletariado es la voz de la clase históricamente predestinada para cambiar de sistema económico al mundo. La voz del proletariado es voz dialectica, agresiva, conminativa y tremendamente optimista. Asi debe ser la expresion estetica que sirva a su lucha. Asi debe ser la plastica de agitacion y propaganda revolucionaria.

La revolucion técnica consiste en que el Bloque de Pintores esta luchando organizadamente por la supremacía de la pintura monumental sobre la pintura de caballete. Es que esta demostrado en la práctica la superioridad de la pintura producida directamente sobre los muros, como parte fisica de ellos, sobre la llamada pintura mural transportable, realizada al óleo o al temple sobre telas, para ser mas tarde adherida a las paredes. Esta pintura es bastarda y frágil. La pintura monumental vive la vida que vive el muro. La pintura de caballete es mezquina propiedad individual. La pintura mural directa pertenece a las masas, a la humanidad entera.

La revolución técnica consiste, más aún, en que el Bloque de Pintores está luchando por la supremacía de la pintura mural al aire libre, la pintura mural hacia la calle y en la propia calle, (espalda y costados libres de los rascacielos, plazas, parques, etc.) sobre la pintura mural interior oculta. La primera es limitada, su radio de accion es ínfima, la segunda extiende su perspectiva hacia las ciudades y conectándose con los afluentes del tráfico, se entrega por entero al millones de hombres.

La revolución técnica consiste en que el Bloque está demostrando prácticamente la superioridad del trabajo colectivo en accion técnica democratica, bajo dirección técnica democraticamente electa, sobre el mezquino trabajo individual. El trabajo de grupo reconcentra enorme riqueza emotiva, técnica y de acción física humana sobre la tarea emprendida.-El trabajo colectivo es la forma organica corresponiente a la pintura monumental y a la plastica subersiva.-Es el unico aplicador posible de la la mecanica plastica.-Es el unico capaz de aportar al proletariado el amplio material de agitacion y propaganda que este necesita para su diaria lucha. Es la maquina necesaria para la consecucion de la obra "grande de cuerpo y alma".----- -----

Es además, la única forma de enseñanza plástica, puesto que hace participar a los aprendices en el proceso total de la obra en desarrollo. Para la producción multiejemplar que exige la lucha actual del proletariado, el trabajo colectivo es absoltamente necesario.

La revolucion tecnica consiste en que el Bloque de Pintores esta caminando hacia el conocimiento cientifico de la naturaleza y medida psicológicas de los diversos elementos plásticos objetivos y subjetivos que componen la expresión estética pictórica, esto es, la naturaleza y medida psicológicas de los colores, de los tonos, de los valores, de las formas, de los volúmenes, de los espacios, de las texturas, de las combinaciones, del ritmo, del equilibrio, de la mecanica del movimiento..... aisladamente y en sus infinitas conexiones. El Bloque trata de de precisar científicamente cuales elementos son de naturaleza estática o dinámica, depresiva o impulsiva, reaccionaria o subversiva, activa o pasiva, etc, etc., en su esencia y juego psicológico plástico. La psicologia general ha tocado ya el caso de los colores desde un punto de vista medico y para servicio de la medicina aplicada. Hace falta ahora llevar esa ciencia hasta el campo de la plástica y de la estética en general. Esta empresa es de inmensa importancia para el arte como fruto humano absoluto,
pero mas aún para el arte dialéctico subversivo de la época moderna.

La revolucion tecnica consiste en que el Bloque de Pintores esta haciendo guerra a muerte al exclusivo empirismo profesional, lirismo anti-científico, que domina a los pintores desde hace varios siglos, exigiendo en cambio el profundo conocimiento de la física, de la química y de la mecánica relacionadas con los elementos e instrumentos indispensables para la plastica, o bien que sean susceptibles de ser usados por esta.------Los Pintores dehoy desconocen hasta la naturaleza física de los colores que usan. Nada saben sobre el proceso químico que sufren los materiales que emplean. Suponen que la plástica es un problema exclusivamente emocional sin conexión alguna con vehículos materiales correspondientes.

La revolucion tecnica consiste en que el Bloque de Pintores esta demostrando la supremacia de la pintura transportable multiejemplar sobre la pintura uniejemplar.------La segunda sirve exclusivamente a un individual apropiador. La primera es instrumento formidable de agitación y educación de las masas, por su infinita posibilidad de divulgacion. La pintura uniejemplar no sirve para la ilegalidad que ya lleva. La confiscacion de la pintura uniejemplar por parte de la policia le da muerte total para los fines de la propaganda. En cambio nada conseguiria lapolicia con confiscar ejemplares de naturaleza multiejemplar, pues la correspondiente matriz, convenientemente asegurada, puede seguir produciendo hasta el infinito.

La revolucion tecnica consiste, en resumen, en que el Bloque de Pintores esta aportando los vehículos objetivos y subjetivos de expresión que necesita la pintura dialectico-subversiva, esto es,

la pintura de agitacion y propaganda revolucionarias, es decir, la plastica pictórica de la edad moderna. El Bloque de Pintores se coloca exclusivamente en el terreno de la técnica que necesita el arte de las masas, porque el mundo presente y futuro pertenecen por entero a la dinámica de las masas. El presente, a las masa antagónicas en plena batalla final. El futuro inmediato, a las masa proletarias y campesina ya victoriasas. El futuro lejano, a la Comunidad humana científicamente organizada y ya sin salvajes represiones.

ELEMENTOS E INSTRUMENTOS ANACRONICOS

Cuales son esos elementos e instrumentos anacrónicos?
Por qué son inútiles para la plástica de agitación y propaganda revolucionarias?

LA BROCHA DE MANO. La brocha de mano ha sido hasta hoy el mas importante instrumento de produccion pictorica, y la brocha de mano es maquina de madera y pelos en la edad del hierro. La textura que produce corresponde a su primitivismo fisico, a despecho del genial esfuerzo que pueda ponerse para domarla. La brocha de mano que es máquina pre-industrial, física y políticamente hablando, no puede ser instrumento de utilidad esencial para expresar plasticamente la lucha revolucionaria del proletariado industrial. Esa desesperada búsqueda de"calidades" que llevan a cabo los pintores modernos, con misarable resultado, es en parte la exteriorización evidente de la pobre capacidad plastica expresiva de la brocha de mano. Con una maquina vieja y lenta no puede fabricarse un producto moderno, ni un instrumento plástico integralmente revolucionario.

EL FRESCO TRADICIONAL. Los egipcios, los griegos, los romanos, los primitivos italianos y los antiguos americanos usaron principalmente la pintura denominada "fresco" para la decoracion de los edificios. Los modernos mexicanos revivimos y divulgamos ese procedimiento. Se llama"fresco" porque consiste en pintar con agua y tierras naturales y óxidos minerales sobre una capa de mezcla hecha de cal y arena"aun fresca" y unicamente durante el periodo de cristalización. El tiempo ha probado que el fresco es el sistema de pintura monumental mas resistente frente a la labor destructiva de la atmofera y frente a las reacciones químicas. Pinturas al óleo producidas hace menos de 600 años estan ya por completo en ruinas. Cuadros pintados con aceite hace menos de cincuenta años se encuentran en pleno periodo de destrucción. En cambio, ejemplares de fresco pintados hace tres mil años puede aun ser vistos por nosotros. En América tenemos muestras de ello. Sin embargo, ese sólido procedimiento es practicamente inaplicable en las condiciones de la edificacion moderna y para los fines de la nueva sociedad proletaria, si no se le transforma radicalmente en su propia naturaleza material y los instrumentos de su produccion. Esto es lo que el Bloque esta realizando. El fresco de la Escuela Chouinard es en parte un éxito en tal sentido. El fresco tradicional es inaplicable porque la mezcla de arena y cal que lo compone no se adhiere definitivamente a los muros de concreto de las construcciones modernas. El fresco tradicional es lento, laborioso, artesano. Se estrella por lo mismo en la violencia de la vida actual y ante las necesidades revolucionarias de la nueva plásti Sus apariciones esporádicas son fruto anacrónico de caprichos individuales de ricos o burócratas "snobs", pero nada mas. El fresco tradicional esta socialmente muerto. El fresco moderno tecnicamente adoptado a las diferentes circunstancias arquitectónic y sociales es el unico que tiene posibilidades de inmenso desarrollo. El futuro pertenece al fresco moderno experimentalmente iniciado por el Bloque de Pintores.

EL OLEO, LA ACUARELA, EL TEMPLE, EL PASTEL, y en mayor o menor grado todas las formas uniejemplares de producción pictórica. Estos procedimientos no son permanentes, carecen de resistencia física, no son aplicables a la pintura monumental ni a la pintura multiejemplar. Son, además, voces viejas para expresar las necesidades de los nuevos conceptos plásticos-sociales del momento que vivimos y del mundo próximo futuro.

CONCLUSIONES.

De los arcaicos procedimientos que aun susisten puden salvarse solamente, por causas de fuerza mayor y de manera transitoria, aquellos que sirvan para hacer produccion multiejemplar, es decir, aquellos que puedan servir a las necesidades inmediatas de propaganda política ilegal que requiere el proletariado revolucionario en su lucha definitiva y los que se adapten a las nuevas condiciones tecnicas. Los procedimientos y elementos tradicionales, monumentales o transportables, inaplicables a las condiciones materiales y politicas de la nueva sociedad que ya se anticipa, estan irremisiblemente liquidados. Solamente los nuevos elementos en instrumentos, material y politicamente útiles, pueden resolver los problemas físicos, políticos y estéticos de la edad moderna.

NUEVOS ELEMENTOS E INSTRUMENTOS

Cuales son esos modernos elementos e instrumentos de produccion plastica que son a la vez de utilidad para la pinturadialéctico-subversiva?
Para la gran pintura monumental y multiejemplar en gran escala son los siguientes.

EL CINCEL DE AIRE(DRILLER GUN) que debe ser usado para la preparacion inicial de los muros. Aporta posibilidades inmensas en la búsqueda de texturas para la superficie. La eleccion de "calidades" es de fundamental importancia en el desarrollo de la plástica posterior, pues las superficies pintables tienen valos genérico esencial. De su buen encuentro depende en cierto modo el resultado plástico final y nada puede servir mejor para ese objetivo que ese nuevo y rico elemento mecánico.

LA PISTOLA PARA CEMENTO (CEMENT GUN) que debe ser usada para aplicar y extender la mezcla sobre el muro. Las ventajas de este procedimiento mecánico sobre el arcaico método manual son infinitas. La mezcla adoptada puede ser extendida asi sobre el muro de manera absolutamente uniforme y compacta. Puede tambien extenderse con to-

go, nada puede darle al pintor de hoy mejor sentido esencial de los elementos dinámicos y subversivos de la epoca moderna, que el documento fotografico. Nada puede enseñarle mejor la naturaleza claramente objetiva, precisa, material, recortada, de los seres y de las cosas que lo circundan, sin el documento vivo, sin el documento irrefutable, que es el documento fotográfico, el pintor moderno no conseguirá sacar una sola gota de la verdad plástica nueva que vive intensamente en el relámpago mecanico y en el torrente de las grandes masas agitadas por la final lucha de clases. Sin el documento fotografico, nada sabrá plasticamente sobre la diaria represion sangrienta de la clase explotadora. Nada sabrá plasticamente de las luchas heroicas que sin descanso estan librando en el mundo entero los pueblos coloniales saqueados y torturados por los imperialismos, en pugna frenética. Nada sabrá plásticamente sobre las guerras inter-imperialistas que de período en período ahogan en sangre al mundo. Las caras de las decenas de millones de muertos proletarios lo seran completamente desconocidas. La vida miserable y brutalizada que estos viven será para el una cosa vaga. Sin el boceto fotográfico seguirá tambaleándose como ciego romántico en medio de las ferreas anatomías dinámicas de las máquinas y frente a sus formas abstractas en movimiento. Ciego para la intensa verdad social y ciego tambien para la intensa verdad plástica de la mecánica moderna, como acontece actualmente a los llamados pintores modernos de Francia y del mundo entero. Como ellos, seran simplemente "Snobb" y su emoción se retorcerá en lucubraciones estériles. Sin el boceto fotográfico, en una palabra, el pintor seguirá siendo un estático místico, es decir, un parásito de la belleza. Su obra no tendra valor social alguno, porque el se niega a conocer la vida y no tendra valor como plastica absoluta, como "arte puro", por que este no es, ni ha sido posible nunca dentro de las sociedades divididas en clases. Un arte así pertenecera exclusivamente a la sociedad comunista integral. Será uno de los frutos donados a la humanidad por el esfuerzo del proletariado revolucionario. Por otra parte, casi todos los pintores de los últimos tiempos han hecho y hacen uso más o menos equivocado y, lo que es mas grave, más o menos hipócrita del elemento fotográfico. Esto último es cobarde y ridículo, porque el documento fotográfico no da al pintor mas que un material primario, informe, disperso, que el solamente puede usar con criterio pictórico si posee talento.—

LOS INSTRUMENTOS Y ELEMENTOS MODERNOS Y MECANICOS SEÑALADOS YA PARA LA PINTURA MURAL O MONUMENTAL, QUE SEAN APLICABLES A LA NATURALEZA DE LA PINTURA MULTIEJEMPLAR pueden tambien ser usados. El cartel subversivo tiene su mejor elemento de expresion en la brocha de aire. Esto es importante porque el cartel multiejemplar fabricado por medio del uso de esténeiles conservables de metal, de celuloide o de caucho, sobre telas, sobre hules, sobre láminas, sobre madera, sobre papel, etc. etc., tiene un enorme papel que jugar en la actualidad y en el futuro inmediato de la sociedad. El cartel tiene enorme importancia, porque ademas de ser multiejemplar es multicoloro y el color tiene enorme superioridad psicológica sobre la gráfica de simple claro obscuro o blanco y negro.

LA PINTURA MATRIZ FOTOGENICA, de precisa e infinita reproductibilidad por los sistemas fotostáticos, tiene un valor enorme como elemento plástico atrayente de agitación y propaganda. La obra pictorica hecha para tal fin debe tener las condiciones que exige la fisica fotografica, es decir, las condiciones que permitan reproducirla de la manera mas precisa y clara. Su costo no tiene competencia en paises de desarrollo industrial y seraaun menor si los propios pintores llevan a cabo el proceso de elaboración. Este sistema exige un estilo plástico correspondiente, pues sería tonto usarlo para reproducir dibujos o pinturas de concepcion plástica comun. Un estilo objetivo realista, preciso, exacto, es el que corresponde. Un estilo que pudiéramos llamar pictórico-fotográfico o plástico-verídico.

Me he referido solamente a los instrumentos y elementos que han sido usados y experimentados por nosotros. Se trata de instrumentos y elementos usados por primera vez en la pintura monumental formal. Queda todavia un espacio inmenso de posibilidades. Con la ayuda de los cientos de pintores del mundo entero, que comprenderán seguramente nuestra verdad, la plástica pictórica (polifónica y absoluta) se enriquecerá en una forma que es imposible prever, si se tiene en cuenta el desarrollo que alcanza ya técnica y sobre todo pensando en lo que esta sera en la nueva sociedad regidas por bases exclusivamente científicas. Nosotros nos hemos limitado a utilizar los elementos de ahora, pero nuestra marcha debe marcar el paso paralelamente con el avance de la ciencia en su conjunto. La estrecha correlación entre la técnica pictórica y la ciencia en general, es primicia para la realización de la obra de arte. Los grandes pintores de todos los tiempos usaron los materiales e instrumentos de su época. Estos instrumentos fueron el único vehículo adecuado para la expresión de sus convicciones. Nosotros no tenemos mas que ser consecuentes, como ellos, con las realidades físicas y las inquietudes sociales de nuestra época. (*Aparte la escultura fotogénica.* —

CONCLUSIONES GENERALES - *Todas las facetas y detalles esenciales para ser ca*

De las razones y datos tecnicos antes expuestos se desprenden los siguientes conceptos.

Solamente la técnica mecánica -dialéctica puede expresar integralmente en la plástica la convicción proletaria revolucionaria y llenar por completo su objetivo. y solamente la existencia y profunda coordinacion de ambos valores esenciales puede producir efectos esteticos trascendentales (social e intrinsecamente como obras absolutas de arte) correspondientes al momento social actual de lucha de clases exasperada, a la época del imperialismo, última etapa del regimen capitalista y a las etapas afirmativas muy proximas de la nueva sociedad.

La primera (la tecnica) sin la segunda ( ) es instrumento muerto, porque la convicción es la vida del arte politico.....y dentro de las so-

ciedades divididas en clases no se ha podido nunca, y no se puede aun, eludor la utilización política del arte. La segunda sin la primera es pensamiento ahogado por falta de medio correspondiente de expresion. La conviccion hablara pero en un idioma ininteligible, anacrónico, apagado, para el proletariado revolucionario. hablará en un idioma místico o dogmático, o rectórico, o moderno "snob" pero jamás con un lenguaje claro elocuente y subversivamente dialectico hoy y clara, elocuente y afirmativamente dialéctico mañana, que es lo que se necesita. En el mejor de los casos la convicción sin la tecnica correspondiente aporta un minimun de eficacia .

La marcha diaria por el camino de su objetivo final, él paso por el periodo de ilegalidad para la estética revolu-cionaria, le dara a laplastica de agitacion y propaganda el estilo dialéctico subversivo que necesita; el estilo correspondiente, su propio lenguaje, su propia metodologia, su propia forma, es decir, la forma de la plastica de la epoca de lucha proletaria final contra el estado capitalista, forma que nada tendra de comun con las formas secas del pasado ni con las formas "snob" y exoticas del presente. Esta forma no será ni académica ni modernista; será dialectica y subversiva, es decir, logicamente materialista, objetiva y dinamica. Se parecera en esencia a latecnica que tiene que aplicar un buen conferencista marxista o un elocuente orador proletario revolucionario. La forma sera el producto de las necesidades de una clara expresion y de una poderosa psicologia revolucionaria. ''

En cuanto a la conviccion, esa fuerza ideologica generatriz del arte dentro de las sociedades divididas en clases, es por ahora motor de accion impetuosa solamente para el joven proletariado revolucionario. La burguesia decrepita esta en plena desconposicion ideologica. su conviccion es llama sin fuego. La voz cascada de mortal escepticismo se escucha ya en todo el mundo y en todos los sectores de la vida Por eso mismo, los pintores adictos a la lucha del proletariado tienen exclusivamente la palabra. solamente ellos pueden producir arte emocionado y trascedentalmente representativo de la epoca actual. Solamente ellos pueden crear laestetica del fin de la vieja sociedad burguesa ydel principio de la nueva sociedad comunista. Los otros adictos a laideologia burguesa, padecen la misma terrible degeneracion. Su obra es el espejo de la decadencia capitalista.

La perspectiva para la produccion plastica presente y futura es pues la siguiente:

Plastica subversiva de ilegalidad durante el periodo actual y de asalto definitivo al poder por parte del proletariado. Plastica de proporciones materiales deducidas, de rapida ejecucion, es decir, de ejecucion mecanica, de la mayor capacidad circulativa, es decir, de la mas amplia multiejemplaridad; plastica de maxima psicologia subversiva.''

Plastica de afirmacion y edificacion socialista parael periodo transitorio de dictadura proletaria. Plastica de combate definitivo, liquidador de los residuos del poder capitalista. Plastica de captacion ideologica definitiva de las grandes masas. Plastica de afirmacion doctrinaria. Plastica monumental de maximo servicio público, es decir, plastica extraordinariamente mecanica y dialéctica.

Plastica de lasociedad comunista yaedificada. Plastica integralmente humana, libre ya por completo de la opresion de las clases dominantes y de toda perturbacion politica. Plastica realmente pura por primeravez en la historia del mundo. Es decir: Plastica bella de por si, ajena por completo a todaintencionalidad [illegible] descriptiva, imitativa, [illegible] oliterarias. Plastica de [illegible] plastica generada por el solo placer inmenso de las texturas y de las formas y de los volúmenes y de los colores y de los ritmos de estos entre si, por las texturas mismas y por las formas mismas y por los volumenes mismos y por la coordinacion de todos estos elementos entre si, sin contar historias, sin pronunciar discursos, sin hablar de moral etc. etc. Vestimenta plástica de la arquitectura. acentuadora de la anatomia de esta. Plástica Plástica, para el servicio del mas fino sentimiento estético de los hombres. La realizacion de un alto sentido de belleza que los mejores seres de todos los tiempos anhelaron para la humanidad entera y por lo cual lucharon utópicamente, sin saber que un fruto tal solamente podia florecer en una sociedad sin politica, es decir, en una sociedad sin lucha de clases, esto es, en una sociedad comunista integral. Sin saber tampoco que ese fruto no podia ser realidad sino mediante el sacrificio de millones de proletarios y sin la muerte total de la sociedad capitalista explotadora de los hombres y opresora de la belleza.

RESUMEN

Del resumen de todo lo anterior se desprende que el pintor de simpatia revolucionaria proletaria no puede hacer obra importante sino posee las condiciones siguientes:

Sólida teoria revolucionaria marxista-leninista, es decir, sólida ideologia y conviccion revolucionaria proletaria.

Profundo conocimiento documental de los hechos vivos (objetivos y subjetivos) de la sociedad capitalista en sus mas íntimos aspectos y en particular de la diaria vida y de las diarias luchas del proleteriado. Este conocimiento puede solamente ser obra de una tenaz labor de recopilacion de documentos graficos y de sus correspondientes hechos reales.

Profundo conocimiento cientifico de la naturaleza psicológica de los elementos que componen la plástica. La falta de este conocimiento impide la utilización de los factores subversivos indispensables para la obra revolucionaria.

Profundo conocimiento científico de la técnica (mecánica y estética) consecuente con la conviccion ideologica que la impulsa. Sin esa tecnica no hay lenguaje apropiado de exteriorización.

Amplio espiritu colectivo y de disciplina órganica profesional. El que no

ener disciplina comparativa no tendra jamas disciplina de clase.
Militancia activa, fisica e ideologica, en las organizaciones de combate proletariado. Solamente asi de puede ser un pintor revolucionario-profesional. Sin esos elementos no hay ni arte dialectico-subversivo, ni arte de valo absoluto. Con esos elementos viven ambos valores en un solo cuerpo.

TRABAJO PRACTICO

Para la conveniente divulgación y aplicación práctica de los conceptos expuestos o en la conferencia antes transcrita y los cuales han sido aceptados como dotrina estética y práctica por el Bloque de Pintores, se acuerdan los siguientes puntos:

1.- EL BLOQUE DE PINTORES MURALES se denominará en lo futuro: Bloque DE PINTORES, simplemente. Este nuevo denominativo tiene por objeto ampliar su radio de acción.

2.- Para ser miembro del BLOQUE DE PINTORES se requiere: A- ser pintor profesional o bien tener aficion activa por tal profesion. B- Aceptar sus principios ideologicos y tecnicos. C- Comprometerse a producir obrade propaganda y agitacion proletaria revolucionaria, es decir, comprometerse a producir pintura dialectico-subversiva. D- Aceptacion de su disciplina interior y exterior.

3.- ELBBDQUE DE PINTORES esta por entero sometido a la disciplina ideologica y organica de las corporaciones(internacional y nacionales correspondientes) de intelectuales adictos a la lucha del proletariado revolucionario, es decir, adictos a la ideología y táctica de su vanguardia, la Internacional Comunista.

4.- Los partidarios de la doctrina ideológica y técnica del BLOQUE DE PINTORES constituyen secciones del mismo en su lugar de residencia. En tal virtud las secciones así formadas se denominarán: BLOQUE DE PINTORES (Seccion de.....)

5.- Para la inmediata formacion de secciones del BLOQUE DE PINTORES en diferentes poblaciones y paises, se crea un comite de siete miembros que se denomina COMITE PROVISIONAL ORGANIZADOR DEL BLOQUE DE PINTORES. Este Comité se encargara de redactar un proyecto de reglamentacion interna del BLOQUE y proyectos de resoluciones que normen definitivamente la ideología y doctrina técnica del mismo. El discurso del camarada Siqueiros es adaptado provisionalmente y como base inicial de discucion. En esa virtud, las secciones que se constituyan deberan someterlo a una amplia discución comunicando su opinión al Comité Provisional. En su oportunidad, El Comité Provisional enviará el proyecto de organización interna para que sea discutido en todas y cada una de las secciones.

6.- EL COMITE PROVISIONAL ORGANIZADOR DEL BLOQUE DE PINTORES está formado por los secretarios siguientes: a) De teoria revolucionaria. b) De tecnica revolucionaria. c) De psicologia plástica. d) De documentos vivos. e) De organizacion interna. f) De conexiones exteriores. g) De propaganda y finanzas locales. Colaboran con cada uno de los secretarios tres miembros del BLOQUE DE PINTORES (SECCION DE LOS ANGELES) con objeto de hacer factible el trabajo de elaboracion de proyectos de tesis sobre cada uno de los motivos correspondientes.

Para la correspondencia se adopta la siguiente direccion provisional:
627 S. St, Andrews Pl., Los Angeles, California.- Luis Arenal. Este camarada es el secretario de conexiones exteriores.-

—

Ofuscaciones de nuestra época
Aportaciones para las otras especies
de Arte - Literatura documental en
Vez de [illegible] - Literatura
del Natural, Literatura Viva que
a los hombres [illegible] en su Completa Realidad
Humana en - Utilización de los documentos
vivos: actas, correspondencias auténticas,

8.1. Berni, A. (1943) Pintura mural en América. *Arte y Cultura Popular*, 2, pp. 341-343

PINTURA MURAL EN AMERICA

Síntesis de la conferencia, publicada en "El País"

por Antonio Berni

Berni inició su disertación, expresando que el contenido de la misma estaba hecho sobre la base del arte existente en América del Sur — lo que no suponía menospreciar el de las otras dos Américas — y agregó, después, que ese arte latino - americano lo había podido conocer en oportunidad del viaje que, becado por la Comisión Nacional de Cultura de la República Argentina, efectuara, en 1942, por casi todos los países — especialmente los del Pacífico — de nuestro continente. Declaró, en seguida, que lo que ahora importaba no era, sin embargo, trazar el panorama observado en esa trayectoria americana, y sí las conclusiones de valor universal que interesaban a la cultura general del Río de la Plata, e indicó, después, que, puesto que actulmente se manifestaba verdadera atención por la expresión profunda y auténtica, él había creído y creía oportuno referirse a las artes plásticas.

Pasando, entonces, a exponer su tésis, Berni afirmó que las Bellas Artes, como la historia, estaban vinculadas al acaecer y a la vida sociales de los pueblos y que, de acuerdo a ese enfoque, él estimaba que, en América del Sur, nos encontrábamos peligrosamente desvinculados de la tierra y del hombre y hasta de nuestra propia historia. En efecto, recordó que en estos países se había estado viviendo y se vivía, aún, una vinculación sentimental con las obras geniales del antiguo y moderno arte europeo, y sostuvo, luego, que ese hecho evidenciaba el desconocimiento de que el arte, en último resultado, era una vinculación con el "yo" y no con el de los demás. Aludió, en el mismo sentido, al espectáculo de escasez y de indiferencia que, en materia artíst ca, había podido comprobar a lo largo de su viaje, y apuntó que, no obstante, ese panorama no podía justificar la indiferencia en que vivía la colectividad americana (entre Uruguay y Argentina, hay, por ejemplo, hoy, un verdadero intercambio de ideas y pensamientos, pero él no es, todavía, por falta de apoyo práctico, todo lo efectivo que debiera ser). Estableció, después, que a ese tipo de indiferencia había que agregar, a su vez, la indiferencia por nuestra realidad geográfico - histórica y, con ese motivo, anotó que, en América del Sur, nos olvidábamos de que no podíamos contar sino con nuestro propio patrimonio, y de que la misión del arte era constructiva y no especulativa. En igual forma, reveló que su viaje le había demostrado la necesidad que había de encontrar la justa posición ante nuestras necesidades e inquietudes, y de operar un cambio radical en las miras y metas artísticas; subrayó, a continuación, que el hombre de América del

— 341 —

Sur — tomado globalmente — vivía desconociendo — o apartándose — y si se adhería lo hacía tras largos y penosos rodeos — de todo cuanto se producía en ella; y añadió que la falta de ese vínculo con la tierra y el hombre hacía perder a los artistas el valor de universalidad y de prestigio necesario para entrar en la consideración de sus respectivos pueblos. Expresó luego que los pintores mejicanos habían sido en ese cuadro los primeros en dar una expresión de verdadero arte — (se impusieron gracias al valor universal del concepto que animaba la obra realizada) — y, tras señalar que los que habían penetrado o penetraban en el caso de esa pintura mejicana, descubrían la influencia que sobre ella había ejercido la pintura indígena y el arte colonial, la riquísima fuente de recursos temáticos y estilísticos que, para la misma (el ejemplo de Orozco es bien ilustrativo), constituyó el folklore, dijo que, por el contrario, en el Río de la Plata, — donde existía un maravilloso folklore, una calificada cultura y un fecundo temperamento colectivo — aquella desvinculación entre el arte y el pueblo era más patente y que ella se debía al hecho de no explotarse la posibilidad de lograr tal desarrollo.

Berni entró, así, a ocuparse de la pintura mural en América. A ese propósito, expresó, primero, que después de diez años de trabajo, un balance de las corrientes y actividades plásticas en América, permitía reconocer un pronunciado saldo a favor de la pintura mural decorativa, y sostuvo, luego, que se podía decir que la verdadera tradición de la pintura americana no era otra que la pintura mural decorativa, agregando, asimismo, que las mejores obras del arte colonial respondían, también, a esa pintura. Aclaró, en seguida, que, a su juicio, la pintura de caballete y la pintura mural no se oponían, sino que se complementaban, y expuso, a continuación, que, en cuanto al alcance del concepto que él daba a la pintura mural, creía suficiente repetir el pensamiento vertido en 1938, en Montevideo: "pintura mural es todo lo realizado con una función monumental decorativa". Manifestó, de inmediato, que la expresión más excelsa, popular y representativa del gran arte colonial sudamericano estuvo en la pintura mural y escultural decorativa y, en ese sentido, dijo que bastaba recorrer los países andinos para hallar, en iglesias y universidades, ejemplos más que abundantes de ese carácter monumental: las obras de Gregorio Vázquez en la iglesia San Francisco de Bogotá, las de Miguel de Santiago en la de Santo Domingo de Quito, las de Basilio de Santa Cruz, en el convento de San Francisco de Cuzco, y las innumerables que existen en Lima, Sucre, Potosí, etc. En cuanto a la pintura sudamericana del presente, afirmó que ésta también había dado y daba la razón a los que sostuvieron el valor de la pintura mural decorativa, y, como ejemplos bien notables, citó las obras realizadas por Gómez, en Colombia, por Sabogal, en Perú, por Portinari y Segal en Brasil,

y por Siqueiros, de la Fuente y la joven generación, en Chile. Aún, proyectó, en la pantalla, un cartón para los murales de Gómez en la Municipalidad de Medellín, un detalle de los frescos de Portinari en la Biblioteca de Wáshington, y otro detalle de las obras de Siqueiros en la escuela "Méjico" de Chillán, y, por último, indicó que, en el Río de la Plata si bien la pintura de detalle era la dominante, eso no impedía que los escapes (la obra de Urruchúa en nuestra Universidad de Mujeres) hacia la pintura mural decorativa revelasen, sin embargo, grandes valores e intensidad.

Terminando su conferencia, Berni conceptuó que, por todo lo dicho, la pintura mural aparecía como la pintura del porvenir; que ella podía ser la base para sostener la nueva forma y la nueva gramática; y que tal pintura no debía concebirse como obedeciendo a un simple cambio de procedimiento, y sí como una pintura que quería implantarse, porque ella buscaba y busca orquestar la gran sinfonía que llevaban adentro los pintores de la nueva generación.

9.1. Vitureira, C., "El arte constructivo y Joaquín Torres García, Arte Simple, 1937, pp. 83-95.

V

EL ARTE CONSTRUCTIVO Y JOAQUÍN TORRES GARCÍA

¿Qué buena estrella tiene el Uruguay artístico para que de vez en vez le caiga un hijo perdido a renovar su apacible serenidad cuando va a caer en monotonía? ¿Qué estrella buena le dió tanto fervor en la sangre de sus hijos mejores que vuelven a enseñar y a mover, aunque sea entre limitadas culturas, su talento y su saber, su acopio de las Europas, tan profundamente pródigas? ¿No será éste el camino silencioso y severo por donde el destino, el suceder, las colinas o la Historia, nos alcanza poco a poco, directamente, la ciencia y la cultura de allende el océano, para irla pasando a estas latitudes donde el

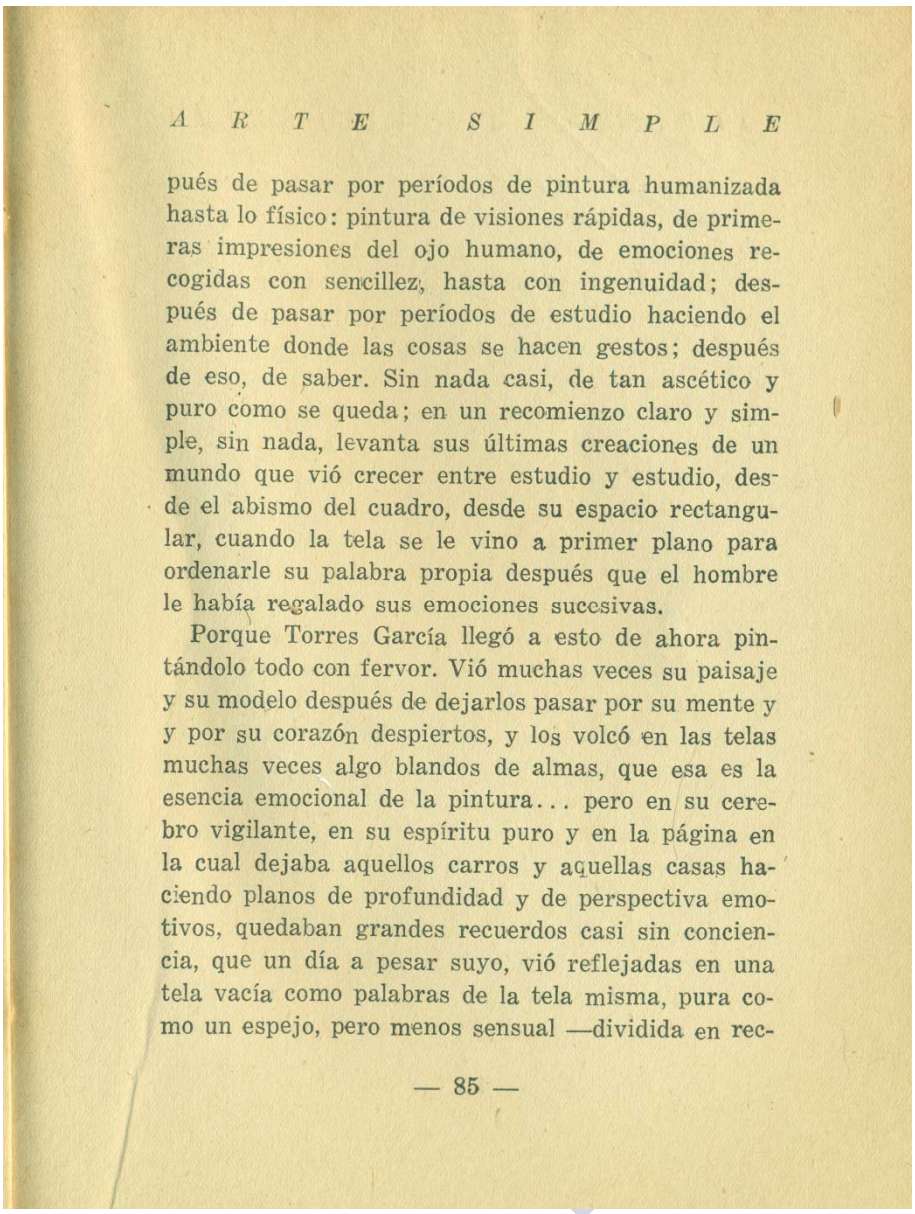
— 83 —

salvajismo nos hace limpios ante la maravilla y atentos hacia la fuerza?

Recojamos el hecho, ya que los hechos suaves se unen de la mano por debajo de los aparatosos sucesos y son la cadena por donde el espíritu pasa el río de silencio de la eternidad. Recojamos el hecho y vayamos atentos a oir a Torres García, a ver a Torres García, que su espíritu de luchador, su pobreza de apóstol y su humildad de sabio, dicen a quien tuvo la alegría de conocerlo, en qué medida la lucha en que vivió empeñado, hace de su cabeza definitivamente iluminada, la de esas estampas de héroes que amábamos en nuestra niñez y que reconocemos en nuestra juventud.

Así dijimos dándole la bienvenida a su llegada a estas tierras, pero aún diciendo así no pensábamos que fuera tan bella la fiesta espiritual que nos esperaba ante la obra de este artista.

Verdadero maestro de vida y de arte, es un vaso de amor donde los que construyen algo con su potencia de hombres o de símbolos, pueden ir a ver labradas, como en los vasos antiguos, las composiciones simples y la armonía del espíritu. Fundamentalmente es eso en sus exposiciones, con las cuales Joaquín Torres García enseña una vez más que la expresión es una sola aunque se necesite el fervor de las palabras para llegar a ella. Sin nada casi; des-



pués de pasar por períodos de pintura humanizada hasta lo físico: pintura de visiones rápidas, de primeras impresiones del ojo humano, de emociones recogidas con sencillez, hasta con ingenuidad; después de pasar por períodos de estudio haciendo el ambiente donde las cosas se hacen gestos; después de eso, de saber. Sin nada casi, de tan ascético y puro como se queda; en un recomienzo claro y simple, sin nada, levanta sus últimas creaciones de un mundo que vió crecer entre estudio y estudio, desde el abismo del cuadro, desde su espacio rectangular, cuando la tela se le vino a primer plano para ordenarle su palabra propia después que el hombre le había regalado sus emociones sucesivas.

Porque Torres García llegó a esto de ahora pintándolo todo con fervor. Vió muchas veces su paisaje y su modelo después de dejarlos pasar por su mente y y por su corazón despiertos, y los volcó en las telas muchas veces algo blandos de almas, que esa es la esencia emocional de la pintura... pero en su cerebro vigilante, en su espíritu puro y en la página en la cual dejaba aquellos carros y aquellas casas haciendo planos de profundidad y de perspectiva emotivos, quedaban grandes recuerdos casi sin conciencia, que un día a pesar suyo, vió reflejadas en una tela vacía como palabras de la tela misma, pura como un espejo, pero menos sensual —dividida en rec-

tángulos, célula primitiva del organismo cuadro— dividida en rectángulos, en cuadrados, en triángulos, en rápidas etapas superficiales. Figuras todas simples y sintéticas y todas iguales a esos recuerdos tenaces que como en una nueva y última abstracción ,hacían de su espíritu una mano acariciadora hasta aplanar, hasta superficializar, como la de un arquitecto sobre los movimientos de las gentes o un escultor sobre la fuerza de los volúmenes.

Ciencia de espejo fuera, palabra de espejo fuera esta pintura, si el movimiento, el brillo, la perspectiva y las distancias, asomaran allá entre los dibujos para hacer de ellos representaciones del mundo cotidiano. Ciencia de visión, de espectativa, de figuración del hombre fuera esta pintura, si el hombre no tratara otra cosa que la vida como algo que tiene que verse a través de una ventana, sin ruidos, sin choques, sin la colaboración misma del espectador. Y por ser espejos de lo eterno, cosas deshumanizadas serían así el artista y la tela.

Pero hay más adentro otra ciencia del hombre y el espejo aplicable a las telas. Reflejo en lo profundo, reflejo en lo inconsciente, donde el reflejo ya no es figura sino huella. Por eso están estas telas azogadas con el frío de la eternidad que en el espejo es el azogue y que en la tela profunda del cerebro humano es la simplicidad geométrica de las cosas, la

serenidad geométrica de las vidas vistas en el espacio, la sencillez geométrica de la zona celeste con tanta y tanta humanidad hecha solamente signos.

¿Cuándo en la tela ésta diría solamente aquello que es su verdad, su verdad de superficie, su trazado de caminos o de figuras que es su lenguaje, sinó en esta ocasión en que a través de una concepción fortísima del mundo, todo pasa y queda en un solo plano, en una sola piel, la del propio espíritu adelantado hacia el día y hacia las cosas igualándoles en lo que les es común con un mismo amor: en la línea y en el color que la viste, en la línea que además de ser distancia entre dos puntos es la gracia de la distancia con la que se hicieron y se hacen órbitas y mundos...

Resulta aquí que el hombre más común es el deshumanizado y que el artista es en cambio un ejemplar de suprema humanización en el arte. Pero esto es una gran verdad. Cuanto más indefenso el hombre frente al fenómeno que pasa, más ajena a él, más prestada de la naturaleza, más recuerdo de lo exterior, es decir, menos humana en cantidad, en fuerza, en interior, su verdad del mundo y de sí mismo con él. Y cuanto más rico un espíritu, más permeable a la huella ajena, más hondo el rastro extraño, más sintética su visión, más suya su natural, inconsciente, total y única e independiente idea. Y

por eso más humana su cantidad de mundo en el espíritu.

Lo mismo en la tela ¡oh, ley eterna y fuerte que hace iguales a la sombra y al párpado e igual la luz que ambos poseen! En la tela representativa a la cual le enseñaron el paisaje con sus colores y sus formas, hay un conocimiento, una expresión ajena a la tela y sólo imitación de lo externo por lo externo. En cambio en la tela abstracta, dejada sola entre las cosas, éstas harán una huella de superficie, una curva, una recta, una figura, porque si la tela nos diera una visión suya, esa no podría ser representada más que con huellas en la superficie.

Y de aquí el corolario que es importante. Si en todos los tapices del mundo, en todas las superficies del mismo, la pintura viera telas, el arte de pintar viera lo que debe ver, — según Torres García superficies...— podría soñar, pensar, saber, que todo es una misma cosa, y representar entonces en una mano abierta líneas de los astros, en una frente alta líneas de los años, en una tela simple líneas de las conciencias humanas, humanizando así casi abstractamente el arte.

Casi abstractamente. Porque nosotros no pensamos en lo abstracto a través de Torres García y sí en la universalización de conceptos y de símbolos. Lo eterno, lo universal, lo sintético, lo impalpable-

mente mental, pero no irreal: el reloj, la silueta, el pez, la botella, el barco y el astro...

Si nos ponemos claramente a sentirlo así, es como si de tanto ver la calle sólo nos quedara la silueta primaria del hombre, lo que puede quedar en esa superficie de frente que es la visión o el viaje; de ver el mar, el barco y el ancla que nos pesa; de ver el cielo y la noche, una eterna estrella o un eterno, coloreado vacío: y de la multitud de las formas, el cuadrado, el círculo, el triángulo, figuras geométricas de un sentido de lo esquelético o trascendente o fundamental.

Eso: lo fundamental.

Los cubistas que destrozaron la realidad como los niños a sus juguetes, para verla por dentro, y que dieron hacia los tiempos el lenguaje de los interiores penetrados por la luz —por la luz que como una bandeja de sorpresas llevaba consigo el color— tendieron luego hacia una nueva cristalización de esos interiores y llegaron a querer hacer de eso una vida concreta y simple, la vida geométrica y compacta, la vida de las cosas tal como si cristalizaran por sí mismas, en superficies que batallaban entre ellas. Pero el cubismo pone calor por eso, fervor necesario para que los cristales se produzcan. Torres García es más austero aún: no quiere en la tela fuegos

ajenos y sí su sereno frío de la razón pura, la espalda de nuestra emoción más grande.

Por eso en la cristalización cubista él no trae la geometría de los volúmenes para componer con ello figuras de la naturaleza; por eso con notas luminosas no desarrolla el tema musical del objeto, como hacen en forma realmente destacada entre nosotros Rivello y Prevosti, dos nobilísimos artistas; por eso no hace cubos ni esferas para componer la botella: la mira como la tela, con una sensibilidad propia podría representársela, o como podría representársela la misma agua, función de la botella, ella también superficie o claridad.

Es lo que decíamos ha poco: lo esquelético, lo trascendente o lo fundamental. Nunca lo feliz. Y es por ésto precisamente que las telas últimas de Joaquín Torres García impresionan como frentes de iglesias con su multitud de líneas y de espacios en un solo tejido, con el aplomo de lo construído y la armonía de la composición que a nosotros nos resulta llena de lirismo; de un lirismo especial, un misticismo de las cosas, lirismo estático. Como si desde la tela, las líneas y los matices —que parecen ser la carne de las líneas— adoptaran un sintético acorde que resultaría grotesco entre los hombres simples y por lo tanto rellenos, pero finísimo entre los complejos, pero puros. Primitiva, no en un sentido de retorno

a lo esquemático e infantil, sino en una continuación de la primera representación de la naturaleza, así, viril, lisa y compleja, la pintura de este maestro.

No nos podemos cansar de insistir sobre estas sugerencias. Porque alrededor de esta pintura, mejor dicho, de esta concepción de un arte intermedio entre la pintura y la arquitectura, entre la palabra y la decoración, alrededor del arte constructivo, hemos escuchado mucha sandez en boca de quienes debían saber algo y, sobre todo, saber defender ese algo positivo. Parecería que nada más que escondiéndose detrás de la palabra decadencia, pidiendo ayuda a siglos que han de venir, la mayoría de nuestros pintores no conocieran el sentido total y salvador de lo constructivo. Parecería que no supieran que cuando hay un alma arrancada un punto de su materia —y eso es evidente en Torres— nada puede perderse porque por sobre la concepción está la fuerza como sobre el lecho, el río. Y allí la vida, pues.

¿Que no es pintura? Bien; es otra cosa. ¡Qué más da! Es algo así como una proyección filosófica en un ambiente anímico. En este ambiente que son aquellos grises altos y finos, que son esos pardos ocres variados y sencillos, hay materia pictórica, profundidad pictórica del alma. Sobre ésta se pasea el concepto, el mundo mental, la abstracción si así

quiere llamársele. Cuando hablamos todavía de pintura en ocasión de este artista, nos referimos a esas telas mayores en que le seguimos religiosamente, en que aún podemos seguirle, y no a las últimas, verdaderas manchas grandes y misteriosas, en las cuales parece absorbido por una música negra sincopada y grosera, de formas y de quiebros rotundos. Nos referimos siempre a aquellas telas en que el pintor parece decirnos que es preciso ponerse en lugar de Dios y ver. Desde allí sería igual la hierba que el pensamiento humano; igual éste y las estrellas; éstas una huella perdida de viajes o de mundos; y los viajes o los cielos infinitos, formas de su pensamiento que el mismo Dios no conoce.

Precisamente en esta pintura, porque está el espacio solo y sin movimientos humanos, puede vérsele el rostro al tiempo; porque están las distancias limitadas, pueden verse también las agujas del reloj haciéndole una emoción, un ángulo al tiempo. Todo en un plano lógico o mental, porque en el plano de lo sensible o sensacional, el reloj parece un pequeño ojo de los rectángulos, como los nudos del árbol o los huecos del bosque o el pozo de la calle, que hacen más viva la vida y más comprensible la manera de ella sobre lo inanimado.

"En una época en que por todas partes triunfa la materia fácil y acogedora, Torres García osa decir:

construir sólo basta; el resto es miseria". Así comenta Joseph Mulbauer, y en verdad que es sugestivo este comentario. Construir sólo basta. Hacer del mundo un sueño, simple de mundo, simple de humanidad.

Vale el mundo no el hombre, parece ser la filosofía trágica y fuerte de esta estética. Vale la pobreza, no el vivir. Puede decirse la nada, pero no puede decirse el todo. Y volvamos por ello, adonde la sencillez sea extrema, la pobreza ley, la armonía quietud, el hombre cosa y la cosa totalidad.

Curiosa visión triste de un mundo que desconfía de sus sueños humanos, basados tanto y tanto sobre la excelsitud del individuo y la capacidad del hombre. Curiosa y significativa palabra triste que pasa, este artista de hoy, tenaz, verdadero, profundo, a los tiempos presentes y futuros.

Esqueleto del mundo visto por estos ojos bárbaros, filosofía verdadera de un fin de época asqueante. Sólo una esperanza grande que ya habíamos acogido, se nos viene desde esta pintura a enseñar el camino de las nuevas concepciones de armonías que, — cosa honda — la unidad de las leyes y la dulzura de los cambios de la humanidad, por debajo de los grandes acontecimientos nos señalan.

Así simple, así escueta, así armonizada en la base será la vida futura. Cada cosa en su verdad simple. Y con humildad y con pobreza y con serenidad y

con fe rara y total. Vida del mañana larga y extraña ante los ojos apasionados que aún tenemos, Mientras Torres García viene a alcanzarnos su arte que por ser tal es una expresión del espíritu, y nos deja el lenguaje pictórico más inaccesible, todo el arte nuevo, el arte colectivo, se amparará de esa expresión para cambiarle quizá el contenido mental y creer que en las telas puede componerse, así como la historia de las superficies, la historia de los hechos.

Cuando el Hombre merezca la serenidad de las cosas y su economía científicamente organizada ponga en la vida la armonía del trabajo en común, podrá ubicar esta escuela de arte finísimo y supremo, últimas líneas del movimiento analítico del siglo de la razón, últimas y erguidas agujas; como antes, mucho antes, las de los edificios góticos construídos, última emoción dejada bajo el cielo pasajero y presente, bajo el tiempo pasajero y oculto.

Nosotros que a pesar de los sectarios o fanáticos del arte social-político, no alcanzamos a ver todavía en el arte que quiere nacer como los árboles sobre la tierra, resquebrajándola, no alcanzamos a ver la estructura, la construcción, el andamio siquiera, capaz de soportar la cantidad de complejidades de la vida presente, la cantidad de figuras de la lucha social, la cantidad de ideas que están planeando como pájaros grandes sobre los pueblos y descendiendo a ellos...

nosotros agradecemos esta composición de Torres García, esta sobriedad y honradez de su color y su dibujo, este notable esfuerzo de su corazón de apóstol. Y ya en la esperanza, casi en la seguridad, advertimos la profunda verdad de su contenido, la profunda ciencia de su realización y la profunda emoción de un público sin premisas, a los que creen que el arte puro es otro arte innecesario y pobre, que la plástica es una ciencia fácil, que la creación es una sencilla representación sea de cosas o de ideas.

Lo advertimos porque ya nos repetimos emocionados la pregunta primera: ¿Qué buena estrella tiene el Uruguay artístico, para que, de vez en vez, caiga un hijo perdido, a renovar su apacible serenidad cuando va a caer en monotonía?

9.2. Torres García, J., "Nuestro problema de arte en América: lección VI del ciclo de conferencias dictado en FHCE", *Removedor: revista del TTG,* año II, nº14, 1946, pp. 2-8.

HORACIO TORRES

NUESTRO PROBLEMA DE ARTE EN AMERICA

LECCION VI DEL CICLO DE CONFERENCIAS DICTADO EN LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE MONTEVIDEO

por JOAQUIN TORRES - GARCIA

Todo tiende a la vida; también la pintura. Puede, un pintor, suscitar la vida en una tela o en una pared, *literariamente:* es el *lugar común de la pintura;* y es el punto de arribo, habiéndolo sido de partida, de la innumerable familia de pintores de todos los tiempos.

Pues bien, el avance moderno, consistió, ante todo, en salir de ese estado primario, descriptivo e imitativo —llamémosle literario— para elevarse a lo *abstracto.* Y ustedes ya saben lo que yo entiendo por tal.

Pues bien: la *vida simulada* en la pintura corriente, la apariencia de luces y sombras, de profundidad, así como la apariencia de un campo o del mar, de una figura o de una escena, es *reflejo de vida,* que es *muerte.* Porque la única vida posible en una obra plástica, es la que se suscita por los *elementos abstractos,* los cuales por *su intrínseca virtud propia,* entran en juego; y, tal juego (que es vida efectiva), es el que crea la *musicalidad de la obra* (la armonía), y, al mismo tiempo, *la luz propia del cuadro,* que ya no es la luz simulada en él. Y entonces, lo *representado,* por virtud de esos elementos, que han creado esa música en la obra, adquieren una singular vida que jamás hubieran tenido en una obra imitativa. Pero, está claro, ya éste, es un concepto superior de la pintura al que no alcanzaron llegar nunca los pintores mediocres. De ahí que piensen que toda pintura *no hecha así como la de ellos* (vulgar y literaria), sea *extravagante.* Pero ya lo dijo el filósofo: «Nadie puede ver por encima de sí mismos».

Tal *concepto imitativo* de la pintura, es el concepto *general* del público. Por esto, le otorgará todos sus sufragios. Porque el público, en cualquier terreno, *tiene horror a lo abstracto.* De ahí, que cuanto más se eleve un artista (siempre en el sentido de ir hacia lo *abstracto*), menos público tendrá.

A veces he oído quejarse a buenos artistas, diciendo que el público *no se interesa por el arte.* Aquí hay un mal entendido: no se interesa, si el arte que se le da no es *literario descriptivo;* es decir, si es un arte que pretenda desplazarlo de la realidad en que está; porque él quiere que la vida que vive, se prolongue *en la misma forma,* desde el marco del cuadro para adentro; o bien que despierte en él sentimientos y emociones, *como los que experimenta en contacto con sus semejantes.* Pero, cierta gente que se pica *de tener cultura,* quiere otro juego: *intelectualismo, poesía.* Y se deleita con cualquier *invención* producto de una teoría ingenua o de una sesuda creación poética, que suele ser una vulgaridad imaginativa. Y así, unos y otros, miran con desdén al pintor verdadero. Finalmente, hay los snobs. Y de éstos podría decirse (ya que a pintor snob, corresponde un público semejante) que «entre bobos anda el juego». Y entre ellos todo es engaño y simulación. Y todos hablan de arte. ¿Cómo entenderse en esta Babel? Pero entre el público, por suerte, ya hay quien ve claro.

Es, pues (y eso en todos los terrenos), cuestión primordial, *estar en lo abstracto.* Y si se mira a la pintura, será: *ser o no ser pintor.*

Tal concepto, sobre el que nos hemos extendido tanto, por ser fundamental, *quizás a veces, es comprendido en la letra;* pero, ¿cuántos lo habrán asimilado *en su verdad real,* y entonces haciéndoselo suyo? Y esto nada quiere decir, con respecto a ser más o menos inteligente; pues lo que hay es que, sin *una elaboración interna,* que, paulatina y calladamente debe verificarse, no es posible llegar a tal comprensión. Pero, *afírmense* todos a esta idea: *que la pintura pivota toda ella en los elementos abstractos* y no en la imitación; que, con la observación de un lado, con la práctica de otro, por fin, con el estudio de las obras de los maestros, sin duda llegarán a la deseada comprensión y claridad. Y dejen de lado a los que aún *no ven;* dejen que vivan de sus ilusiones; no quieran sacarles del engaño en que están, pues son gente incurable, y lo son por su mucha petulancia. Además, muchos de esos ciegos han ejercido la crítica más de una vez, o han presidido jurados, o han sido premiados en concursos, ¿y ahora podrán pensar que todo aquello fué pura falsedad?) Además, todo aquello *es a su tamaño;* y, la pintura, la divina pintura, *jamás sus ojos la verán,* y aunque la tengan a un palmo de sus narices.

Toda esa familia constituye un reino, que no es el nuestro; se premian, se alaban, se felicitan, se admiran. Son gente toda de peso. No vayamos nunca a esa ciudad, vivamos en nuestra modesta aldea.

Fijado ese concepto de *abstracción,* que nunca se sentirá y sabrá bastante, recordemos otro, tan básico y fundamental como ese: o sea el de la separación de la pintura de caballete (en nuestro caso la pintura pura) del otro arte, la gran decoración mural (y en este caso el *arte constructivo,* por ser la teoría más avanzada en tal pintura y más de acuerdo con el tiempo presente), cosas todas que estudiamos en las lecciones precedentes. Me parece, pues, que no debemos volver sobre todo ello. En cambio, algo tanto o más importante que eso, *trataremos* en la última lección: me refiero al arte de América.

Quedó eso sólo esbozado. Ahora vamos a ampliarlo y profundizarlo.

Me referiré, para hallar fundamento, a cosas en sí vulgares, pero que tienen significación y que van a servirme para desarrollar mi tesis.

En los tiempos en que el mundo estaba en paz, antes de 1900, es decir, antes de las dos grandes catástrofes que luego lo han sacudido —todo—, todo con respecto a lo de ahora, se hacía *primitivamente;* es decir, que había una *moral primitiva* (quiere decir más honestidad o honradez); más, todo como debía hacerse (quiere decir *de verdad* y no de mentira), y así hasta la política; y como los demás, oficios y pequeñas industrias domésticas, y también la gran industria, excepción hecha, quizás, de Alemania, que, ya entonces, podríamos decir que falsificaba sus productos: *era la futura industria que apuntaba.*

Pues bien; debido a eso el vino, el pan, las telas, el papel, el chocolate o el queso, eran *productos naturales.* Sabían a lo que eran; se

estaba en una verdad. Y así supe yo, y ahora me felicito, lo que era todo aquello y que ya no es más.

La gente venida aquí de sus pueblos, aún lo recuerda, lo comenta y añora la patria. Y dice: ¡qué aceite, qué vino, qué jamón! Y comparado con lo que aquí tenemos, dice no valer nada.

Esto obedece a muchas causas; pero, indudablemente, *todo aquello aquí trasplantado*, ya no es ni sombra de lo que era allí. Y al decir *aquí*, quiero decir *en toda América*.

Recuerdo que en Nueva York, por todas partes se podían comprar *manzanas gigantes de California*; pero, todo era apariencia: ni sabor ni olor tenían. En cambio, en España, manzanas hasta chiquitas y sin apariencia, tenían un sabor exquisito; y tal era su perfume, que hasta las amas de casa las ponían en el ropero, para perfumar la ropa. (Y perdonen si entro en detalles tales).

Pues bien: cuando se oye *hablar aquí, entre nosotros*, a un español, y sea andaluz o castellano; o a un italiano, sea piamontés o napolitano, puede notarse como *paladea* y *pronuncia las palabras*, como las *gusta*, podría decirse. Que es lo mismo que encontráramos, al beber un buen vaso de vino natural, o al abrir un melón valenciano; todo era *genuino* y no importado. Y del mismo modo, un neoyorkino oirá a un inglés. Confieso que me avergüenza tratar, en esta cátedra, de semejantes cosas; pero hay que hacerlo).

Ahora bien: ¿hay algo, en toda América, que no haya sido *importado*? Muy pocas cosas. Y *los hombres también. Trasplante*; todo aquí es eso. Y no vale ya el origen de cada uno, sea francés, italiano, ruso, español, inglés, etc.; *a la primera generación ya es otra cosa*. Y, ¿es genuino de aquí, entonce. No; lo genuino es el *indio*. Y esto, en toda América es lo mismo.

Pues bien: no siendo, el descendiente de los países *del Viejo Mundo*, un europeo; ni siendo, tampoco, por otro lado, de la raza autóctona, ¿qué es? Es un *criollo*; que puede ser latino, anglo sajón, asiático o africano. Somos el *bronce*, como se nos ha definido; es decir, *un metal de aleación*. Una mezcla de todas las razas. Somos, pues, *biológicamente internacionales*. Por esto, cuando estábamos en Nueva York, se me ocurrió y escribí, que aquello era un barco internacional, con bandera americana. Y nosotros seríamos lo mismo, con bandera uruguaya. Sobre lo genuino de América, sobre lo autóctono, se ha formado una civilización *sui géneris*», que es la nuestra, *la de esta nueva raza criolla*. Y en todo se ve que somos esa *fusión de razas*, despegados de añejas tradiciones, con más amplitud de criterio, y ya, ahora, con *costumbres propias* bien definidas. *Somos los internacionalistas por antonomasia*.

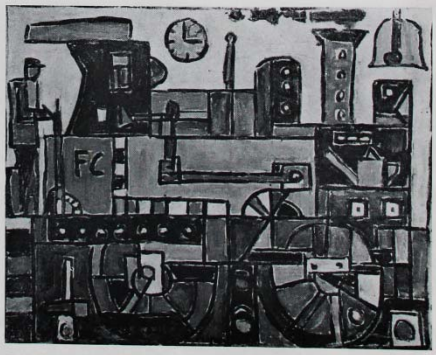
No tenemos, pues, el lastre de antiguas tradiciones ni de costumbres; y si cualquier pueblo americano se ha forjado una pequeña tradición, *esa, sin envejecer*, ya vemos que va desapareciendo. *Lo que constituye el progreso en el mundo va barriendo con todo eso*; y pese a *nativistas* y *folkloristas*. Y eso en todo orden de cosas.

Viene lo internacional, y decimos «¡bien venido!» Es que estamos en ese espíritu. Por naturaleza somos *progresistas* y no rutinarios. Pero, hay en esto una *falla*, y vamos a verlo.

Algo que se nutre con las esencias de la tierra, *nos falta*. Pusimos lo *importado* encima de la tierra, como encima de un pavimento de hormigón; y al hombre también. Nos falta la raíz. Después, por eso, faltará el sabor. Qui-

FRANCISCO MATTO VILARO

GONZALO FONSECA



J. URUGUAY ALPUY

3

zás con siglos se consiga. Tenemos que confesar que, en cuanto a verdadera *substancia* estamos en la famosa manzana de California. Estamos en lo aparencial, en la costra. ¿Podrá por eso, tener *substancia* el arte? No la tiene aún *nada*. Será inútil buscarlo en cualquier orden de cosas. ¿Entonces]

La solución del problema, a mi entender, está en partir *de lo que somos*, y no en emular lo que se hizo y se hace en los pueblos del Viejo Mundo. ¿Somos por esencia internacionalistas? Pues hagamos eso. Quizás, Walt Witman, fué el primero en adoptar tal actitud; e hizo bien. Yo, por el momento, no veo mejor ejemplo.

¿Qué debemos hacer frente al arte de Europa? No imitarlo; no querer copiar, pero, en cambio, *estudiarlo*. ¿Y para qué?

Seamos ahora bien concretos. No digamos, el *arte moderno* de Europa, por ejemplo; digamos tal o cual pintor o pintura; tal o cual movimiento. Estudiemos a los maestros impresionistas; lleguemos a la esencia de su arte. Hagamos lo mismo con los cubistas. Pero *olvidemos sus pinturas*. Es decir: al revés de lo que se ha hecho: que ha sido imitar la obra sin comprender su esencia y su estructura. Y en posesión de la teoría, trabajemos, en todo caso, frente a lo real. Porque, hasta ahora, sólo se han hecho manzanas de California, y aún no muy lozanas.

Podrá hacerse eso que digo: estudiar lo que propiamente sea *arte, oficio*, la *teoría*. Porque, así como en todas las épocas se han estudiado otros artistas más antiguos, con el fin de saber *cosas de arte, cosas del oficio*, procedimientos y hasta trucos, ahora también debemos y podemos hacerlo, pero entonces, para hacer *otra cosa*. *Y aquí está el nudo de la cuestión*.

Sea el que fuere, ningún arte, *si no viene determinado por su base*, no será jamás un arte fuerte; pues esa base, lo ha de determinar. Y bien: nosotros, *progresistas*, nosotros *internacionalistas*, ¿qué debemos hacer? La respuesta está dada: *todo lo del mundo, que venga en tal sentido. ¡Lo nuevo!* Y entonces, con las reglas que habremos aprendido, construyamos, configuremos una obra también nueva; nueva *como todo lo nuevo que llega hasta nosotros*.

Y ahora, invito a que cada cual piense, si es pintor, en la obra que haya hecho, y vea si consuena con eso nuevo, *sin patria*, que acabo de señalar. Y verá (y de esto no hay duda), cuánto plagio (voluntario o no), cuánta cosa vieja; y, en cambio, ¡qué pocas *obras nuevas*, limpias de imitación y de vejez! Pocas, pero, por suerte, *¡ya las hay!*

Han creído muchos, locura lo del «Saint Bois»; y no han visto que allí está, a no dudar, *el punto de partida*. Las reglas constructivas, los colores fuertes, la sonoridad y el espíritu de hoy. Yo, desde aquí, felicito a los jóvenes que siguieron mis consejos, y también a los que permitieron tal realización, y a los amigos que nos sostuvieron y animaron.

Pero si no tenemos que hacer el arte mirando a Europa (puesto que no somos europeos), tampoco debemos hacer el arte indígena (puesto que no somos indios); pero, en cambio, como el otro arte, el de Europa, *estudiarlo*. Lo que en él aprendamos, aún puede llevarnos más lejos que el arte moderno: puede llevarnos al *arte universal*; pero entonces, con colores de hoy, sabor y vida de hoy, pero ya en *lo cósmico*. Tomando de su sabia y profunda teogonía: Sol, Tierra, Hombre. Y con ese espíritu fué hecho el Monumento del Parque Rodó.

Como ven, para encontrar ejemplos de lo que debe hacerse aquí, tengo que hablar de obras mías y de mis discípulos. Y esto que podrá parecer inmodestia, es a causa de que no hay otras obras que nos puedan servir para eso.

Bien: yo creo que el arte que debe de dar América (y que ya hoy se reclama), se vislumbra en esas obras que acabo de señalar. Yo creo que será un arte sin precedentes, único, ya que *el americano*, de una punta a otra de toda América, es un tipo de individuo también *único*. ¡Qué arte más singular tendrá que ser! Constructivo, geométrico, arquitectural, puro, abstracto, musical, fuerte y joven. Sin pátina, sin subjetivismo, sin romanticismo, sin sentimentalismo ni dramatismo, *modernamente clásico*. Sí; algo nuevo. Y, ¿a qué lo podría comparar? A las grandes construcciones de los navíos, a las construcciones de las casas modernas; a las grandes locomotoras, a los descomunales aviones de formas inéditas: casas que vuelan, casas que surcan el mar: arquitectura siempre. Sí, todo esto, pero con toques brillantes de clarín, en masas prodigiosas de color en estructura bien trabada. *Un mundo nuevo para este Nuevo Mundo*. ¿No debe ser así? O, si no, ¿qué tendría que ser? Los que están en la rutina, mal que se prensen la cabeza, no encontrarán nada. Pues pensando en lo que fué, ¿harán nada nuevo? Y hay que hacer algo nuevo; sí, algo inédito y algo muy fuerte. ¿Acaso la motonave copia al barco de vela; o la locomotora, formidable, potente, al caballo? Y el avión, ¿qué copia? ¿Y el artista no vé y siente todo eso? ¿Por qué no ha de darle forma, no ha de construir con ello?

Pero a nosotros, americanos, hombres de este hemisferio, sin tradición (puesto que somos *hombres nuevos*) más que otros ¿no hemos de maravillarnos de todo esto y transformarlo en obras plásticas, sin imitar nada, equivalente a todo eso?

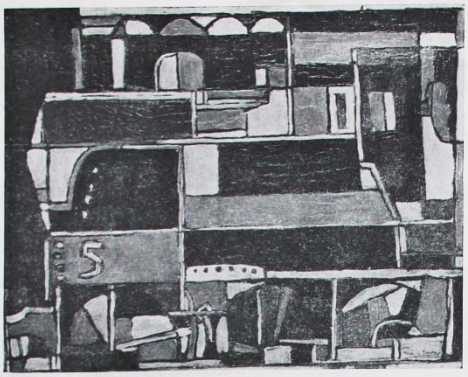
Me parece que huelga tal interrogante. Es demasiado lógico, para que, una vez realizado, no se imponga por sí mismo. Y cuando así sea, ¡cómo va a envejecer todo! Pero hay un escollo que conviene evitar: el caer en un *modernismo*. ¡Moderno, sí; pero no modernista! Pero no lo será, porque todo esto tiene base: *es una verdad*.

Y bien: la vida que invocábamos al principio, la tendremos ahí. Vida efectiva, real, del arte plástico; no vida simulada.

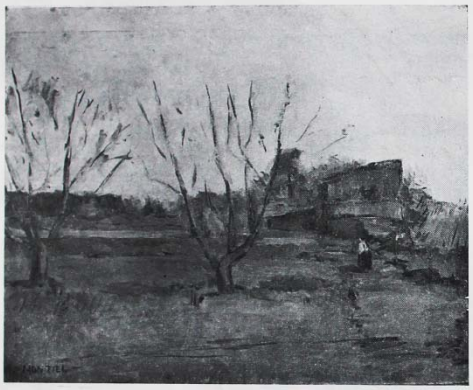
Pero, todo el que esté convencido de que hay que hacer *un arte nuevo*, y *con todo lo nuevo*, tiene aún que evitar otro escollo.

Después del impresionismo, y ya con más libertad con respecto a la naturaleza, surgieron dos movimientos: el post-imperialismo, llegando a Matisse con una forma decorativa; y el cubismo, con Picasso, en un arte ya ordenado. Y fruto de este último, el cubismo (es decir de un arte ya *abstracto*), fué el *neoplasticismo*. Límite extremo de la abstracción, cortando ya con todo, para ser *un arte cerebral*, el cual tuvo la virtud de suscitar las nuevas formas de la arquitectura. Ya antes de 1918, en que los neoplasticistas hicieron su primera manifestación en París, en Holanda había provocado un movimiento arquitectónico que presto cundió en Alemania y en otros países del Norte. Para aquellas gentes *más bien* frías, tal arte fué su bien. Y en este punto es en el que hay que señalar el peligro a que aludía: el peligro de contagiarse tal frialdad. En primer lugar a los arquitectos y luego a los pintores.

Ya en otra ocasión, ocurrió eso con el arte de Munich, que fué imitado por toda Europa.



HORACIO TORRES



JONIO MONTIEL

AUGUSTO TORRES

Se tendió a una gran simplicidad; se eliminó el adorno; se bajó el tono de los colores, sustituyéndolos casi por el gris y el negro. Y la arquitectura y la pintura mural, quedó triste, y en general toda decoración. En tal sentido, hay que guardarse de la influencia nórdica.

Moderno, sí, pero no modernista. Moderno, pero no con la rigidez de lo mecánico ni la desafinación en el color. Porque la frialdad *viene de la falta de sentimiento o emoción.* No es posible hacer arte sólo pensando y combinando; es decir, de una manera *racionalista.* Y tal arte nórdico, fué eso. Y ahora, el *arte que se inspirará, si se quiere, en lo mecánico,* no deberá ser dominado por eso en ningún momento. Todo lo nuevo que se habrá creado en el mundo, deberá ser sólo la materia prima del artista, pues él tiene que hacer música, vida, color: *un nuevo plasticismo moderno, inédito.* Nueva perspectiva estética: *creación. En sincronismo con el mundo de hoy.*

Hasta ahora, los muertos nos han mandado. Los maestros clásicos han inferiorizado a las obras nuevas. Eso no puede ser. Debe ser lo contrario. Una obra nueva debe hacer envejecer a la vieja, pues lo es. ¿No ocurre así con todo? Si una obra nueva no se impone ante la vieja, es sencillamente porque no es una obra buena. Hagámosla buena, y se sostendrá.

Lo que ahora habría que pedir, es esto: que podamos decir de una obra: «*esto es nuevo*». Pero entonces, *nuevo de verdad,* y no apoyándose en algún primitivo, de hoy o de muchos siglos atrás; en el arte oceánico o negro, en el incaico o en el Renacimiento; o en Rafael, para hacer un nuevo clasicismo. Es decir, cualquier cosa remozada, modernizada, plagiada hábilmente, queriendo hacerla pasar por obra original. Pero, *nuestro original* ha de ser, no un leve cambio o ligero correrse a la derecha o a la izquierda, sino a gran distancia de todo, por *ser nuevo.*

Por nuestra parte, yo creo que hemos hecho mucho en tal sentido; y para eso, mis estudios en Europa, me han servido ahora. Voy a decir cómo.

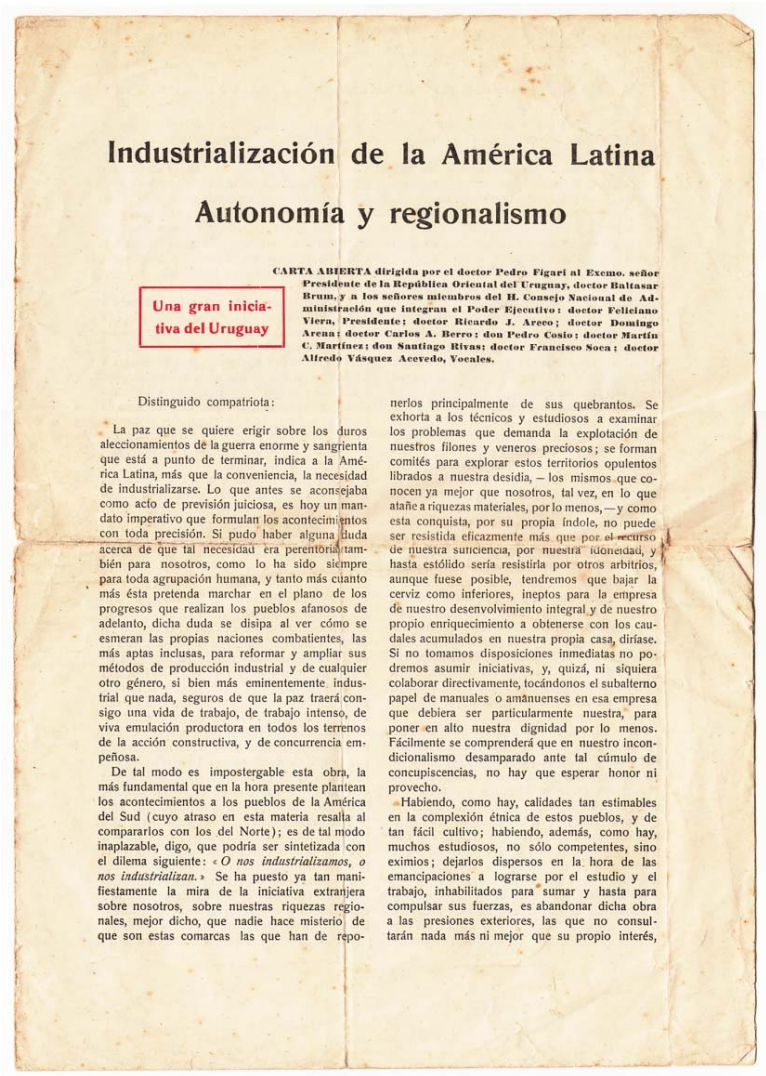
Ví aparecer y extinguirse las principales escuelas y tendencias *sin embarcarme en ninguna de ellas.* En cambio, estudié lo esencial: *sus teorías.*

Llegando a lo que más me interesó, *el cubismo* y *el neoplasticismo,* hice lo mismo. Mi afán de siempre por llegar a una estructura universal, hizo fijarme en el cubismo, pero le huí. Me bastó saber que era un arte estructurado; que era un arte abstracto; y seguí en mis rebuscas, que se confirmaron en aquello. Lo mismo pasó con el neoplasticismo: de la estéril teoría de Mondrian, que era el fin del arte y de la pintura, saqué confirmación para mi obstinado sentido ortogonal y nueva luz en los tonos enteros.

Ví en el cubismo un arte fragmentado, incompleto, con resabios naturalistas y anecdóticos, y no era aquello el arte nuevo. Ví en los holandeses, una gran pureza, pero por ser por eliminación de todo, no era ninguna solución. Quiero decir que, estudiando toda esa gran evolución moderna, podía yo no sólo afirmar lo que bullía también en mí, *por ser yo de aquel momento,* sino enseñanza en muchos hallazgos de tantos creadores modernos. Y, a pesar de eso, aún no veía *lo nuevo* que creí que yo debía buscar, como otro cualquiera, porque aún *no se había encontrado.* Y, ¿por qué sentía eso? Porque confrontando aquel arte, *con todo lo que de nuevo surgía en la vida,* lo veía anacrónico; no estaba al día; po-

(Sigue en la Pág. 7).

10.1. Carta abierta dirigida por el Dr. Pedro Figari al Excmo. Sr. Presidente de la República Oriental del Uruguay, "Industralización de la América Latina. Autonomía y regionalismo", Montevideo, 1919, pp. 4-7.



Industrialización de la América Latina

Autonomía y regionalismo

CARTA ABIERTA dirigida por el doctor Pedro Figari al Excmo. señor Presidente de la República Oriental del Uruguay, doctor Baltasar Brum, y a los señores miembros del H. Consejo Nacional de Administración que integran el Poder Ejecutivo: doctor Feliciano Viera, Presidente; doctor Ricardo J. Areco; doctor Domingo Arena; doctor Carlos A. Berro; don Pedro Cosio; doctor Martín C. Martínez; don Santiago Rivas; doctor Francisco Soca; doctor Alfredo Vásquez Acevedo, Vocales.

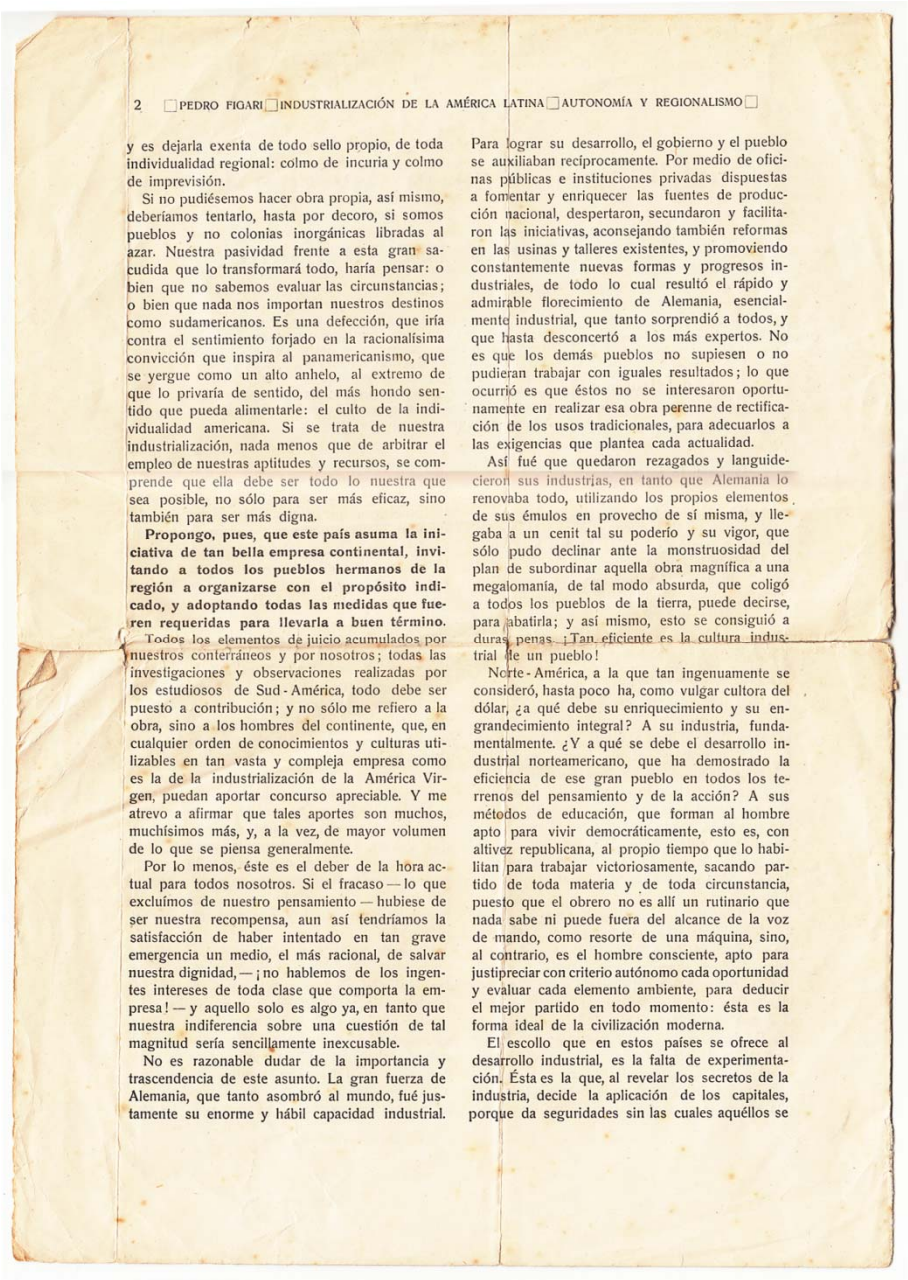
Una gran iniciativa del Uruguay

Distinguido compatriota:

La paz que se quiere erigir sobre los duros aleccionamientos de la guerra enorme y sangrienta que está a punto de terminar, indica a la América Latina, más que la conveniencia, la necesidad de industrializarse. Lo que antes se aconsejaba como acto de previsión juiciosa, es hoy un mandato imperativo que formulan los acontecimientos con toda precisión. Si pudo haber alguna duda acerca de que tal necesidad era perentoria también para nosotros, como lo ha sido siempre para toda agrupación humana, y tanto más cuanto más ésta pretenda marchar en el plano de los progresos que realizan los pueblos afanosos de adelanto, dicha duda se disipa al ver cómo se esmeran las propias naciones combatientes, las más aptas inclusas, para reformar y ampliar sus métodos de producción industrial y de cualquier otro género, si bien más eminentemente industrial que nada, seguros de que la paz traerá consigo una vida de trabajo, de trabajo intenso, de viva emulación productora en todos los terrenos de la acción constructiva, y de concurrencia empeñosa.

De tal modo es impostergable esta obra, la más fundamental que en la hora presente plantean los acontecimientos a los pueblos de la América del Sud (cuyo atraso en esta materia resalta al compararlos con los del Norte); es de tal modo inaplazable, digo, que podría ser sintetizada con el dilema siguiente: «*O nos industrializamos, o nos industrializan.*» Se ha puesto ya tan manifiestamente la mira de la iniciativa extranjera sobre nosotros, sobre nuestras riquezas regionales, mejor dicho, que nadie hace misterio de que son estas comarcas las que han de reponerlos principalmente de sus quebrantos. Se exhorta a los técnicos y estudiosos a examinar los problemas que demanda la explotación de nuestros filones y veneros preciosos; se forman comités para explorar estos territorios opulentos librados a nuestra desidia, — los mismos que conocen ya mejor que nosotros, tal vez, en lo que atañe a riquezas materiales, por lo menos, — y como esta conquista, por su propia índole, no puede ser resistida eficazmente más que por el recurso de nuestra suficiencia, por nuestra idoneidad, y hasta estólido sería resistirla por otros arbitrios, aunque fuese posible, tendremos que bajar la cerviz como inferiores, ineptos para la empresa de nuestro desenvolvimiento integral y de nuestro propio enriquecimiento a obtenerse con los caudales acumulados en nuestra propia casa, diríase. Si no tomamos disposiciones inmediatas no podremos asumir iniciativas, y, quizá, ni siquiera colaborar directivamente, tocándonos el subalterno papel de manuales o amanuenses en esa empresa que debiera ser particularmente nuestra, para poner en alto nuestra dignidad por lo menos. Fácilmente se comprenderá que en nuestro incondicionalismo desamparado ante tal cúmulo de concupiscencias, no hay que esperar honor ni provecho.

Habiendo, como hay, calidades tan estimables en la complexión étnica de estos pueblos, y de tan fácil cultivo; habiendo, además, como hay, muchos estudiosos, no sólo competentes, sino eximios; dejarlos dispersos en la hora de las emancipaciones a lograrse por el estudio y el trabajo, inhabilitados para sumar y hasta para compulsar sus fuerzas, es abandonar dicha obra a las presiones exteriores, las que no consultarán nada más ni mejor que su propio interés,



y es dejarla exenta de todo sello propio, de toda individualidad regional: colmo de incuria y colmo de imprevisión.

Si no pudiésemos hacer obra propia, así mismo, deberíamos tentarlo, hasta por decoro, si somos pueblos y no colonias inorgánicas libradas al azar. Nuestra pasividad frente a esta gran sacudida que lo transformará todo, haría pensar: o bien que no sabemos evaluar las circunstancias; o bien que nada nos importan nuestros destinos como sudamericanos. Es una defección, que iría contra el sentimiento forjado en la racionalísima convicción que inspira al panamericanismo, que se yergue como un alto anhelo, al extremo de que lo privaría de sentido, del más hondo sentido que pueda alimentarle: el culto de la individualidad americana. Si se trata de nuestra industrialización, nada menos que de arbitrar el empleo de nuestras aptitudes y recursos, se comprende que ella debe ser todo lo nuestra que sea posible, no sólo para ser más eficaz, sino también para ser más digna.

Propongo, pues, que este país asuma la iniciativa de tan bella empresa continental, invitando a todos los pueblos hermanos de la región a organizarse con el propósito indicado, y adoptando todas las medidas que fueren requeridas para llevarla a buen término.

Todos los elementos de juicio acumulados por nuestros conterráneos y por nosotros; todas las investigaciones y observaciones realizadas por los estudiosos de Sud-América, todo debe ser puesto a contribución; y no sólo me refiero a la obra, sino a los hombres del continente, que, en cualquier orden de conocimientos y culturas utilizables en tan vasta y compleja empresa como es la de la industrialización de la América Virgen, puedan aportar concurso apreciable. Y me atrevo a afirmar que tales aportes son muchos, muchísimos más, y, a la vez, de mayor volumen de lo que se piensa generalmente.

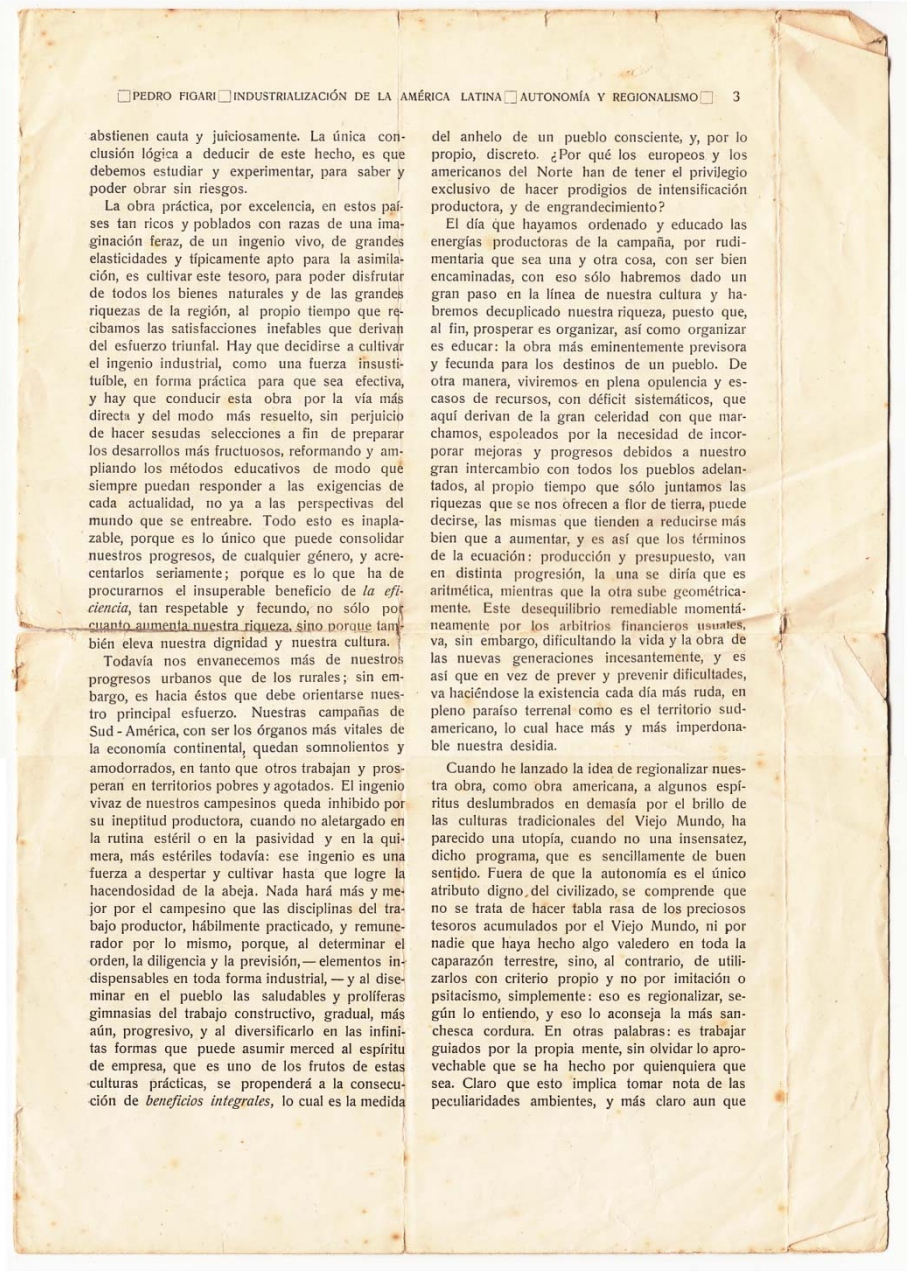
Por lo menos, éste es el deber de la hora actual para todos nosotros. Si el fracaso — lo que excluímos de nuestro pensamiento — hubiese de ser nuestra recompensa, aun así tendríamos la satisfacción de haber intentado en tan grave emergencia un medio, el más racional, de salvar nuestra dignidad, — ¡no hablemos de los ingentes intereses de toda clase que comporta la empresa! — y aquello solo es algo ya, en tanto que nuestra indiferencia sobre una cuestión de tal magnitud sería sencillamente inexcusable.

No es razonable dudar de la importancia y trascendencia de este asunto. La gran fuerza de Alemania, que tanto asombró al mundo, fué justamente su enorme y hábil capacidad industrial. Para lograr su desarrollo, el gobierno y el pueblo se auxiliaban recíprocamente. Por medio de oficinas públicas e instituciones privadas dispuestas a fomentar y enriquecer las fuentes de producción nacional, despertaron, secundaron y facilitaron las iniciativas, aconsejando también reformas en las usinas y talleres existentes, y promoviendo constantemente nuevas formas y progresos industriales, de todo lo cual resultó el rápido y admirable florecimiento de Alemania, esencialmente industrial, que tanto sorprendió a todos, y que hasta desconcertó a los más expertos. No es que los demás pueblos no supiesen o no pudieran trabajar con iguales resultados; lo que ocurrió es que éstos no se interesaron oportunamente en realizar esa obra perenne de rectificación de los usos tradicionales, para adecuarlos a las exigencias que plantea cada actualidad.

Así fué que quedaron rezagados y languidecieron sus industrias, en tanto que Alemania lo renovaba todo, utilizando los propios elementos de sus émulos en provecho de sí misma, y llegaba a un cenit tal su poderío y su vigor, que sólo pudo declinar ante la monstruosidad del plan de subordinar aquella obra magnífica a una megalomanía, de tal modo absurda, que coligó a todos los pueblos de la tierra, puede decirse, para abatirla; y así mismo, esto se consiguió a duras penas. ¡Tan eficiente es la cultura industrial de un pueblo!

Norte-América, a la que tan ingenuamente se consideró, hasta poco ha, como vulgar cultora del dólar, ¿a qué debe su enriquecimiento y su engrandecimiento integral? A su industria, fundamentalmente. ¿Y a qué se debe el desarrollo industrial norteamericano, que ha demostrado la eficiencia de ese gran pueblo en todos los terrenos del pensamiento y de la acción? A sus métodos de educación, que forman al hombre apto para vivir democráticamente, esto es, con altivez republicana, al propio tiempo que lo habilitan para trabajar victoriosamente, sacando partido de toda materia y de toda circunstancia, puesto que el obrero no es allí un rutinario que nada sabe ni puede fuera del alcance de la voz de mando, como resorte de una máquina, sino, al contrario, es el hombre consciente, apto para justipreciar con criterio autónomo cada oportunidad y evaluar cada elemento ambiente, para deducir el mejor partido en todo momento: ésta es la forma ideal de la civilización moderna.

El escollo que en estos países se ofrece al desarrollo industrial, es la falta de experimentación. Ésta es la que, al revelar los secretos de la industria, decide la aplicación de los capitales, porque da seguridades sin las cuales aquéllos se



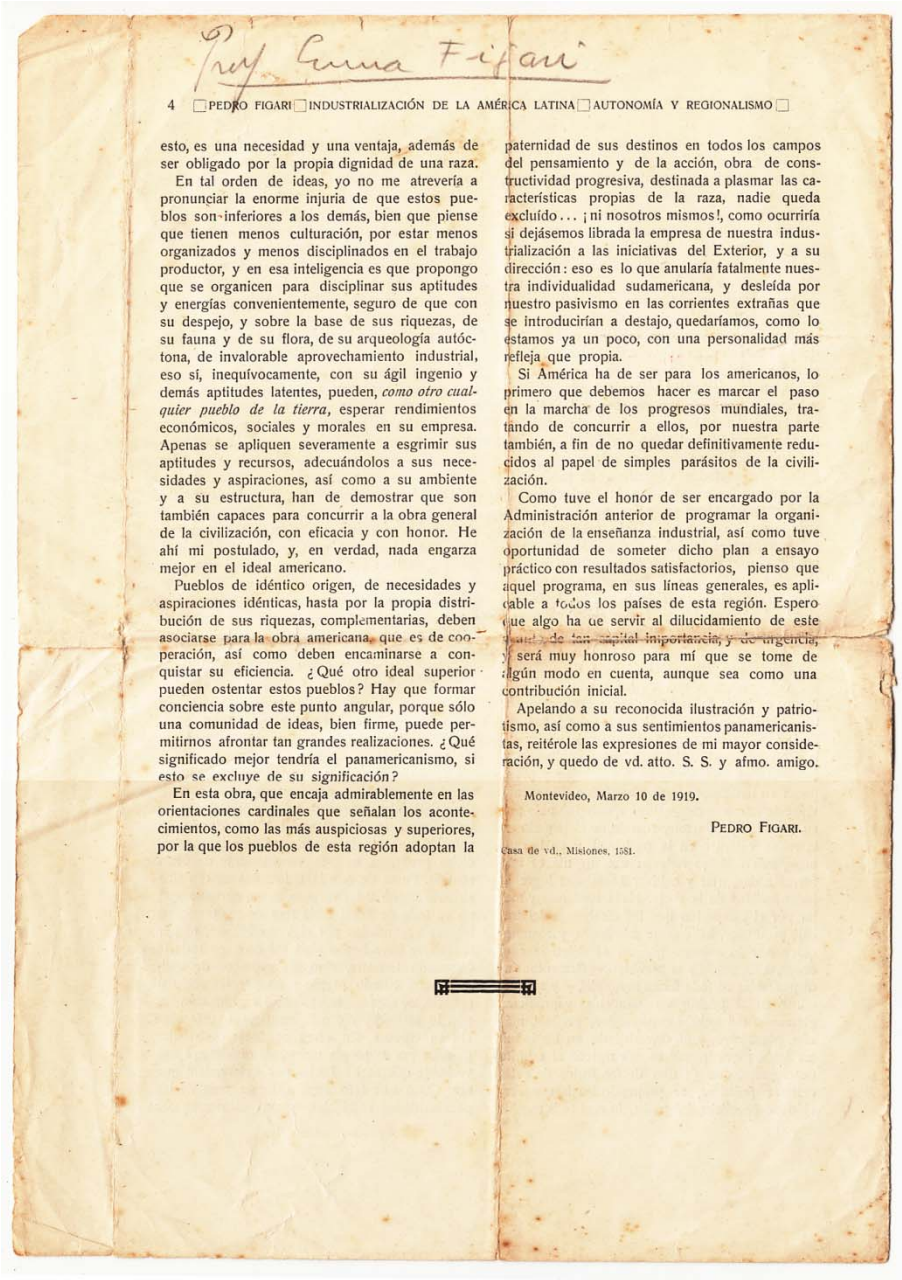
abstienen cauta y juiciosamente. La única conclusión lógica a deducir de este hecho, es que debemos estudiar y experimentar, para saber y poder obrar sin riesgos.

La obra práctica, por excelencia, en estos países tan ricos y poblados con razas de una imaginación feraz, de un ingenio vivo, de grandes elasticidades y típicamente apto para la asimilación, es cultivar este tesoro, para poder disfrutar de todos los bienes naturales y de las grandes riquezas de la región, al propio tiempo que recibamos las satisfacciones inefables que derivan del esfuerzo triunfal. Hay que decidirse a cultivar el ingenio industrial, como una fuerza insustituíble, en forma práctica para que sea efectiva, y hay que conducir esta obra por la vía más directa y del modo más resuelto, sin perjuicio de hacer sesudas selecciones a fin de preparar los desarrollos más fructuosos, reformando y ampliando los métodos educativos de modo que siempre puedan responder a las exigencias de cada actualidad, no ya a las perspectivas del mundo que se entreabre. Todo esto es inaplazable, porque es lo único que puede consolidar nuestros progresos, de cualquier género, y acrecentarlos seriamente; porque es lo que ha de procurarnos el insuperable beneficio de *la eficiencia*, tan respetable y fecundo, no sólo por cuanto aumenta nuestra riqueza, sino porque también eleva nuestra dignidad y nuestra cultura.

Todavía nos envanecemos más de nuestros progresos urbanos que de los rurales; sin embargo, es hacia éstos que debe orientarse nuestro principal esfuerzo. Nuestras campañas de Sud - América, con ser los órganos más vitales de la economía continental, quedan somnolientos y amodorrados, en tanto que otros trabajan y prosperan en territorios pobres y agotados. El ingenio vivaz de nuestros campesinos queda inhibido por su ineptitud productora, cuando no aletargado en la rutina estéril o en la pasividad y en la quimera, más estériles todavía: ese ingenio es una fuerza a despertar y cultivar hasta que logre la hacendosidad de la abeja. Nada hará más y mejor por el campesino que las disciplinas del trabajo productor, hábilmente practicado, y remunerador por lo mismo, porque, al determinar el orden, la diligencia y la previsión, — elementos indispensables en toda forma industrial, — y al diseminar en el pueblo las saludables y prolíferas gimnasias del trabajo constructivo, gradual, más aún, progresivo, y al diversificarlo en las infinitas formas que puede asumir merced al espíritu de empresa, que es uno de los frutos de estas culturas prácticas, se propenderá a la consecución de *beneficios integrales*, lo cual es la medida del anhelo de un pueblo consciente, y, por lo propio, discreto. ¿Por qué los europeos y los americanos del Norte han de tener el privilegio exclusivo de hacer prodigios de intensificación productora, y de engrandecimiento?

El día que hayamos ordenado y educado las energías productoras de la campaña, por rudimentaria que sea una y otra cosa, con ser bien encaminadas, con eso sólo habremos dado un gran paso en la línea de nuestra cultura y habremos decuplicado nuestra riqueza, puesto que, al fin, prosperar es organizar, así como organizar es educar: la obra más eminentemente previsora y fecunda para los destinos de un pueblo. De otra manera, viviremos en plena opulencia y escasos de recursos, con déficit sistemáticos, que aquí derivan de la gran celeridad con que marchamos, espoleados por la necesidad de incorporar mejoras y progresos debidos a nuestro gran intercambio con todos los pueblos adelantados, al propio tiempo que sólo juntamos las riquezas que se nos ofrecen a flor de tierra, puede decirse, las mismas que tienden a reducirse más bien que a aumentar, y es así que los términos de la ecuación: producción y presupuesto, van en distinta progresión, la una se diría que es aritmética, mientras que la otra sube geométricamente. Este desequilibrio remediable momentáneamente por los arbitrios financieros usuales, va, sin embargo, dificultando la vida y la obra de las nuevas generaciones incesantemente, y es así que en vez de prever y prevenir dificultades, va haciéndose la existencia cada día más ruda, en pleno paraíso terrenal como es el territorio sudamericano, lo cual hace más y más imperdonable nuestra desidia.

Cuando he lanzado la idea de regionalizar nuestra obra, como obra americana, a algunos espíritus deslumbrados en demasía por el brillo de las culturas tradicionales del Viejo Mundo, ha parecido una utopía, cuando no una insensatez, dicho programa, que es sencillamente de buen sentido. Fuera de que la autonomía es el único atributo digno del civilizado, se comprende que no se trata de hacer tabla rasa de los preciosos tesoros acumulados por el Viejo Mundo, ni por nadie que haya hecho algo valedero en toda la caparazón terrestre, sino, al contrario, de utilizarlos con criterio propio y no por imitación o psitacismo, simplemente: eso es regionalizar, según lo entiendo, y eso lo aconseja la más sanchesca cordura. En otras palabras: es trabajar guiados por la propia mente, sin olvidar lo aprovechable que se ha hecho por quienquiera que sea. Claro que esto implica tomar nota de las peculiaridades ambientes, y más claro aun que



Prof. Emma Figari

esto, es una necesidad y una ventaja, además de ser obligado por la propia dignidad de una raza.

En tal orden de ideas, yo no me atrevería a pronunciar la enorme injuria de que estos pueblos son inferiores a los demás, bien que piense que tienen menos culturación, por estar menos organizados y menos disciplinados en el trabajo productor, y en esa inteligencia es que propongo que se organicen para disciplinar sus aptitudes y energías convenientemente, seguro de que con su despejo, y sobre la base de sus riquezas, de su fauna y de su flora, de su arqueología autóctona, de invalorable aprovechamiento industrial, eso sí, inequívocamente, con su ágil ingenio y demás aptitudes latentes, pueden, *como otro cualquier pueblo de la tierra*, esperar rendimientos económicos, sociales y morales en su empresa. Apenas se apliquen severamente a esgrimir sus aptitudes y recursos, adecuándolos a sus necesidades y aspiraciones, así como a su ambiente y a su estructura, han de demostrar que son también capaces para concurrir a la obra general de la civilización, con eficacia y con honor. He ahí mi postulado, y, en verdad, nada engarza mejor en el ideal americano.

Pueblos de idéntico origen, de necesidades y aspiraciones idénticas, hasta por la propia distribución de sus riquezas, complementarias, deben asociarse para la obra americana, que es de cooperación, así como deben encaminarse a conquistar su eficiencia. ¿Qué otro ideal superior pueden ostentar estos pueblos? Hay que formar conciencia sobre este punto angular, porque sólo una comunidad de ideas, bien firme, puede permitirnos afrontar tan grandes realizaciones. ¿Qué significado mejor tendría el panamericanismo, si esto se excluye de su significación?

En esta obra, que encaja admirablemente en las orientaciones cardinales que señalan los acontecimientos, como las más auspiciosas y superiores, por la que los pueblos de esta región adoptan la paternidad de sus destinos en todos los campos del pensamiento y de la acción, obra de constructividad progresiva, destinada a plasmar las características propias de la raza, nadie queda excluído... ¡ni nosotros mismos!, como ocurriría si dejásemos librada la empresa de nuestra industrialización a las iniciativas del Exterior, y a su dirección: eso es lo que anularía fatalmente nuestra individualidad sudamericana, y desleída por nuestro pasivismo en las corrientes extrañas que se introducirían a destajo, quedaríamos, como lo estamos ya un poco, con una personalidad más refleja que propia.

Si América ha de ser para los americanos, lo primero que debemos hacer es marcar el paso en la marcha de los progresos mundiales, tratando de concurrir a ellos, por nuestra parte también, a fin de no quedar definitivamente reducidos al papel de simples parásitos de la civilización.

Como tuve el honor de ser encargado por la Administración anterior de programar la organización de la enseñanza industrial, así como tuve oportunidad de someter dicho plan a ensayo práctico con resultados satisfactorios, pienso que aquel programa, en sus líneas generales, es aplicable a todos los países de esta región. Espero que algo ha de servir al dilucidamiento de este [illegible] de tan capital importancia, y de urgencia, y será muy honroso para mí que se tome de algún modo en cuenta, aunque sea como una contribución inicial.

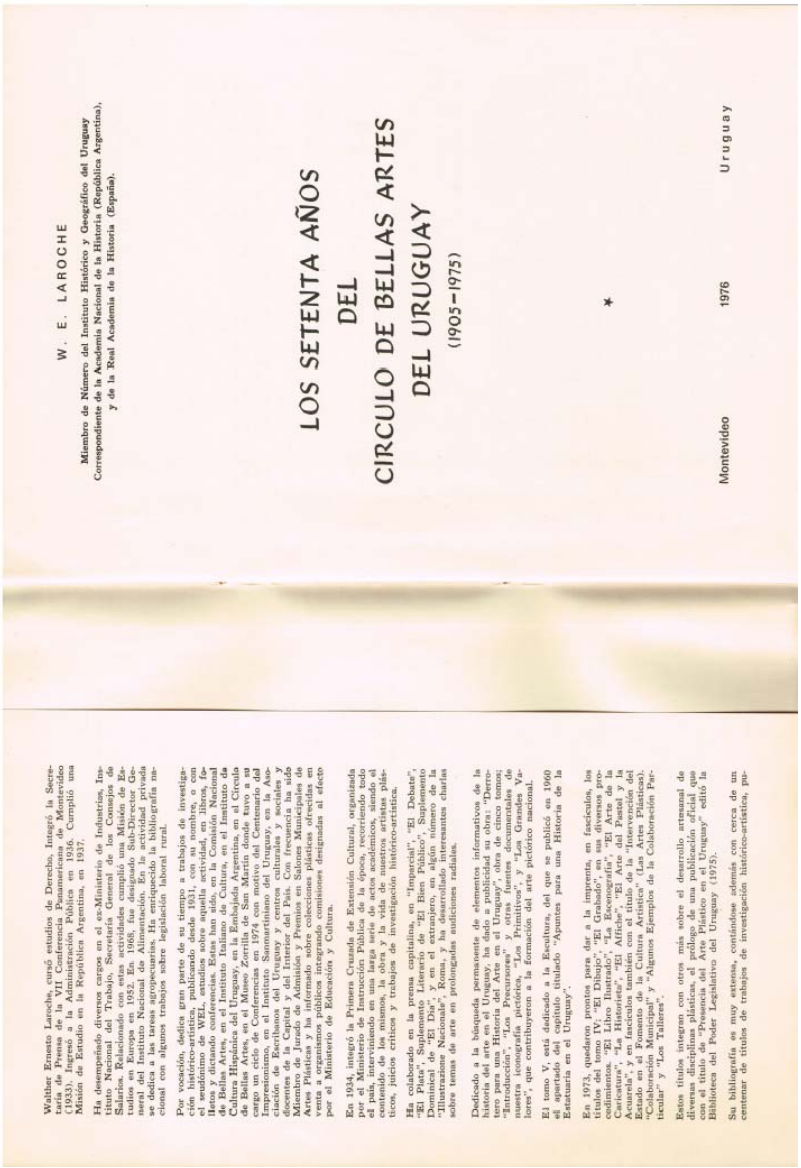
Apelando a su reconocida ilustración y patriotismo, así como a sus sentimientos panamericanistas, reitérole las expresiones de mi mayor consideración, y quedo de vd. atto. S. S. y afmo. amigo.

Montevideo, Marzo 10 de 1919.

PEDRO FIGARI.

Casa de vd., Misiones, 1581.

1.1. Laroche, W.E., "Los setenta años del Círculo de Bellas Artes del Uruguay (1905-1907)", *Círculo de Bellas Artes*, 1976, pp. 1-17.



W. E. LAROCHE

Miembro de Número del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay
Correspondiente de la Academia Nacional de la Historia (República Argentina),
y de la Real Academia de la Historia (España).

LOS SETENTA AÑOS
DEL
CIRCULO DE BELLAS ARTES
DEL URUGUAY
(1905-1975)

Montevideo 1976 Uruguay

Walther Ernesto Laroche, cursó estudios de Derecho, Integró la Secretaría de Prensa de la VIII Conferencia Panamericana de Montevideo (1933). Ingresó a la Administración Pública en 1936. Cumplió una Misión de Estudio en la República Argentina, en 1937.

Ha desempeñado diversos cargos en el ex-Ministerio de Industrias, Instituto Nacional del Trabajo, Secretaría General de los Consejos de Salarios. Relacionado con estas actividades cumplió una Misión de Estudios en Europa en 1952. En 1968, fue designado Sub-Director General del Instituto Nacional de Alimentación. En la actividad privada se dedica a las tareas agropecuarias. Ha enriquecido la bibliografía nacional con algunos trabajos sobre legislación laboral rural.

Por vocación, dedica gran parte de su tiempo a trabajos de investigación histórico-artística, publicando desde 1931, con su nombre, o con el seudónimo de WEL, estudios sobre aquella actividad, en libros, folletos y dictando conferencias. Estas han sido, en la Comisión Nacional de Bellas Artes, en el Instituto Italiano de Cultura, en el Instituto de Cultura Hispánica del Uruguay, en la Embajada Argentina, en el Círculo de Bellas Artes, en el Museo Zorrilla de San Martín donde tuvo a su cargo un ciclo de Conferencias en 1974 con motivo del Centenario del Impresionismo, en el Instituto Sanmartiniano del Uruguay, en la Asociación de Escribanos del Uruguay y centros culturales y sociales y docentes de la Capital y del Interior del País. Con frecuencia ha sido Miembro de Jurado de Adquisición y Premios en Salones Municipales de Artes Plásticas y ha informado sobre colecciones plásticas ofrecidas en venta a organismos públicos integrando comisiones designadas al efecto por el Ministerio de Educación y Cultura.

En 1934, integró la Primera Cruzada de Extensión Cultural, organizada por el Ministerio de Instrucción Pública de la época, recorriendo todo el país, interviniendo en una larga serie de actos académicos, siendo el contenido de los mismos, la obra y la vida de nuestros artistas plásticos, juicios críticos y trabajos de investigación histórico-artística.

Ha colaborado en la prensa capitalina, en "Imparcial", "El Debate", "El Plata", Suplemento Literario de "El Bien Público", Suplemento Dominical de "El Día", y en el extranjero, en algún número de la "Illustrazione Nazionale", Roma, y ha desarrollado interesantes charlas sobre temas de arte en prolongadas audiciones radiales.

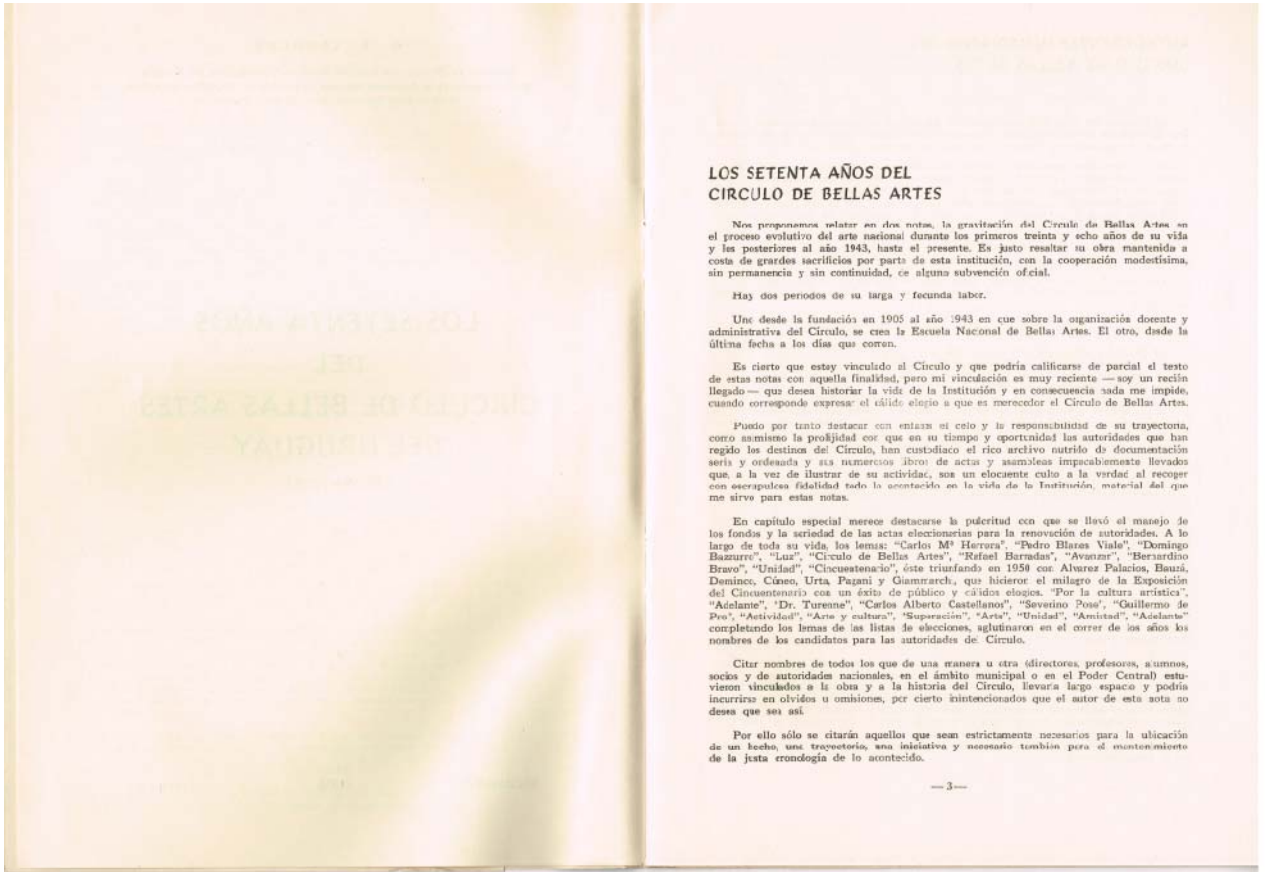
Dedicado a la búsqueda permanente de elementos informativos de la historia del arte en el Uruguay, ha dado a publicidad su obra: "Derrotero para una Historia del Arte en el Uruguay", obra de cinco tomos; "Introducción", "Los Precursores" y otros fuentes documentales de nuestra iconografía pictórica, "Los Primitivos", y "Los Grandes Valores", que contribuyeron a la formación del arte pictórico nacional.

El tomo V, está dedicado a la Escultura, del que se publicó en 1960 el apartado del capítulo titulado "Apuntes para una Historia de la Estatuaria en el Uruguay".

En 1973, quedaron prontos para dar a la imprenta, en fascículos, los títulos del tomo IV: "El Dibujo", "El Grabado", en sus diversos procedimientos, "El Libro Ilustrado", "La Escenografía", "El Arte de la Caricatura", "La Historieta", "El Afiche", "El Arte del Pastel y la Acuarela", y en fascículos también con el título de la "Intervención del Estado en el Fomento de la Cultura Artística" (Las Artes Plásticas), "Colaboración Municipal" y "Algunos Ejemplos de la Colaboración Particular" y "Los Talleres".

Estos títulos integran con otros más sobre el desarrollo artesanal de diversas disciplinas plásticas, el prólogo de una publicación oficial que con el título de "Presencia del Arte Plástico en el Uruguay" editó la Biblioteca del Poder Legislativo del Uruguay (1975).

Su bibliografía es muy extensa, contándose además con cerca de un centenar de títulos de trabajos de investigación histórico-artística, pu-



LOS SETENTA AÑOS DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES

Nos proponemos relatar en dos notas, la gravitación del Círculo de Bellas Artes en el proceso evolutivo del arte nacional durante los primeros treinta y ocho años de su vida y los posteriores al año 1943, hasta el presente. Es justo resaltar su obra mantenida a costa de grandes sacrificios por parte de esta institución, con la cooperación modestísima, sin permanencia y sin continuidad, de alguna subvención oficial.

Hay dos períodos de su larga y fecunda labor.

Uno desde la fundación en 1905 al año 1943 en que sobre la organización docente y administrativa del Círculo, se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes. El otro, desde la última fecha a los días que corren.

Es cierto que estoy vinculado al Círculo y que podría calificarse de parcial el texto de estas notas con aquella finalidad, pero mi vinculación es muy reciente — soy un recién llegado — que desea historiar la vida de la Institución y en consecuencia nada me impide, cuando corresponde expresar el cálido elogio a que es merecedor el Círculo de Bellas Artes.

Puedo por tanto destacar con entera el celo y la responsabilidad de su trayectoria, como asimismo la prolijidad con que en su tiempo y oportunidad las autoridades que han regido los destinos del Círculo, han custodiado el rico archivo nutrido de documentación seria y ordenada y sus numerosos libros de actas y asambleas impecablemente llevados que, a la vez de ilustrar de su actividad, son un elocuente culto a la verdad al recoger con escrupulosa fidelidad todo lo acontecido en la vida de la Institución, material del que me sirvo para estas notas.

En capítulo especial merece destacarse la pulcritud con que se llevó el manejo de los fondos y la seriedad de las actas eleccionarias para la renovación de autoridades. A lo largo de toda su vida, los lemas: "Carlos Mª Herrera", "Pedro Blanes Viale", "Domingo Bazurro", "Luz", "Círculo de Bellas Artes", "Rafael Barradas", "Avanzar", "Bernardino Bravo", "Unidad", "Cincuentenario", éste triunfando en 1950 con Alvarez Palacios, Bauzá, Deminco, Cúneo, Urta, Pagani y Giammarchi, que hicieron el milagro de la Exposición del Cincuentenario con un éxito de público y cálidos elogios. "Por la cultura artística", "Adelante", "Dr. Turenne", "Carlos Alberto Castellanos", "Severino Pose", "Guillermo de Pena", "Actividad", "Arte y cultura", "Superación", "Arte", "Unidad", "Amistad", "Adelante" completando los lemas de las listas de elecciones, aglutinaron en el correr de los años los nombres de los candidatos para las autoridades del Círculo.

Citar nombres de todos los que de una manera u otra (directores, profesores, alumnos, socios y de autoridades nacionales, en el ámbito municipal o en el Poder Central) estuvieron vinculados a la obra y a la historia del Círculo, llevaría largo espacio y podría incurrirse en olvidos u omisiones, por cierto inintencionados que el autor de esta nota no desea que sea así.

Por ello sólo se citarán aquellos que sean estrictamente necesarios para la ubicación de un hecho, una trayectoria, una iniciativa y necesario también para el mantenimiento de la justa cronología de lo acontecido.

ANTECEDENTES INMEDIATOS DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES

I

El Uruguay del siglo XIX, sin contar con los centros de enseñanza superiores y huérfano de tradición artística, no podía ofrecer las posibilidades necesarias a quienes dotados de vocación expresaban su inquietud por las manifestaciones artísticas.

Ello trajo como imperiosa necesidad abrir las posibilidades para el traslado de los jóvenes vocacionales a centros de cultura superior, en busca del perfeccionamiento y la orientación del aprendizaje. Europa ofrecía el ambiente apropiado y en tierras de Italia funcionaban Academias de prestigioso antecedente artístico, por lo que fue considerado oficialmente por el Poder Legislativo, mediante el otorgamiento de pensiones costeados por el Estado, como una solución a aquella carencia.

La concurrencia de artistas hacia las academias de Florencia, Roma y Nápoles procedía de los cuatro puntos cardinales, lo que fortaleció la iniciativa del Gobierno.

Las fichas biográficas de muchos artistas nuestros ilustran de los pensionados de que gozaron por solicitud de los mismos artistas o discernidos oficialmente por el Poder Legislativo.

Numerosas fueron las colonias artísticas uruguayas en Florencia.

La Academia conservaba aún su atracción y su poderío a pesar de que en la época en que van nuestros becados, se vislumbrara ya, aunque en un horizonte lejano, las luces que iluminarían después el cielo de las técnicas y las modalidades renovadoras de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Mientras tanto en el Uruguay, el ambiente modesto del taller del artista extranjero que compartía su arte con la enseñanza del dibujo, abría otras posibilidades al perfeccionamiento de la vocación para aquellos que no eran becados o que no tenían recursos para viajar por su cuenta o que no eran tenidos en cuenta por las autoridades encargadas de adjudicar las becas.

Paralelamente a estos centros de enseñanza locales, hubieron algunos intentos de instalar academias, en el amplio sentido del término, que no cristalizaron.

Antes de entonces, en 1833, había habido una iniciativa en aquel sentido por obra del francés Amadeo Gras, que conjuntamente con su colega Carlos H. Pellegrini, había querido establecer una academia en Buenos Aires.

En 1866, Blanes le había propuesto al Gobierno la instalación de una academia de dibujo anexa a la Universidad.

En 1893, Diógenes Héquet quiso actualizar la iniciativa, anexándola a la Liga Patriótica de la Enseñanza y al Círculo Artístico del Uruguay y en una nueva instancia, Héquet, Federico Sanoirs y Manuel Correa la actualizaron ofreciéndole la Presidencia a Juan Manuel Blanes.

Pero se recién en 1905, cuando esos intentos adquieren permanencia y jerarquía, al fundarse el Círculo Fomento de Bellas Artes, por un selecto grupo de universitarios de las más diversas disciplinas, que aspiraban a incrementar la cultura artística nacional divulgando las enseñanzas que podrían impartir en nuestro medio los becados uruguayos que habían cursado estudios en Academias de Roma, Florencia y Madrid. Este fue el fundamento de la creación del Círculo Fomento de Bellas Artes el 18 de mayo de 1905.

El Círculo Fomento de Bellas Artes nació a la vida artística del país, ya se ha dicho por la iniciativa privada.

Es justo decir que la figura más importante de esos comienzos fue el pintor Carlos Alberto Castellanos que en su domicilio particular realizó las reuniones previas entre mayo y julio de 1905 y posteriormente en el inmueble numerado 50 de la calle Arapey (hoy Río Branco).

En el mes últimamente citado ya se había elegido a Carlos Mª Herrera, recién llegado de Europa, para Director de los cursos del Círculo, y en esos días la prensa recogía la fundación de la Institución con muestras de simpatía y comentaba elogiosamente las aspiraciones del Círculo para obtener una ley de becas que complementara la función docente del Círculo.

Aprobados los Estatutos de la nobel institución el 30 de setiembre de 1905, ésta, se hizo realidad con la primera lección dictada el 20 de octubre de 1905 en la planta alta del local que ocupaba el Círculo de Armas, en la calle Paysandú 16 A, de esta ciudad.

La Comisión integrada por Auguste Turenne, Martín Lasala, Orestes Barcffio, Jones Brown, Eugenio Baroffio, Américo Maine, Pablo Varzi, Alfredo R. Campos, José María Fernández Saldaña, Carlos Alberto Castellenos, Julio Micoud y Felipe Pedro Menini, que venía a sustituir a la Comisión Provisoria de 30 de setiembre de 1905, que había integrado Auguito Turenne, Fernández Saldaña, Carlos Alberto Castellanos y Martín Lasala.

Es de notar que de estos nombres vinculados al Círculo de Bellas Artes, sólo uno era pintor, Carlos Alberto Castellanos; Julio Micoud, era dibujante, y popularizaría después el seudónimo de "Polus" en el género caricatura, y Menini, era escultor.

Carlos Mª Herrera, fue el primer Director del Círculo. A su temperamento organizador por excelencia, a su carácter y a su voluntad debe la escuela del Círculo sus prestigios y sus triunfos, llegando a imponer dentro de ella una marcha de ininterrumpido progreso elocuente, ya que por espacio de casi cuatro décadas agrupó a la mayoría de los artistas nacionales dando orientación firme y útil y consagró nuevas generaciones de estudiantes y artistas.

El lapso comprendido entre 1905 y 1943 representan treinta y ocho años de permanente y provechosa actividad desarrollada por el Círculo desde los locales que en el trajín de su vida casi novelesca ocupó. Al dejar el local de la calle Arapey, el de los días de fundación, se instaló en los altos del local que ocupaba el Círculo de Armas en la calle Paysandú 16A. Posteriormente ocupó un inmueble en la Avenida 18 de Julio y Ejido (acera norte). De allí, a otra casa también en la Avenida 18 de Julio entre Vázquez y Tacuarembó frente a la Iglesia del Cordón y nuevamente al cambiar de local volvió a ocupar otro en la Avenida 18 de Julio entre las calles Río Negro y Paraguay, donde había de culminar su elogiosa actividad cultural en el año 1943.

El pintor catalán Vicente Puig, después de fecunda actuación artística aquí y en Buenos Aires, apegado al formulismo académico configura con Carlos Mª Herrera las dos corrientes técnicas en las que fueron perfeccionados los discípulos del Círculo.

Carlos Mª Herrera en el proceso del arte nacional queda incluido dentro del academismo pero inicia un ciclo de renovación de la pintura clásica iniciada en el Uruguay por Juan Manuel Blanes, con el que tiene algunos puntos de acercamiento.

Apreciada hoy en su conjunto la eficaz producción del artista —que no pierde en ningún momento esa calidad que es el rango que distingue su mundo plástico— puede anotarse en ella técnica y conceptos nuevos; composición más suelta, despreocupación del diseño, colorido más brillante; en suma, nueva valoración de los elementos intrínsecos del dibujo, la perspectiva y el cromatismo que caracterizan la evolución que sufre la pintura en el tránsito del siglo XIX al XX y por tanto, al artista, se le puede señalar como uno de los primeros que inicia en el medio, con jerarquía, dominio y autocrítica, una orientación de ese impulso renovador que hacía su presencia en la plástica universal.

En cuanto a Vicente Puig, pintor retratista y paisajista de firme trazo, de dibujo perfecto, de colorido brillante, configuró una labor docente que impartió durante muchos años, con un profundo respeto de las características de expresión de cada uno de sus discípulos, que dejaban las aulas del Círculo llevando un importante caudal de conocimientos que les habían sido brindados con toda liberalidad y sin reticencias, pero sin la imposición de un estilo que denunciara primero la labor del maestro a la auténtica expresión estética del alumno.

*

Entre alumnos de los dos sexos concurrían ciento treinta y cinco, cifra elocuentemente significativa de la aceptación que el Círculo tuvo desde sus comienzos.

Surgida la ley de becas de 1907 el Círculo las organizó, y fueron los primeros distinguidos con el otorgamiento de becas, Máximo Sturla, que falleció en Europa en goce de la beca, siendo ocupada esta vacante, previa realización de un concurso, por Carmelo de Arzadum.

Junto a Sturla, entre los primeros becados, figuran Manuel Rosé, José Barbieri y José Belloni.

El Círculo organizó anualmente Salón de Exposiciones y en 1910 organizó el envío del Uruguay a la Exposición Internacional del Centenario Argentino donde obtuvieron premio Carlos Mª Herrera y Pedro Blanes Viale.

Integraron la muestra artística uruguaya en el certamen de referencia, Carmelo de Arzadum, Milo Beretta, Carlos Alberto Castellanos, José Cúneo, Antonio Curci, Roberto Castellanos, Guillermo de Pro, Carlos de Santiago, Miguel Rienzi, Juan Carlos Oliva Navarro. (Total 55 obras pertenecientes a diez autores).

Hay una exposición realizada en aquellos años iniciales del Círculo que merece señalarse: fue la IV Exposición que tuvo la particularidad de ser la primera muestra internacional que se hacía en el país y que tuvo por sede el Pabellón de Higiene del Parque Rodó, celebrada en los meses de enero y febrero de 1910 y donde participaron Argentina y Brasil y figuraron pintores de nacionalidad italiana, francesa y alemana.

La trascendencia de aquel acto dio nacimiento a la preocupación del Estado por colaborar económicamente en la obra del Círculo.

Y es así, que en 1912 se le subvenciona con una partida mensual de quinientos pesos. Esta suma económica permitió agregar a los cursos de pintura y dibujo, los de anatomía artística, dictado por el doctor Miguel Becerro de Bengoa, que alguna vez ensayó el dibujo con el seudónimo de Blas Mil, el curso de perspectiva a cargo del dibujante y caricaturista Hermenegildo Sábat y el de arte decorativo, dictado por el italiano Arturo Marchetti y dibujo y geometría por Carlos Comas y Miguel Juan Zorrilla de San Martín dictaba el curso de Historia y Estética. (1)

Se incorporaron en esa fecha a la Comisión Directiva, Alfredo R. Campos, Carlos Herrera Mac Lean, Guillermo Laborde, Ernesto Laroche, Oscar Tilice, José Luis Zorrilla de San Martín y Federico Lanat, que verían en el curso de su actuación la reducción del monto de la subvención a la mitad en los comienzos de 1915; lo que trajo como consecuencia, posteriormente, la suspensión de los cursos de Anatomía Artística, Arte Decorativo y Dibujo Lineal.

Ninguna de estas subvenciones se cobraron con regularidad en el tiempo, lográndose posteriormente que la Asamblea autorizara a la Comisión Directiva del Círculo a realizar con la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos, el adelanto de la subvención con cargo a las órdenes de pago emitidas para hacer efectivo el cobro de la subvención.

Los años que van corridos entre la fundación del Círculo y el año 1943 en que con la oficialización de sus cursos se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes, salieron de él las más selectas figuras del arte nacional. Muchos de los que ingresaron como discípulos, ejercieron después la docencia en la Escuela de Bellas Artes animando las ideas más eclécticas y canalizando todos los movimientos estéticos.

Fue el Círculo el organizador de salones anuales de obras de sus discípulos, y el realizador en 1923 del Primer Salón de Primavera con amplio éxito.

Fue el Círculo que tuvo la satisfacción de que el Poder Ejecutivo, al instituir el Premio Ministerio de Instrucción Pública, estableció que su monto se repartiera entre la

(1) Por resolución del Poder Ejecutivo de 28 de enero de 1929 se le concedió al Círculo de Bellas Artes personería jurídica resultado de gestiones de los integrantes de la Directiva del Círculo, entonces, Domingo Bazzurro y Eduardo de Salterain Herrera.

obra pictórica o escultórica que a juicio del Jurado se hubiera destacado más en la Exposición Anual llamado Salón de Primavera, y la obra que a juicio del Jurado de este Salón, le siguiera en orden de méritos.

Y decimos satisfacción atendiendo a la parte expositiva del decreto que creó el citado premio que dice con acierto: *unas de las formas más eficaces de estimular la producción artística es la de otorgar premios a las obras que más se hayan distinguido por sus méritos en las exposiciones anuales de pintura y escultura; práctica que seguida en todos los demás países se justifica mas aún en el nuestro, donde, ya sea por falta de comprensión o poco interés de los particulares, se ven privados los artistas del apoyo material, lo que contribuye a su desaliento y les destruye sus más firmes y empeñosos esfuerzos.* Y sigue diciendo el decreto respectivo: *Ya no es posible modificar este estado de cosas, sino mediante una lenta acción educativa y que el Estado debe dar el ejemplo prestándoles a las exposiciones anuales de pintura y escultura (se refiere evidentemente a las realizadas por el Círculo de Bellas Artes) de que de varios años a esta parte se vienen organizando con éxito creciente por el esfuerzo abnegado de nuestros artistas, la importancia y los estímulos que esos certámenes deben ser.*

Fue el Círculo el organizador del llamado "Salón de Otoño" surgido de la Resolución del Ministerio de Instrucción Pública de agosto de 1927 al distribuir la partida presupuestal de cinco mil pesos que le acordaba al rubro Cultura Artística, determinando que los premios anuales de pintura de escultura y manifestaciones de arte decorativo, una vez adjudicados, se exhibían en un salón designado con aquel nombre y organizado por el Círculo de Bellas Artes.

Organizó cursos y conferencias y fue una Cátedra por la alta calidad de quienes los dictaron: de Carlos Mª Herrera a Vicente Puig; de Carlos Alberto Castellanos a Pedro Blanes Viale; de Manuel Rosé a Andrés Etchebarne Bidart, pasando por Domingo Bazzurro, Miguel Becerro de Bengoa, Juan Veltroni, Esteban Armas, Eugenio Baroffio, Agustín Escura, Orestes Acquarone, Orestes Baroffio, Carmelo de Arzadum, Juan Zorrilla de San Martín, Carlos Comas y Miguel, Hermenegildo Sabat, Arturo Marchetti, Guillermo Laborde, Guillermo Rodríguez, Sebastián Viviani, Humberto Causa, Guillermo de Pro y entre los escultores Felipe Menini, José Belloni, Antonio Pena, Ramón Bauzá, Severino Pose, Miguel Rienzi y el argentino Luis Falcini.

En la etapa actual docente del Círculo de Bellas Artes han desempeñado en carácter de profesores en los cursos de pintura, los artistas nacionales Jorge Damiani, Clarel Neme y Amalia Nieto; Historia del Arte, Juan Carlos Legido, y Grabado, Angel Rimer Cardillo.

A las etapas fecundas del Círculo están unidos además de los nombrados una extensa nómina de artistas que hicieron su aprendizaje en las aulas del Círculo de Bellas Artes, alcanzando muchos de ellos en el correr de los años alta significación y son los que han jerarquizado el arte nacional.

La vida económica del Círculo de Bellas Artes fue siempre modesta y el monto de las subvenciones que le otorgó el Estado en el correr de los años, no fue nunca muy elevado ni acorde con la obra cultural realizada, cuyo corolario fue dar al País varias generaciones de artistas plásticos entre los que se encuentran los más destacados valores.

Esa acción fue realizada por la Escuela Carlos Mª Herrera, en el ámbito del Círculo, así designada en homenaje a quien fuera su primer director, Escuela que fue Dependencia Didáctica de la Institución y mantenida durante treinta y ocho años con grandes sacrificios.

En los primeros días de 1943 se iniciaron las gestiones para obtener un aumento del monto de la subvención y al efecto se obtuvo una audiencia con el titular del Ministerio de Instrucción Pública de entonces, Dr. Cyro Giambruno, habiéndose conversado extensamente sobre la posibilidad de crear una Facultad de Bellas Artes, sugiriéndole el Ministro del ramo, al Círculo de Bellas Artes, la redacción de un anteproyecto con esa iniciativa. El Círculo respondió afirmativamente a la sugerencia, manifestando que ello

era una vieja aspiración del Círculo, crear una Escuela con un presupuesto adecuado que le permitiera ampliar sus cometidos que en ese momento realizaba eficientemente. (2)

II

Nos referimos ya al proceso educacional del Círculo de Bellas Artes desde su fundación en 1935 al año 1943, en que se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes sobre la organización docente y administrativa del Círculo de Bellas Artes.

Nos proponemos ahora relatar la vida del Círculo desde 1943 al momento actual.

Mientras el Círculo de Bellas Artes se aprestaba a presentar al Ministro el anteproyecto pedido, el Poder Ejecutivo remitió al Consejo de Estado que tenía las funciones legislativas en virtud de los acontecimientos políticos que le habían dado origen, un proyecto sobre creación de la Escuela de Bellas Artes, que se convertiría en el Decreto-Ley Nº 10351 de 10 de febrero de 1943.

El Círculo había conocido el proyecto unos días antes y su Comisión Directiva lo había aprobado el 29 de enero de 1943. El 5 de febrero siguiente, lo aprobó la Asamblea de Socios con el aditamento del número de delegados del Círculo en el Salón Oficial y en el Salón Municipal Anual de Bellas Artes, en representación de los expositores y que a la vez sus delegados integrarían el Consejo Honorario de la Escuela.

El 10 de febrero el proyecto se convierte en Ley y la Asamblea de Socios del Círculo de Bellas Artes, reunida en el Ateneo el 17 de enero de 1943, aprobó el siguiente manifiesto:

1º Que con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, con la base de la organización docente y administrativa de nuestra escuela *"Carlos Mª Herrera"*, ex-dependencia docente de este Círculo, ha culminado uno de nuestros más grandes anhelos.

2º Que liberado nuestro Círculo de la responsabilidad que implicaba la acción ejercida por intermedio de su escuela *"Carlos Mª Herrera"*, entra en un período de grandes realizaciones.

3º Que considera un deber que cumplirá, el prestar decidido apoyo a la obra que desarrolla la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como a toda iniciativa de carácter oficial y privado que tienda a difundir el nivel de cultura artística de nuestro pueblo.

4º Aspiramos a dotar a nuestra entidad de un local propio que ofrezca un ambiente acogedor a todos los artistas y estudiantes de Bellas Artes.

5º Procuraremos que constituya nuestra asociación un centro de concentración social y gremial, donde puedan funcionar salas de exposiciones permanentes, colectivas o individuales, salas de lectura, de ejecución de conciertos, conferencias y toda actividad relacionada con la finalidad cultural de nuestro Círculo.

6º Establecer talleres libres donde sus asociados puedan desarrollar sus tareas artísticas de croquis, dibujo modelado, pintura, grabado, etc.

7º Es nuestro propósito enriquecer en la medida de los recursos disponibles la biblioteca social y el museo de reproducciones.

De acuerdo a la Ley, el 23 de febrero de 1943 se remitió al Ministerio la terna de candidatos para ocupar la Dirección de la Escuela de Bellas Artes, que recayó en los señores Domingo Bazurro, Severino Pose y José Cúneo, terna que fue votada por aclamación. Se designó delegado de los socios ante el Consejo Honorario de la Escuela, al señor Humberto Frangella.

(2) Es de hacer notar que el escultor Luis Falcini, vinculado a la docencia en el Círculo de Bellas Artes, redactó en 1925 un extenso informe lanzando la idea de la creación de una Academia de Bellas Artes, adelantándose así —el Círculo— en diecisiete años al Estado, que recién en 1941 creó la Escuela de Bellas Artes, SOBRE LA BASE DE LA ORGANIZACION DOCENTE Y ADMINISTRATIVA DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES.

Habían figurado entre los candidatos, Sebastián Viviani, José María Pegaré, Juan A. Fasce, Humberto Frangella, Leopoldo Carlos Agorio, María Rosa de Ferrari, Ramón Bauzá y Norberto Berdía.

El Círculo de Bellas Artes tuvo representación en el Consejo Honorario de la Escuela hasta 1957 en que por Ley de Presupuesto de ese año la Escuela pasó a depender de la Universidad, regida por un Consejo Asesor, iniciando el Círculo las gestiones correspondientes para tener una representación en dicho Consejo Asesor, sin éxito.

Los últimos delegados del Círculo en 1957 lo fueron como titular Benjamín Deminco y Juan Alvarez Palacios como suplente, habiéndose postulado también Nicolás Urta.

LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES

La Escuela Nacional de Bellas Artes completa la trayectoria del Círculo de Bellas Artes que en líneas generales se ha expuesto.

La Escuela Nacional de Bellas Artes creada por el Decreto-Ley de 10 de febrero de 1943, lo fue como se ha mencionado en líneas precedentes, SOBRE LA BASE DE LA OFICIALIZACION DE LA ACTUAL, ENTONCES, ORGANIZACION DOCENTE Y ADMINISTRATIVA DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES.

Se invocó para ello el antecedente argentino de la Escuela de La Carcova, fundada y dirigida por este notable plástico, al que están unidos los pasajes más vibrantes del arte argentino con figuras como la de Pío Collivadino, Eduardo Sívori y Carlos P. Ripamonti.

Había existido un intento de incorporar la Escuela a la Comisión Nacional de Bellas Artes, que no prosperó, prosperando en cambio la transformación de la parte docente del Círculo de Bellas Artes, en Escuela Nacional de Bellas Artes.

El Estado, hasta entonces, —con los fundamentos— no había intervenido en forma directa en el cuidado y cultivo de las disciplinas del arte, limitándose a subvenciones y concesión de becas y premios de variada importancia y adquisición de obras. La iniciativa privada se encargó de llenar tal vacío de la enseñanza oficial. Se refiere indudablemente al Círculo de Bellas Artes, *que hacía muchos años que dirigía las vocaciones.*

El Estado debe tomar a ese Organismo en marcha, como núcleo de una entidad de más vastos propósitos que conserve las características simpáticas y favorables de la actual Escuela y considerando que el Círculo con sus recursos ha contribuido a la formación de una conciencia artística representada por un extenso número de realizadores de belleza que ocuparon y ocupan altos puestos en el arte y el profesorado, ha sido el creador de un impulso que no debe ser olvidado o, siquiera, desaprovechado. Y sigues diciendo los fundamentos:

Sería notoriamente injusto y erróneo desdeñar tan rico antecedente. Acaso fuera desorientar algo ya conseguido, con aptitudes de progreso propicios al ordenamiento fecundo, para sustituirlo, por una entidad obligada a soportar los inconvenientes de la iniciación. Por esto, en actitud de respeto para la tarea llevada a término en tres décadas de afanosos desvelos debe tenderse a recoger la experiencia y la labor del Círculo de Bellas Artes, para utilizarlos de manera compatible con los propósitos del Gobierno y los manifiestos reclamos de nuestra cultura pública.

La parte dispositiva del Decreto establece, pues, la oficialización de los cursos del Círculo de Bellas Artes, como así también de su organización docente y administrativa sobre cuya base se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes. El contralor técnico y administrativo de la Escuela quedaba a cargo de un Consejo presidido por el Director de la misma que sería elegido por el Poder Ejecutivo de una terna propuesta —para la primera provisión del cargo— por la Asamblea de los Socios del Círculo de Bellas Artes a mayoría absoluta de sufragios. El Consejo Honorario de la Escuela estaba integrado por un delegado de la Asamblea de Socios del Círculo de Bellas Artes condicionado a que ella reúna un quórum no menor de treinta afiliados. Un delegado de la Comisión Nacional de Bellas Artes, de su seno. Un delegado de los profesores, que será el mismo del Cuerpo

Docente. Un delegado de los alumnos que será estudiarte. Un delegado en común de los Consejos de Enseñanza Secundaria, Primaria y Normal. Un delegado de los artistas admitidos en cada Salón Anual organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, que será designado, como el de los alumnos y el de los profesores, por voto secreto.

Los actuales socios del Círculo de Bellas Artes, dice el Decreto cualquiera sea su categoría, quedarán reconocidos como tales por el Poder Ejecutivo, aunque cesen de abonar sus respectivas cuotas, cuyo mantenimiento no tendrá en lo sucesivo otro sentido que el de una cooperación voluntaria a la obra cultural del Instituto.

Y entre otras disposiciones referidas a la duración del mandato, vacancia definitiva o temporaria, etc., establecía que en el caso de que la Asamblea del Círculo no llegara al quórum de treinta socios establecido, el Delegado de los socios sería elegido por los egresados del Círculo a partir de año 1943. Finalmente los actuales profesores del Círculo de Bellas Artes conservaban sus cátedras y del mismo modo continuaban en sus puestos los restantes empleados de la Institución.

Desde que la Asamblea fue incorporada en 1957 a la Universidad, los egresados obtuvieron un título Universitario.

La trayectoria de la Escuela Nacional de Bellas Artes hasta su actual clausura es muy actual y del dominio público y no integra el tema de estas notas.

En el local que ocupaba el Círculo de Bellas Artes en la Avenida 18 de Julio entre Paraguay y Río Negro empezó a funcionar durante un corto lapso la Escuela Nacional de Bellas Artes, hasta que dicha Escuela alquiló otro local en la calle Garibaldi Nº 2192, llevándose todo el material bibliográfico del Círculo, así como sus muebles y sus útiles de enseñanza, su pinacoteca y demás caudal artístico puestos por el Círculo a disposición de la Escuela para que ésta pudiera realizar sus cometidos hasta que el Estado la pudiera proveer de todo lo necesario para su funcionamiento.

La Ley de creación de la Escuela había fijado, hasta que se aprobara el Presupuesto definitivo, la cantidad de veinte mil pesos anuales para gastos de funcionamiento, dentro de cuyo importe estaba incluida la subvención vigente del Círculo de Bellas Artes ($ 370.00 mensuales).

Desde ese momento el Círculo quedó sin local y sin subvención, creándose una situación de verdadera incertidumbre con respecto a la vivencia y a la vigencia del Círculo de Bellas Artes.

La creación de la Escuela suponía la oficialización de los cursos docentes y la incorporación administrativa del cuerpo de profesores y los funcionarios; pero el Círculo, como Institución de fines culturales subsistía con personería jurídica concedida en 1925 por el Poder Ejecutivo. Prestaba su colaboración a la Escuela pero subsistía como entidad gremial para la defensa de los artistas, para realizar Salón de exposiciones con obras de sus socios, conservando la propiedad del acervo artístico, su biblioteca, realizar actos culturales y tener taller para sus asociados.

Fue evidente que la satisfacción producida por la creación de la Escuela en la que el Círculo era el centro y que sobre su organización docente y administrativa y la utilización de su local, de su biblioteca, de sus muebles y útiles y su prensa para el curso de grabado, llevó a la aceptación casi por aclamación de la iniciativa del Poder Ejecutivo.

Pero entre febrero y noviembre de 1943, al impulso de la meditación de muchos de sus socios, fue ganando cuerpo una preocupación que en forma latente se había manifestado al sancionarse la Ley que creaba la Escuela.

Creada la Escuela de Bellas Artes en los términos expuestos, se abre por lo que se acaba de relatar, uno de los capítulos de la vida del Círculo, tal vez la etapa más febril de su larga existencia, etapa en la que no se conocieron desmayos ni flaquezas a pesar de beber el trago amargo de algún informe oficial, redactado tal vez por inadvertencia y por el desconocimiento de lo que había sido el Círculo durante treinta y ocho años.

Las prolijas actas de sesiones y asambleas donde se recogen en forma exhaustiva las constancias de las manifestaciones de los miembros de la Directiva y de los socios en las asambleas, ilustran de aquellos días del año 1943 cargado de incertidumbres.

La Comisión Directiva actuante en la época de la sanción de la Ley había cesado el treinta de abril de 1943. La creación de la Escuela, ¿llevaba implícita la desaparición del Círculo? ¿Era ese el criterio del legislador? El 11 de julio de 1943 los socios se dirigen al ex-Director de la Escuela, Domingo Bazzurre, pidiendo una asamblea que no se podía realizar porque la Comisión Directiva no existía.

Extraoficialmente socios y miembros de la ex-Comisión Directiva consultaron abogados y la opinión fue de que el Círculo existía. El hecho material era que el Círculo se encontraba privado de toda subvención, local, útiles, material didáctico y pasarán muchos años antes de que el Círculo recobre sus pertenencias.

El 10 de noviembre de 1943 se nombró una Comisión de emergencia en la casa particular del escultor Bazzi y se hizo constancia en acta de aquellas manifestaciones de que el Círculo existía, reiterándose los términos del manifiesto de 1943 ya transcripto en estas páginas. Fueron frecuentes a partir de entonces las reuniones en casas de los socios de la Institución, el pintor José Cúneo y el señor Alvarez Palacios, y en 1944 se solicitó al Ateneo de Montevideo la autorización para realizar allí una Asamblea, que le fue concedida.

En esa Asamblea cesó la Comisión de emergencia, se aprobaron los balances de 1941 a 1943 y se nombró otra Comisión, que tomó posesión el 27 de abril de 1944.

A partir de entonces, en forma insistente se requiere, el pronunciamiento oficial sobre la situación del Círculo al crearse la Escuela de Bellas Artes.

Paralelamente y ante el silencio oficial, el Círculo buscó el asesoramiento letrado particular, obteniendo los servicios del Dr. Couture. Decía el Dr. Couture: El Círculo de Bellas Artes disfrutaba de personería jurídica y mediante ella nacía a la vida jurídica una entidad que subsiste hasta tanto su Asamblea de socios no resuelva su disolución o un decreto oficial del Poder Ejecutivo la prive de existencia legal. Eso no sucedió; por el contrario, el propio Decreto-Ley consolida la personería jurídica y le da existencia legal al darle representación a la Asamblea de socios del Círculo y en tanto se mantenga con un quórum determinado de miembros. Esto prueba que sigue vigente la subsistencia del Círculo como persona jurídica. Por otra parte, el Decreto-Ley creaba la Escuela *sobre la organización del Círculo, no transformaba al Círculo en Escuela.*

Dos años de tramitación oficial, informe favorable de la asesoría letrada del Ministerio de Instrucción Pública, vista fiscal favorable, Asamblea del 5 de abril de 1946 tomando nota de la marcha de la gestión y culminación con el Decreto del 28 de febrero de 1947 que resolvió el problema legal planteado.

El titular del Poder Ejecutivo en aquella época el Dr. Juan José de Amézaga y el titular de Instrucción Pública Dr. Juan José Carbajal Victorica firmaron el Decreto a que se hecho referencia y que decía:

1º) DECLARAR QUE LA CREACION DE LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, NO DETERMINO LA EXTINCION DE LA PERSONA JURIDICA DE DERECHO PRIVADO *"CIRCULO DE BELLAS ARTES"* CUYOS ESTATUTOS FUERON APROBADOS POR DECRETO DEL PODER EJECUTIVO DE 28 DE ENERO DE 1929, QUIEN CONSERVA POR TANTO, LA CALIDAD DE PROPIETARIA RESPECTO A TODOS Y CADA UNO DE LOS BIENES QUE INTEGRAN SU PATRIMONIO AL 13 DE FEBRERO DE 1942, FECHA EN QUE LEGISLATIVAMENTE SE OFERA LA CREACION DE LA EXPRESADA ESCUELA.

Comuníquese, etc.

Larga fue la tramitación del Círculo en procura de la devolución de sus bienes después del decreto del Poder Ejecutivo de 28 de febrero de 1947 en adelante. Más de una década transcurre, en cuyo lapso se realizaron inventarios de muebles y útiles, colección de reproducciones y de su biblioteca, a la que en el correr del tiempo se habían

incorporado nuevo material bibliográfico, que ese sí, pertenecería a la Escuela Nacional de Bellas Artes.

En mayo de 1953 se empiezan a recibir parcialmente algunas de las pertenencias, recepción que sigue en mayo y agosto de 1959, con excepción de la prensa del taller de grabado que se rescató posteriormente.

Nunca se recibieron en devolución los caballetes de escultura, y algunas colecciones de la biblioteca se recibieron incompletas.

•

Local y subvención, son de permanente preocupación del Círculo, de lo que ilustra las siguientes actuaciones.

•

Mientras se seguía con la preocupación de encontrar solución a lo antedicho, el Círculo realizaba las sesiones de la Comisión Directiva y de sus asambleas en el edificio del Ateneo, que después de gestiones ante sus autoridades había autorizado la realización de dichos actos y donde se llevan a cabo desde 1943 hasta abril de 1946, con un paréntesis durante el cual fue sede la casa del pintor Cúneo y en alguna oportunidad la Asociación Cristiana de Jóvenes. Nuevamente vuelve el Ateneo a ser sede, con otro paréntesis en que la Comisión Directiva del Círculo se reunía en el taller del escultor Bazzá. En julio de 1957 aún se reunían en el Ateneo y seguirá siendo así su lugar de reunión hasta julio de 1958. Esta hospitalidad del Ateneo y de la Asociación Cristiana de Jóvenes fue siempre reconocida y hay constancias en actas de ese agradecimiento por la solidaridad y la lealtad con que el Ateneo los había recibido.

Paralelamente se mantienen vigentes las gestiones ante las autoridades comunales y las del Poder Central para obtener un local, si no gratuito, mediante el pago de algún arrendamiento adecuado al capital social del Instituto. Y aquí la historia es larga, pesada y a veces pintoresca.

Desde la idea de compartir un local con la Asociación de Escribanos (1951) a un condominio (1956) con la Agrupación El Tinglado en la calle Colonia a la que se le había cedido la autoridad comunal pero que no había hecho uso de él, o el ofrecimiento de un local en la calle Paysandú entre la de Minas y Magallanes (1956) pasando por una proyectada ubicación (1922) y actualizaca en 1953 en el edificio del Teatro Solís sobre la calle Bartolomé Mitre próximo a la parte del edificio que ocupa actualmente AUDE (Asociación Uruguaya de Escritores) a compartir con la Asociación de la Prensa y Casa Americanista, ubicación que la Intendencia Municipal de Montevideo proyectaba ceder, pero como quedaba dentro de la construcción del Teatro Solís había que recabar la autorización de la Comisión de Teatros Municipales. Así se hizo, quien prometió compartir la idea de la Intendencia pero que nunca cumplió y, finalmente, el local quedó destinado para depósito de la Utilería del teatro.

Una casa propiedad del Banco de la República de la avenida 18 de Julio y Magallanes forma parte de los ofrecimientos incumplidos, donde el Círculo de Bellas Artes compartiría el local con el Círculo de la Prensa, a lo que se agrega una extensa gestión para ocupar en 1953 el edificio del Victoria Hall.

Nada de todo esto prosperó, como no lo hizo el pintoresco ofrecimiento que la autoridad comunal hizo de una casa en la calle Canelones casi Río Branco que exatia en precarias condiciones y donde se pensó instalar el "Museo Figari". (3) La reparación de este inmueble en el año 1962 importaba la suma de ochenta mil pesos y de avenirse el Círculo a poner el edificio en condiciones tomando a su cargo la reparación, la autoridad municipal se lo dejaría ocupar, en carácter precario, ya que se pensaba instalar allí una dependencia de sus servicios.

Para ese entonces, el Círculo hacía cuatro años que alquilaba un local pagando alquiler con la modestísima subvención que había conseguido (1957) y el aporte de donaciones de sus

(3) A la fecha de aparición de este trabajo, el inmueble ha sido demolido.

socios, venta de cuadros de sus colecciones y mucho con la abnegación de los dueños del local que ocupaba el Círculo que esperó las posibilidades de que éste se pusiera al día en el pago de los alquileres.

El ofrecimiento más serio que surgió, pero sujeto a un largo período de espera, fue lo expresado por el Poder Ejecutivo en 1967 al darle destino al Círculo de Bellas Artes en la casona de la avenida Agraciada y San Fructuoso, cargada de sabor histórico, ya que allí se firmó la Capitulación de Montevideo en 1814, destino que había sido objeto de sendas resoluciones, Municipal en 1958, del Poder Ejecutivo en 1963.

Ello no ha prosperado.

•

El capítulo de las subvenciones gestionadas por el Círculo es otra etapa llena de sorpresas y de magros resultados.

Después de diecisiete años de gestiones, el 12 de diciembre de 1957 el Círculo obtuvo del Concejo Departamental de Montevideo una subvención de seiscientos pesos mensuales.

Con esa cantidad, que de cobrarse normalmente, y con el capital social fruto del aporte voluntario de sus socios, ventas de cuadros de sus discípulos, ventas de cuadros donados por algunos artistas, realizadas particularmente o en remate público, el Círculo podía abocarse a la búsqueda de un local pagando alquiler.

Después de haber considerado inmuebles aptos para los fines del Círculo, catorce en total, desechados unos por no servir y otros por el elevado alquiler, el más aparente fue el de la calle Mercedes 1522 por quinientos pesos mensuales, que después de la firma del contrato de arrendamiento con el Banco Comercial, pudo el Círculo instalarse en él y reiniciar sus tareas específicas a partir del 11 de julio de 1958 y donde había de funcionar hasta el 4 de noviembre de 1971, en que pasó a ocupar el inmueble propiedad del Estado, en la calle Tabaré 2416 (Punta Carretas).

El día de la inauguración del local de la calle Mercedes se realizó una asamblea donde la Comisión Directiva hizo un exhaustivo relato de todo lo acontecido desde el año 1943. Aprobada por la asamblea la gestión realizada se propuso hacer socios honorarios del Círculo a los fundadores aún vivientes, Orestes Baroffio, José María Fernández Saldaña, Julio Micoud, Pablo Vassi, que estaban allí presentes, compartiendo los reiterados esfuerzos por la vida del Círculo.

Normalizada la vida del Círculo se inició la tarea docente con sesiones libres de croquis con modelo vivo para los alumnos que se inscribían al abrirse el registro, aclarando que el Círculo facilitaba el local y sus instalaciones gratuitamente y a profesores que también en forma desinteresada para con el Círculo, dictaban clases a esos inscriptos. Se inauguraron actos culturales, ya con el nombre de *"Martes Culturales"*, abiertos a todo público fueran o no socios del Círculo.

Pero el alquiler era aumentado, los impuestos municipales también corrían a cargo del arrendatario, de modo que la subvención estaba totalmente absorbida por esos gastos, gestionándose sin éxito la exoneración de los impuestos municipales.

Es de hacer notar que el Círculo había cobrado en marzo de 1958 la suma de un mil pesos por una sola vez y que la subvención de seiscientos pesos mensuales dejó de percibirse en mayo de 1958, por lo que se retiraban las gestiones para obtener la reválida de la misma.

Por ese entonces y ante la gestión del Círculo, alguien pensó en formar una sola institución con el Círculo de Bellas Artes, el Club del Grabado y Amigos del Arte, que no prosperó, manteniendo el Círculo sus aspiraciones de ser lo que había sido y en el trámite administrativo de la gestión se recabó a los efectos de la subvención, la opinión del Director de Museos en la órbita municipal.

Hemos tenido a la vista el informe, extenso, medido y profundo del jerarca citado y pensamos en su severidad al convertir el informe en un capítulo de observaciones res-

pecto de la importancia del Círculo de Bellas Artes en aquellos días, diciendo de que, si era cierto su fecunda influencia en el medio artístico nacional, ello era un hecho del pasado y correspondía a los que se echaban sobre sus hombros, la responsabilidad de revivirlo y no al Municipio a quien se recurría pidiéndole una subvención. Se observaba el bajo mento de la cuota social argumentando que había instituciones deportivas que duplicaban y hasta quintuplicaban la cuota. Se opinaba sobre la modesta situación económica de los artistas socios, diciendo que era un prejuicio de la vida bohemia del siglo pasado. Se decía que el Círculo sobrevivía vegetativamente y que ni aún con la subvención municipal mejoraría su suerte por la falsa orientación del Círculo.

Sugería que el Círculo con su capital social podía contener trabajos de adaptación en el edificio del Ateneo a efectos de tener allí un lugar de ubicación y destacaba el emplazamiento privilegiado del Ateneo en el corazón de la ciudad y se hacía el elogio de la trayectoria intelectual de esa institución.

Se observaba también la ubicación del Círculo en una calle apartada de la ciudad (Mercedes entre Vázquez y Tacuarembó) y finalmente, de concederse la subvención solicitada debía ser bajo condicionantes, como la fiscalización municipal de los fondos, modificación de su programa de cultura, poner su colección de reproducciones al servicio del Museo Rodante, creación de las autoridades comunales de esa época.

*

Se dio vista de este informe al Círculo de Bellas Artes, que éste contestó de inmediato. Corría el año 1959, y dos años después, en 1961, el expediente estaba aún en trámite elevado a consideración del Consejo Departamental de Montevideo, oportunidad en que por iniciativa de uno de sus integrantes que pidió al Círculo un informe completo de su actividad y del capítulo comprendido entre 1940 en adelante, se obtuvo por resultado que se fijara una subvención con retroactividad a enero de 1960 y así fue incorporada en la Rendición de Cuentas Municipales (1961).

Es de hacer notar que el Círculo mantenía un respeto y se le reconocía su importancia. Había mantenido hasta muy poco tiempo atrás su delegado en el Consejo Directivo Honorario de la Escuela Nacional de Bellas Artes y se tramitaba el mantenimiento del mismo en el Consejo Asesor cuando la Escuela pasó a depender de la Universidad. El Círculo tenía delegados en los Jurados de Admisión y en los Jurados de Adjudicación de premios de salones de arte oficiales y tenía su delegado en Jurados de concursos muy importantes como en la época de los monumentos al Gral. Artigas y luego al Gral. Rivera, al Gral. Lavalleja y al Pequeño Donisio, entre otros.

*

En 1956, un poco demorado en el tiempo por razones explicables, el Círculo festejó el Cincuentenario de su fundación realizando una exposición de obras de artistas que habían desfilado por el Círculo de Bellas Artes. Exposición en la que colaboraron el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Municipal "Juan Manuel Blanes". El primero prestando para su exhibición la obra titulada "*Maternidad*" de Carlos Mª Herrera, primer Director del Círculo, obra que fue asegurada gratuitamente contra todo riesgo por el Banco de Seguros del Estado. Colaboró también en esta Exposición, las Usinas Eléctricas del Estado iluminando con reflectores los accesos exteriores de la Exposición que se realizó en el Subte Municipal de las avenidas 18 de Julio y Agraciada, colaborando en este aspecto las autoridades municipales. Se completaron los festejos con un ciclo de conferencias, una de las cuales la pronunció el Arq. Herrera Mac Lean, y diversas audiciones radiales por la Cadena Nacional de Radioemisoras Privadas.

Mientras se tramitaba la subvención aludida, se operaron aumentos en el alquiler de la casa de la calle Mercedes que el Círculo no podía pagar y sufrió el Círculo el bochorno del desalojo en 1961, al que llegó la dueña del inmueble porque no tenía otra alternativa. Pero el desalojo no se hizo efectivo por la benevolencia de los propietarios y ante la seguridad dada por el Círculo al haber sido notificado en el Ministerio de Instrucción Pública de la época del otorgamiento de una subvención que efectivamente se concretó el 15 de

febrero de 1962, fijándose una partida de treinta mil pesos a entregarse por duodécimos, abatida en un 50 %. (Art. 9 ce la Ley 12.803), lo que hacía que el definitiva el Círculo dispusiera para 12 meses quince mil pesos anuales, que se cobraron en el lapso comprendido entre el 7 de junio de 1962 y febrero de 1965. Ello permitió pagar deudas por concepto de alquileres y depositar en garantía de los mismos cinco mil pesos en Títulos Hipotecarios.

En febrero de 1965 la partida adjudicada al Círculo de Bellas Artes se fijó en setenta mil pesos en las mismas condiciones legales que la partida anterior: en consecuencia el Círculo dispuso de treinta mil pesos anuales cobrados por duodécimos que fue regular el cobro hasta noviembre de 1967. El correspondiente a diciembre nunca fue planillado y en consecuencia no se pudo cobrar.

En 1968 el Círculo no dispuso de ninguna subvención y dos gestiones iniciadas fracasaron y cigo ninguna subvención porque si bien existe una resolución de octubre de 1963 en la que se le otorga al Círculo cien mil pesos por una sola vez, fue una cantidad incluida en una partida global de $ 5:491.830 para atender un número elevado de instituciones culturales del más variado contenido pero que nunca se pudo hacer efectivo el desglose para poder cobrar esa partida.

Los años corridos hasta 1973, el Círculo no contó con ninguna subvención. Sólo tenía y tiene la ubicación en un local propiedad del Estado.

Es recién en 1974 que el Ministerio de Educación y Cultura le otorgó, por una sola vez, una partida de $ 500.000. (4)

*

Instalado en el inmueble citado, propiedad del Estado, en la calle Tabaré 2416, en Punta Carretas, el Círculo vive y actúa con gran dignidad, realizando una obra silenciosa, eficaz y positiva.

El Acta del 15 de mayo de 1972 de la Asamblea General de esa fecha, refiere, en el informe presentado, a la obtención de la sede para el Círculo en el inmueble declarado Monumento Nacional, la casa donde vivió el escritor compatriota Raúl Montero Bustamante y se evoca en tal oportunidad la figura de aquel ilustre ciudadano de destacadas virtudes, realizándose como homenaje un minuto de silencio permaneciendo de pie todos los asambleístas.

La Resolución ministerial de 21 de julio de 1971 sobre la cesión del local dice: Visto: la importante labor artística y cultura que viene desarrollando desde muchos años atrás el Círculo de Bellas Artes. Considerando: conveniente ceder en forma temporaria a dicha institución para facilitarle el cumplimiento de sus fines, el local perteneciente a la casa de Montero Bustamante que se halla bajo control del Museo Nacional de Artes Plásticas, el Ministerio de Educación y Cultura, Resuelve: 1) Autorízase al Museo Nacional de Artes Plásticas para ceder el local de la casa de Montero Eustamante al Círculo de Bellas Artes, para ser utilizado como sede de dicha institución bajo las condiciones que aquel organismo determinará y quedando de todos modos la finca bajo su directo contralor. 2) Comuníquese, etc. — Pedro W. Cersosimo, Ministro de Educación y Cultura.

Sus cursos sobre Historia del Arte a cargo de destacados profesores, los de Dibujo, Pintura y Grabado cuyas directivas ejercen destacadas figuras del mundo artístico nacional, la realización de los "*Martes Culturales*", intaurados valientemente en épocas de adversidad, a los que concurre gratuitamente un número selecto de guardadores de los bellas artes, colmando su salón; su valiosa colección de notas periodísticas, su biblioteca, su archivo nutrido de documentación interesantísima sobre el proceso de becas, salones de exposiciones, concursos, fichas biográficas de artistas y cartas, todo ello fuente de consulta de muchos, al extremo de que no puede hablarse de arte nacional sin consultar este material, contribuye a que el Círculo de Bellas Artes siga siendo lo que fue y siga teniendo la fuerza espiritual que lo animó en los años iniciales del siglo, cuando los artistas nuestros que regresaban de Europa, sin proponérselo quizás, eran el transplante vivo al medio de la revisión ideológica de las corrientes de renovación conceptual que abrían nuevos horizontes a la expresión estética.

W. E. LAROCHE

(4) En 1975, la Comisión Nacional del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, le concedió la cantidad de N$ 2.000.

PROFESORES EN TODAS LAS ETAPAS DEL CIRCULO

ANATOMIA

Becerro de Bengoa, Miguel, Dr.
Escardó Delius, Víctor

DIBUJO

Armas, Esteban, Arq.
Baroffio, Eugenio, Arq.
Baroffio, Orestes
Comas y Miguel, Carlos
Fay, Dante (perspectiva)
Marchetti, Arturo
Sabat, Hermenegildo
Valtroni, Juan, Arq.

DIBUJO Y PINTURA

Bazzurro, Domingo
Belloni, José
Blanes Viale, Pedro
Castellanos, Carlos A.
Causa, Humberto
Cúneo, José
Damiani, Jorge
De Arzadum, Carmelo
Etchebarne Bidart, Andrés
Escurra, Agustín
Herrera, Carlos María
Laborde, Guillermo
Nama, Clarel
Nieto, Amalia
Puig, Vicente
Rodríguez, Guillermo
Rosé, Manuel

ESCULTURA

Bauzá, Ramón
Belloni, José
Falcini, Luis
Menini, Felipe
Pena, Antonio
Pérez Cassia, Mario C.
Pese, Severino
Ricobaldi, Luis
Rienzi, Miguel
Zorrilla de San Martín, José Luis

GRABADO

Cardillo, Rimer
Cattolani, Raúl
Ledesma, Washington
Solari, Luis

HISTORIA DEL ARTE

García Estéban, Fernando, Arq.
Legido, Juan Carlos
Perzecanski, Alicia Haber de
Viviani, Sebastián

HISTORIA Y ESTETICA DEL ARTE

Zorrilla de San Martín, Juan, Dr.

ORNATO

Acquarone, Orestes

blicadas en la prensa local, en revistas locales y del extranjero, sin contar veinticuatro, de la serie de Catálogos publicados por el Museo y Archivo Ernesto Laroche, que fundara a la muerte de su padre, el artista nacional Ernesto Laroche.

Relacionado con ello, Raúl Montero Bustamante, Presidente de la Academia Nacional de Letras, ha escrito: "W. E. Laroche que ha heredado el talento crítico de su padre se ha convertido en el guardián de su obra pictórica y al Museo y Archivo Ernesto Laroche construido y organizado a su costo e inaugurado en 1941, por la Comisión Nacional de Bellas Artes, en el que se exhibe al público la obra del artista, ha agregado una publicación periódica, órgano de ese Instituto cuyos Cuadernos forman ya una rica colección de reproducciones de los cuadros del Maestro, estudios históricos y críticos del mismo y referencias sobre su obra".

Estos Cuadernos forman el Catálogo ilustrado de las obras de Laroche agrupados en el Museo y también es el Catálogo topográfico de las obras que no están allí y una antología crítica en las que figuran estudios del pintor, de Emilio Frugoni, Agustín Smith, Carlos María Prando, Telmo Monacorda, Raúl Montero Bustamante, Delio Panizza y Héctor Villagrán Bustamante, entre otros.

Prueba de la real aceptación de estas publicaciones es la resolución del Consejo del Grupo de Universidades y Grandes Escuelas de Francia, en sus relaciones con la América Latina, que ha creado para ellas una sección especial en la Biblioteca de su sede en París.

En oportunidad, el Instituto Italiano de Cultura le distinguió incluyendo trabajos suyos en su publicación oficial "Dialogo", revista bilingüe, y en dos oportunidades le publicó separatas en "Cuadernos de Cultura Italiana" con los títulos "Pintores Italianos del Siglo XIX".

Su permanencia y su obra en el Uruguay (1962) y "Algunos Pintores Italianos en el Uruguay" (1900 - 1964).

Estos estudios sobre pintores italianos y su influencia en el desarrollo de la pintura en el Uruguay, le merecieron, por la seriedad de la investigación y la ecuanimidad de los juicios, ser distinguido por el Ministerio de Asuntos Extranjeros de Italia, con Medalla y Diploma al Mérito Cultural, en 1954.

Obtuvo Premio Remuneración, del Ministerio de Educación y Cultura, por su labor artística y literaria en el Bienio 1974 - 1975.

Abordando otros temas ha tenido la iniciativa de estudiar como contribución al turismo hacia nuestro país, las más conocidas rutas del Uruguay, redactando trabajos que son a la vez verdaderos ensayos de geografía, historia y realidad nacional.

Miembro de Número del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, del que ocupa la Secretaría y Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de la Historia República Argentina, y de la Real Academia de la Historia de España.

Miembro de la Comisión Directiva de AUDE (Asociación Uruguaya de Escritores) y de la Comisión de Actos Culturales del Círculo de Bellas Artes.

En representación del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, integró la Comisión Nacional del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, creada por Ley de octubre de 1971.
Relacionado con ésta y con la Comisión Nacional de Asistencia al Bienestar Social del Anciano, que también integró, cumplió una Misión de información en Europa en 1973.

En representación del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, tiene en la actualidad la Secretaría Administrativa y es Miembro del Jurado en el Concurso *Artigas y su Proyección Histórica*, dispuesto por Resolución del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (O.E.A.) en la Séptima Sesión de San Salvador (enero de 1976) en Conmemoración del Sesquicentenario de la Independencia del Uruguay.

IX.12.1. PeluffoLinari, G., "La cultura artística en la era terrista"*, Revista Tercera Orilla.*, 1988, pp. 21-24.

La cultura artística en la era terrista (1933-1943)

Gabriel Peluffo

"El artista es, así, en cierto modo, ese espejo magnífico en el que se mira un Estado progresista y culto".

(Ministro A. Folle Joanicó, 1943)

Actualmente, luego de casi veinte años en que las escasas iniciativas de promoción y estímulo a la producción artística comenzaron a quedar en manos de intereses comerciales privados, parece útil la revisión de ciertos parámetros de la política cultural batllista, en cuyo proceso, el período terrista no constituye una interrupción sino, por el contrario, una etapa de continuidad doctrinaria, donde se enfatiza el rol paternalista del Estado y se agrega, como novedad, la voluntad política de imprimirle una orientación artística y cultural hegemónica.

Algunas reflexiones en torno a estos hechos, pueden permitir a su vez ahondar sobre aspectos generales de la producción artística y su relación con los lineamientos ideológicos impartidos desde el poder. El estudio comparativo de esas relaciones, por ejemplo, en la década del terrismo por un lado (1933-1944), y en la década militar por otro (1973-1984), constituye una de las tantas maneras de abordar el tema, que necesitarían ser desarrolladas.

A partir de 1930, algunos intelectuales dejaron oír sus voces alarmadas ante el "caos ideológico contemporáneo": a la de Carlos Reyles, en 1930, se sumaron las de Irureta Goyena y Pedro Figari. Otros, crecidos en el ambiente artístico del veinte, recibieron de plano el impacto de la dictadura y llegaron a las armas (Paco Espínola, Zavala Muniz), o el desconcierto los volcó al escepticismo (Zum Felde: "El Ocaso de la Democracia").

Sin embargo, para la gran mayoría de los artistas la década del treinta abre una inesperada posibilidad de actividades grupales, ya que proliferan los nucleamientos en torno a diversas iniciativas culturales y a urgentes definiciones ideológicas (Amigos del Arte, 1930; Arte y Cultura Popular, 1932; Confederación de Trabajadores Intelectuales, 1933; Asociación de Arte Constructivo, 1935; Asociación de Artistas, Periodistas y Escritores, 1936, etcétera).

En 1932 Rodríguez Fabregat sostenía, entre el lamento y la autocrítica, que si bien el Estado batllista había propendido a la formación de una "cultura política" ciudadana, había descuidado en cambio, la estructuración orgánica de una "política cultural". Ese va a ser, precisamente, uno de los cometidos que se impondrá el gobierno de Terra, buscando "brindar unidad a la acción del Estado en los diversos servicios de la cultura artística".

Los lineamientos de esta política cultural, que se prolongan y complementan durante el gobierno de Baldomir, tienen lugar dentro de dos planos operativos fundamentales:

A) Permitir la actividad cultural "independiente", procurando tutelar o intervenir sus centros más dinámicos, integrándolos al sistema de control y difusión operado por el poder político.

B) Concentrar el poder de legitimación estética y de difusión cultural en el aparato estatal, creando nuevos órganos para esos fines y perfeccionando los existentes.

A) La existencia de una cultura artística producida por un grupo que aspira a poseer autonomía "técnica" dentro de la sociedad, es un aporte de los años veinte en nuestro país; pero los conceptos de "cultura popular" y "cultura nacional" indentificados con la cultura oficial, patrocinada y difundida por organismos del Estado, son un producto de los años treinta. Durante la década anterior, la tensión entre autonomía artística y tutela oficialista se había resuelto mediante un sistema de intermediaciones burocráticas, a través del cual ambas voluntades se aproximaron en el marco de un "Estado solidario". En el nuevo modelo de "Estado interventor", en cambio, éste intenta además imponer un paradigma cultural con pretensiones hegemónicas.

El estatismo populista de este período consistió, precisamente, en reconocer al pueblo como destinatario de pautas culturales antes que como productor (al menos potencial) de las mismas. Así es que, por ejemplo, mientras el gobierno "absorbía" el programa de "Arte y Cultura Popular" colocándolo bajo la tutela ministerial en 1937 y, dentro de la órbita del SODRE en 1939 (lo cual no cabe duda que redundó a favor de la fecunda iniciativa de la señora de Muller), simultáneamente intervenía –ante disidencias netamente ideológicas– las flamantes "universidades populares", creadas a instancias del Ateneo y AIAPE como una forma inédita de contracultura (o de cultura "anti-oficial"), en diversos barrios de Montevideo.

Otras iniciativas "culturales", que bien pueden parecer desestimables, adquieren sin embargo significación en el marco de esa política tutelar, rayana a veces en lo demagógico. La publicidad brindada, por ejemplo, a la visita y al espectáculo íntimo que realizara Carlos Gardel para la familia Terra, forma parte de esa astucia populista en un sentido amplio. Del mismo modo, iniciativas no menos impactantes aunque sí más selectivas en cuanto a sus destinatarios (cierta élite cultural de las clases medias) fueron, por ejemplo, el haber "traído" a Figari de París para nombrarlo asesor artístico del Ministerio (1933); el haber brindado una página semanal del diario "El

Pueblo" (1935), para la prédica reflexiva de Torres García, hecho especialmente curioso y loable cuando otros medios de prensa le descreían; o el haber destinado por ley (nunca hecha efectiva), el cinco por ciento del costo de los edificios escolares para la creación en ellos de murales que serían realizados por los artistas (1940).

Un último paso, y quizás el más significativo entre los enmarcados en la política cultural "anexionista" del Estado, fue la conversión de la antigua escuela de artes plásticas del Círculo de Bellas Artes, en "Escuela Nacional de Bellas Artes" (1934), bajo la dependencia del Ministerio de Instrucción Pública. Si bien esta decisión había sido preparada por el gobierno de Terra, la inminencia de la reinstauración democrática en 1934, permitió que la integración del Consejo Honorario de la nueva institución tuviera carácter amplio y relativamente representativo de las distintas voluntades en juego.

B) El acontecimiento central dentro del segundo plano operativo mencionado en la política cultural terrista, lo constituyó, para las artes plásticas, la creación de la Comisión Nacional de Bellas Artes, instituida por decreto del 2 de octubre de 1936 y consagrada legalmente por el gobierno de Baldomir en 1942. Actuando dentro de la órbita del Ministerio de Instrucción Pública, estaba formada por quince integrantes, cinco de ellos miembros "natos", y los otros diez nombrados por el Poder Ejecutivo. Sus cometidos, en el primer momento muy amplios (ya que abarcaba inclusive disciplinas como la música y el teatro con alcance sobre todo el territorio nacional), se remitieron en lo inmediato, a la organización de un Salón de Artes Plásticas de carácter anual, cuya inauguración se haría en 1937.

Se creaba así un organismo con carácter de "cuerpo académico" o de "comisión de notables": "...El Poder Ejecutivo quiso dar a ese organismo, por la calidad y número de sus componentes, cierto carácter de corporación académica", (según lo señalaba el informe de la Comisión Especial elevado a la Cámara en 1940). Lo cierto es que hubo una natural coherencia entre los cometidos orientadores y centralizadores de la cultura, asignados a la Comisión Nacional de Bellas Artes, y la "calidad" de sus integrantes designados por el Poder Ejecutivo. Los destacados entre 1937 y 1943 tenían en común, además de ser nacidos en su gran mayoría entre 1880 y 1890 (había excepcionalmente algunos de mayor edad, como Eduardo Ferreira, Víctor Pérez Petit o Alejandro Gallinal, y otros menores, como E. Víctor Haedo y Carlos Herrera Mac Lean), el provenir, casi todos, de familias vinculadas al patriciado nacional (Juan Carlos Gómez Haedo, Raúl Montero Bustamante, Miguel Becerro de Bengoa, José G. Antuña, etcétera) así como el compartir roles sociales destacados que iban desde actividades periodísticas a cargos políticos y universitarios, sin que faltaran tampoco los fuertes terratenientes (Gallinal, Shaw, etcétera) o los directivos de Bancos (Rodolfo Mezzera).

Esta integración impregnaba, desde el principio, la ideología de la Comisión (por otra parte, con matices previsibles) y explica, entre otras circunstancias, la autolimitación que se impusiera al restringir los amplios cometidos iniciales, al campo estricto de las Bellas Artes.

La nueva "corporación académica" llegó a proponer incluso, a veces en forma indirecta, un determinado paradigma estético tributario de la óptica patrimonial y romántica con que esa "generación" había recreado el pasado histórico y construido su propio sentido de "lo nacional". Nada más representativo de esta actitud, que el agudo espíritu evocador de Raúl Montero Bustamante, espina dorsal de la obra cultu-

ral del Estado, en ese período.

Se procuraba devolver al imaginario colectivo los referentes símbolos que atañen a la armonía entre Estado y Nación, cuestionada por la aguda crisis política. Así como se identificaron los intereses de los sectores sociales dirigentes, con los "más altos intereses de la Nación", se buscó hacer coincidir la "cultura nacional", con las manifestaciones culturales oficializadas por el aparato estatal. Dicha oficialización se llevó a cabo, en caso de tratarse de pautas estéticas, consagrándolas bien en la premiación de los Salones Nacionales, bien en declaraciones públicas, o también en retrospecciones de artistas del pasado, a cuyas exposiciones se les brindó el respaldo y la pompa gubernamental.

En cuanto a los Salones, el hecho de que el pintor Alberto Dura haya sido "campeón" indiscutido en los primeros cuatro años consecutivos (1937 a 1940) y que se hubiera alentado en ellos una pintura "de la placidez", premiándose cierto paisajismo lírico y un naturalismo amanerado, marcan la tendencia a consagrar la "neutralidad" frente a candentes debates artísticos del momento, y prestigiar el nervio romántico y ecléctico de la tradición pictórica nacional. (El cisma ideológico se manifiesta cuando, en 1937, al tiempo que se realizaba el primer Salón Nacional, se inauguraba como respuesta, el Primer Salón de Artistas Independientes).

En lo que respecta a declaraciones, existen algunas particularmente elocuentes. En 1943, por ejemplo, Raúl Montero, haciendo un balance elogioso de los salones nacionales, destacaba que en ellos "no se advierten los desplantes estridentes, las imitaciones bizarras de la moda (...), los alardes de 'fauvismo', las siempre simpáticas aunque peligrosas extravagancias juveniles...". A lo cual agregaba: "... el principio y la fuente para pintar y modelar bien, es tener juicio... Juicio, buen sentido, equilibrio, conciencia de lo que se concibe y ejecuta". El máximo jefe espiritual de nuestra cruzada nacional por las Bellas Artes, descalificaba a priori, cualquier posible "desviación" estética amparada en la "amenazante" influencia del irracionalismo y el expresionismo artístico europeo.

En cuanto a las exposiciones realizadas hasta 1944, basta recordar tres de las más importantes: Blanes Viale (1938), Juan Manuel Blanes (1941) y Cayetano Gallino (1944), entre las cuales la segunda, concitó el máximo interés promocional por parte del poder político.

Blanes Viale había constituido el arquetipo de pintor capaz de dosificar, con discreción y solemnidad, junto al "estudio disciplinado y el orden", la cuota de idealismo y romanticismo mundano que dio a luz el novecientos. De ahí el relevante aporte de su retrospectiva, en el momento de ejemplificar los ideales estéticos abrigados por la Comisión Nacional de Bellas Artes.

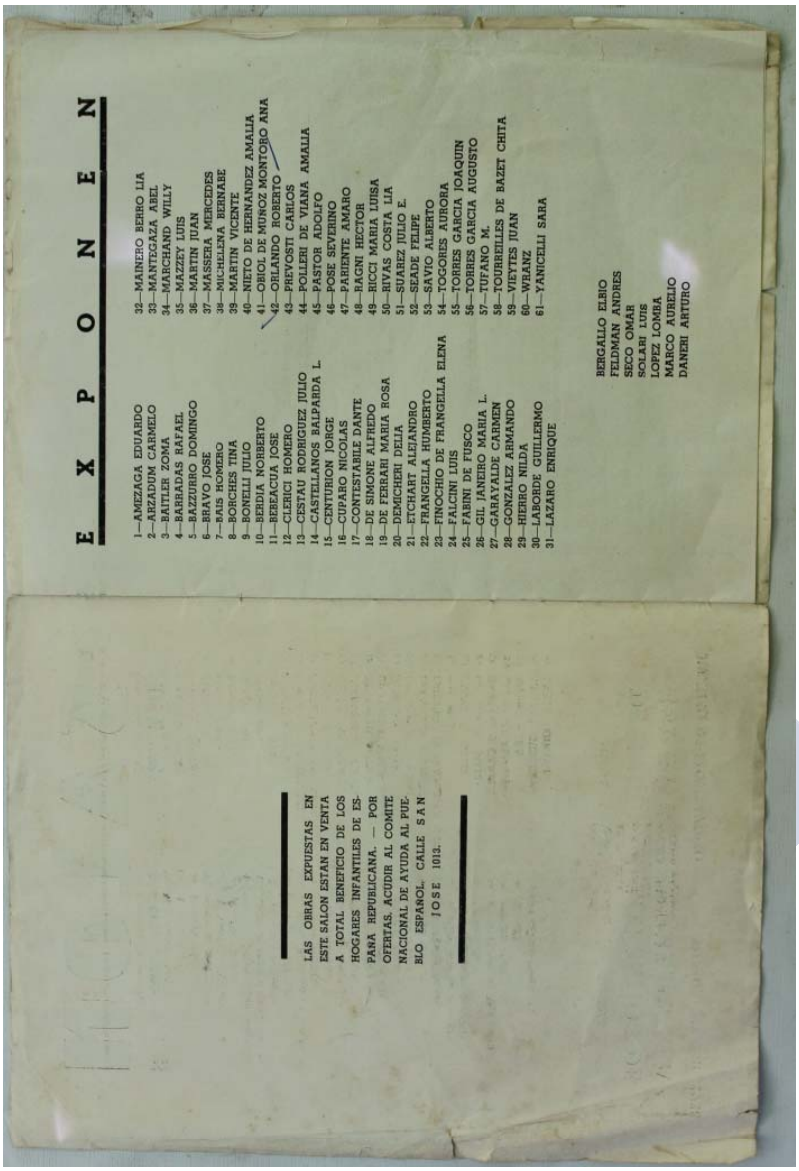
Desde otro vértice de la pintura, Juan Manuel Blanes, a cuarenta años de su muerte lograba constituir una convincente referencia a la unidad nacional y a la identificación del Estado con los ideales republicanos. Pero su obra era a la vez, al igual que la del romántico Gallino, una serena evocación del **paterfamiliae** de origen patricio y constituía, entonces, en tiempo de fractura social y cultural como los vividos en 1941, un insustituible apoyo para la reconstrucción del mito, galvanizándolo en torno a una imagen nacional proyectada desde el siglo pasado por los sectores dirigentes del patriciado. Claro está que lo dicho, no desmiente el alto valor testimonial de ambas muestras restrospectivas, pero intenta explicar la oportunidad histórica en que se realizaron y el incondicional apoyo político que recibieron.

La élite político-dirigente había "descubierto" los subterráneos lazos de unión entre el campo de la "cultura política" y el de la "cultura artística": "...esta cultura (la artística) es indispensable para que cada vez se afirmen más en nuestros ciudadanos, junto con el sentimiento de nacionalidad, los principios políticos que forman nuestra conciencia cívica...", decía Montero Bustamante. Por su parte, el Ministro Folle Joanicó (1943) también se pronunciaba: "...el arte ya no es más una especie de lujo, como se había determinado en pretéritos tiempos, sino que pertenece a la esfera del Estado y de sus objetivos inmediatos como hecho que atañe a toda la colectividad".

Sin embargo, el estatismo cultural quedaría, en las décadas siguientes, sin proyección histórica.

En primer lugar el creciente distanciamiento (sobre todo desde 1950) entre la producción pictórica y las expectativas culturales del "gran público", en segundo término la pérdida de convocatoria social de las Bellas Artes ante el creciente poder invasor y persuasivo de los medios de comunicación de masas (el cine y sobre todo la televisión desde fines de los cincuenta) y por otro lado la crisis económica, obligando a disminuir o postergar la inversión estatal en estímulos culturales, disminuyeron el interés oficial por el patrocinio de las "Bellas Artes", permitiendo que quedaran alentadas económicamente por los recursos de las compañías nacionales y multinacionales (la General Electric inicia su mecenazgo a mediados de los sesenta), quienes en definitiva orientaron ideológicamente desde entonces la producción y el intercambio en las artes plásticas sustituyendo en ese campo tanto la iniciativa estatal, como la que históricamente correspondió a ciertos sectores de la burguesía ilustrada nacional.

13.1. S/f., "Salón de Bellas Artes ayuda a los niños de España Republicana", *Ateneo de Montevideo*, 1938, pp. 8-12.

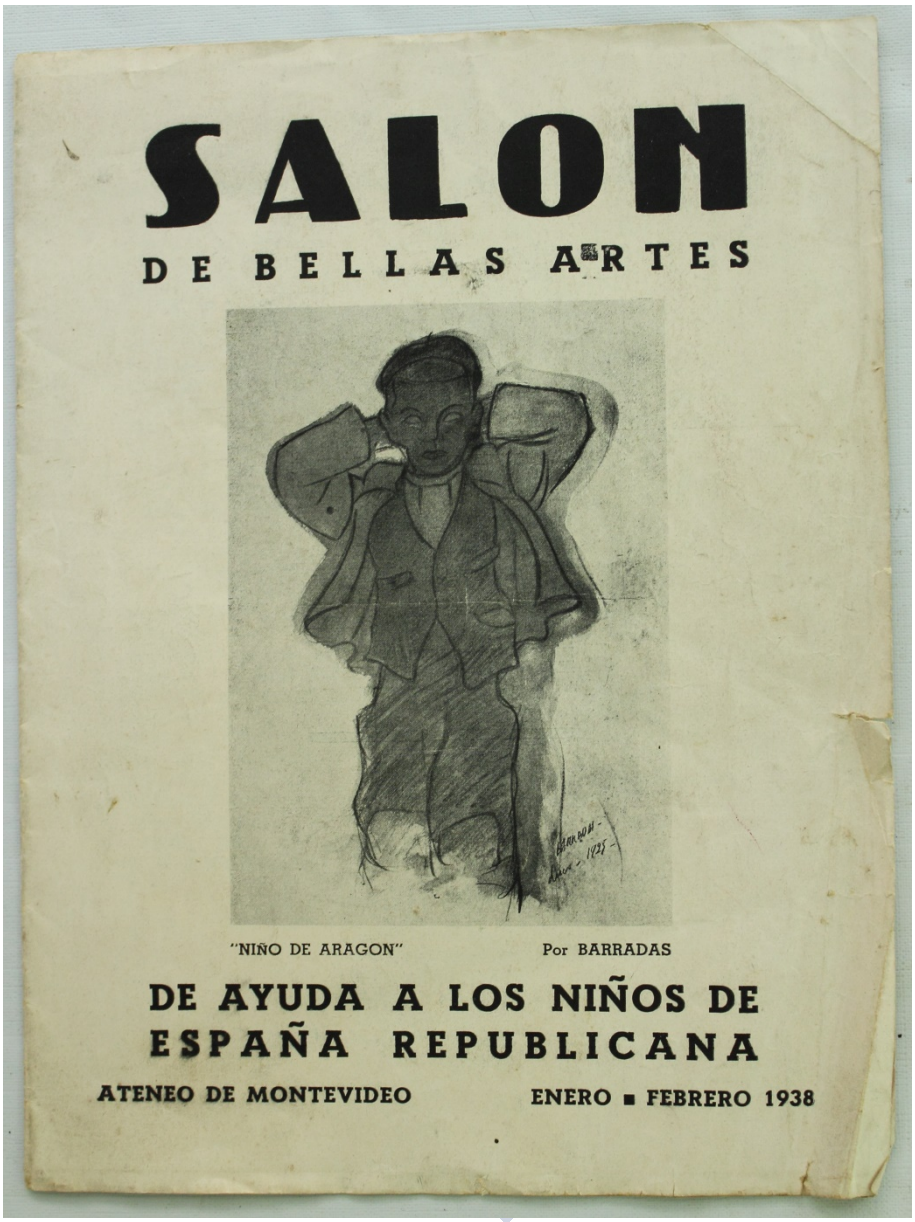


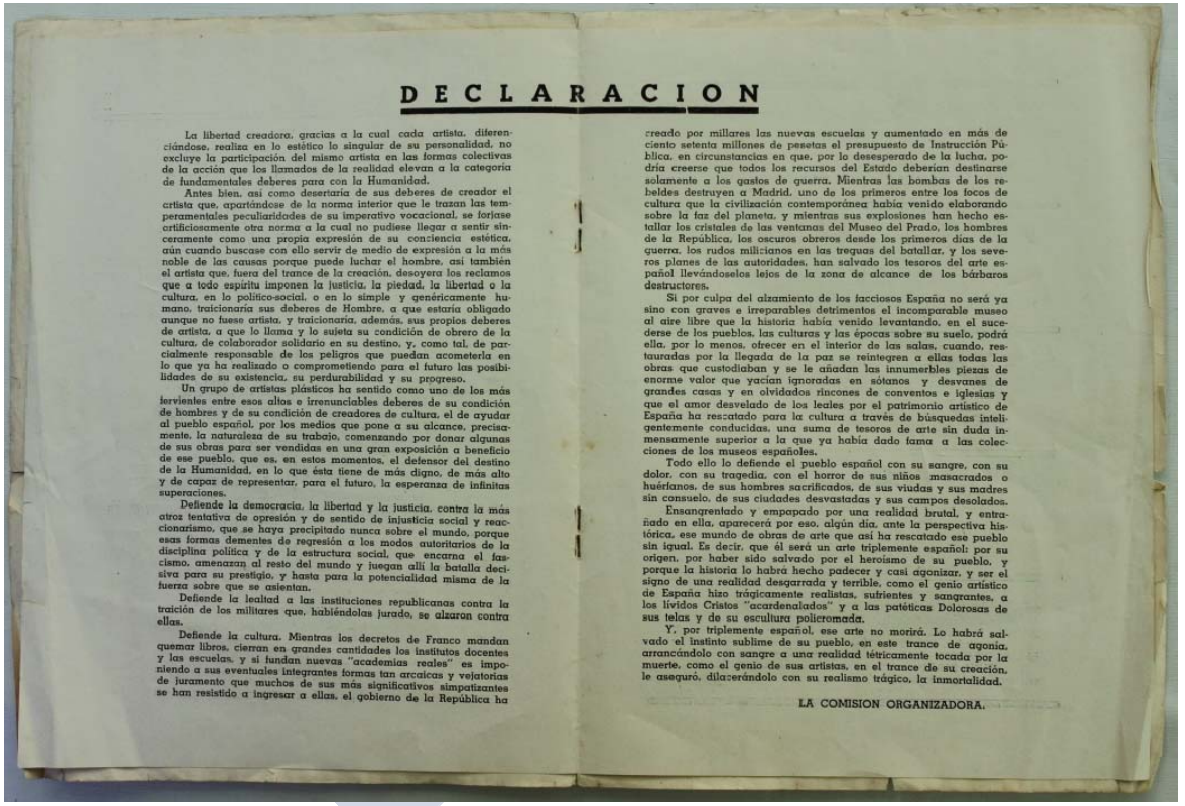
E X P O N E N

1—AMZAGA EDUARDO
2—ARZADUM CARMELO
3—BAITLER ZOMA
4—BARRADAS RAFAEL
5—BAZZURRO DOMINGO
6—BRAVO JOSE
7—BAIS HOMERO
8—BORCHES TINA
9—BONELLI JULIO
10—BERDIA NORBERTO
11—BEBEACUA JOSE
12—CLERICI HOMERO
13—CESTAU RODRIGUEZ JULIO
14—CASTELLANOS BALPARDA L.
15—CENTURION JORGE
16—CUPARO NICOLAS
17—CONTESTABILE DANTE
18—DE SIMONE ALFREDO
19—DE FERRARI MARIA ROSA
20—DEMICHERI DELIA
21—ETCHART ALEJANDRO
22—FRANGELLA HUMBERTO
23—FINOCHIO DE FRANGELLA ELENA
24—FALCINI LUIS
25—FABINI DE FUSCO
26—GIL JANEIRO MARIA L.
27—GARAYALDE CARMEN
28—GONZALEZ ARMANDO
29—HIERRO NILDA
30—LABORDE GUILLERMO
31—LAZARO ENRIQUE
32—MAINERO BERRO LIA
33—MANTEGAZA ABEL
34—MARCHAND WILLY
35—MAZZEY LUIS
36—MARTIN JUAN
37—MASSERA MERCEDES
38—MICHELENA BERNABE
39—MARTIN VICENTE
40—NIETO DE HERNANDEZ AMALIA
41—ORIOL DE MUÑOZ MONTORO ANA
42—ORLANDO ROBERTO
43—PREVOSTI CARLOS
44—POLLERI DE VIANA AMALIA
45—PASTOR ADOLFO
46—POSE SEVERINO
47—PARIENTE AMARO
48—RAGNI HECTOR
49—RICCI MARIA LUISA
50—RIVAS COSTA LIA
51—SUAREZ JULIO E.
52—SEADE FELIPE
53—SAVIO ALBERTO
54—TOGORES AURORA
55—TORRES GARCIA JOAQUIN
56—TORRES GARCIA AUGUSTO
57—TUFANO M.
58—TOURREILLES DE BAZET CHITA
59—VIEYTES JUAN
60—WHAMZ
61—YANICELLI SARA

BERGALLO ELBIO
FELDMAN ANDRES
SECO OMAR
SOLARI LUIS
LOPEZ LOMBA
MARCO AURELIO
DANERI ARTURO

LAS OBRAS EXPUESTAS EN ESTE SALON ESTAN EN VENTA A TOTAL BENEFICIO DE LOS HOGARES INFANTILES DE ESPAÑA REPUBLICANA. — POR OFERTAS, ACUDIR AL COMITE NACIONAL DE AYUDA AL PUEBLO ESPAÑOL, CALLE SAN JOSE 1013.


SALON
DE BELLAS ARTES
"NIÑO DE ARAGON" Por BARRADAS
DE AYUDA A LOS NIÑOS DE ESPAÑA REPUBLICANA
ATENEO DE MONTEVIDEO
ENERO ■ FEBRERO 1938



DECLARACION

La libertad creadora, gracias a la cual cada artista, diferenciándose, realiza en lo estético lo singular de su personalidad, no excluye la participación del mismo artista en las formas colectivas de la acción que los llamados de la realidad elevan a la categoría de fundamentales deberes para con la Humanidad.

Antes bien, así como desertaría de sus deberes de creador el artista que, apartándose de la norma interior que le trazan las temperamentales peculiaridades de su imperativo vocacional, se forjase artificiosamente otra norma a la cual no pudiese llegar a sentir sinceramente como una propia expresión de su conciencia estética, aún cuando buscase con ello servir de medio de expresión a la más noble de las causas porque puede luchar el hombre, así también el artista que, fuera del trance de la creación, desoyera los reclamos que a todo espíritu imponen la justicia, la piedad, la libertad o la cultura, en lo político-social, o en lo simple y genéricamente humano, traicionaría sus deberes de Hombre, a que estaría obligado aunque no fuese artista, y traicionaría, además, sus propios deberes de artista, a que lo llama y lo sujeta su condición de obrero de la cultura, de colaborador solidario en su destino, y, como tal, de parcialmente responsable de los peligros que puedan acometerla en lo que ya ha realizado o comprometiendo para el futuro las posibilidades de su existencia, su perdurabilidad y su progreso.

Un grupo de artistas plásticos ha sentido como uno de los más fervientes entre esos altos e irrenunciables deberes de su condición de hombres y de su condición de creadores de cultura, el de ayudar al pueblo español, por los medios que pone a su alcance, precisamente, la naturaleza de su trabajo, comenzando por donar algunas de sus obras para ser vendidas en una gran exposición a beneficio de ese pueblo, que es, en estos momentos, el defensor del destino de la Humanidad, en lo que ésta tiene de más digno, de más alto y de capaz de representar, para el futuro, la esperanza de infinitas superaciones.

Defiende la democracia, la libertad y la justicia, contra la más atroz tentativa de opresión y de sentido de injusticia social y reaccionarismo, que se haya precipitado nunca sobre el mundo, porque esas formas dementes de regresión a los modos autoritarios de la disciplina política y de la estructura social, que encarna el fascismo, amenazan al resto del mundo y juegan allí la batalla decisiva para su prestigio, y hasta para la potencialidad misma de la fuerza sobre que se asientan.

Defiende la lealtad a las instituciones republicanas contra la traición de los militares que, habiéndolas jurado, se alzaron contra ellas.

Defiende la cultura. Mientras los decretos de Franco mandan quemar libros, cierran en grandes cantidades los institutos docentes y las escuelas, y si fundan nuevas "academias reales" es imponiendo a sus eventuales integrantes formas tan arcaicas y vejatorias de juramento que muchos de sus más significativos simpatizantes se han resistido a ingresar a ellas, el gobierno de la República ha creado por millares las nuevas escuelas y aumentado en más de ciento setenta millones de pesetas el presupuesto de Instrucción Pública, en circunstancias en que, por lo desesperado de la lucha, podría creerse que todos los recursos del Estado deberían destinarse solamente a los gastos de guerra. Mientras las bombas de los rebeldes destruyen a Madrid, uno de los primeros entre los focos de cultura que la civilización contemporánea había venido elaborando sobre la faz del planeta, y mientras sus explosiones han hecho estallar los cristales de las ventanas del Museo del Prado, los hombres de la República, los oscuros obreros desde los primeros días de la guerra, los rudos milicianos en las treguas del batallar, y los severos planes de las autoridades, han salvado los tesoros del arte español llevándoselos lejos de la zona de alcance de los bárbaros destructores.

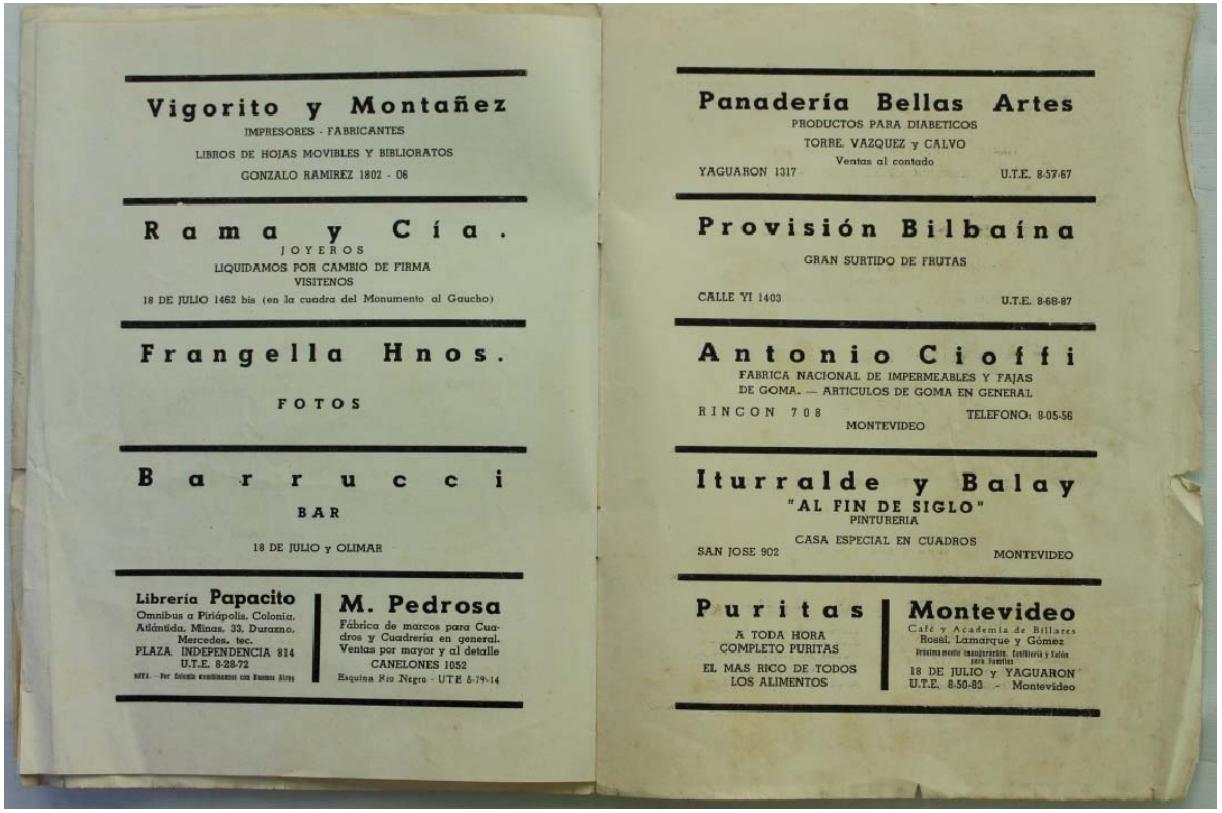
Si por culpa del alzamiento de los facciosos España no será ya sino con graves e irreparables detrimentos el incomparable museo al aire libre que la historia había venido levantando, en el sucederse de los pueblos, las culturas y las épocas sobre su suelo, podrá ella, por lo menos, ofrecer en el interior de las salas, cuando, restauradas por la llegada de la paz se reintegren a ellas todas las obras que custodiaban y se le añadan las innumerables piezas de enorme valor que yacían ignoradas en sótanos y desvanes de grandes casas y en olvidados rincones de conventos e iglesias y que el amor desvelado de los leales por el patrimonio artístico de España ha rescatado para la cultura a través de búsquedas inteligentemente conducidas, una suma de tesoros de arte sin duda inmensamente superior a la que ya había dado fama a las colecciones de los museos españoles.

Todo ello lo defiende el pueblo español con su sangre, con su dolor, con su tragedia, con el horror de sus niños masacrados o huérfanos, de sus hombres sacrificados, de sus viudas y sus madres sin consuelo, de sus ciudades desvastadas y sus campos desolados.

Ensangrentado y empapado por una realidad brutal, y entrañado en ella, aparecerá por eso, algún día, ante la perspectiva histórica, ese mundo de obras de arte que así ha rescatado ese pueblo sin igual. Es decir, que él será un arte triplemente español: por su origen, por haber sido salvado por el heroísmo de su pueblo, y porque la historia lo habrá hecho padecer y casi agonizar, y ser el signo de una realidad desgarrada y terrible, como el genio artístico de España hizo trágicamente realistas, sufrientes y sangrantes, a los lívidos Cristos "acardenalados" y a las patéticas Dolorosas de sus telas y de su escultura policromada.

Y, por triplemente español, ese arte no morirá. Lo habrá salvado el instinto sublime de su pueblo, en este trance de agonía, arrancándolo con sangre a una realidad tétricamente tocada por la muerte, como el genio de sus artistas, en el trance de su creación, le aseguró, dilacerándolo con su realismo trágico, la inmortalidad.

LA COMISION ORGANIZADORA.



Vigorito y Montañez
IMPRESORES - FABRICANTES
LIBROS DE HOJAS MOVIBLES Y BIBLIORATOS
GONZALO RAMIREZ 1802 - 06

Rama y Cía.
JOYEROS
LIQUIDAMOS POR CAMBIO DE FIRMA
VISITENOS
18 DE JULIO 1462 bis (en la cuadra del Monumento al Gaucho)

Frangella Hnos.
FOTOS

Barrucci
BAR
18 DE JULIO y OLIMAR

Librería Papacito
Omnibus a Piriápolis, Colonia, Atlántida, Minas, 33, Durazno, Mercedes, etc.
PLAZA INDEPENDENCIA 814
U.T.E. 8-28-72
NOTA.— Por Librería continuamos con Buenos Aires

M. Pedrosa
Fábrica de marcos para Cuadros y Cuadrería en general.
Ventas por mayor y al detalle
CANELONES 1052
Esquina Río Negro - UTE 8-79-14

Panadería Bellas Artes
PRODUCTOS PARA DIABETICOS
TORRE VAZQUEZ y CALVO
Ventas al contado
YAGUARON 1317 U.T.E. 8-57-67

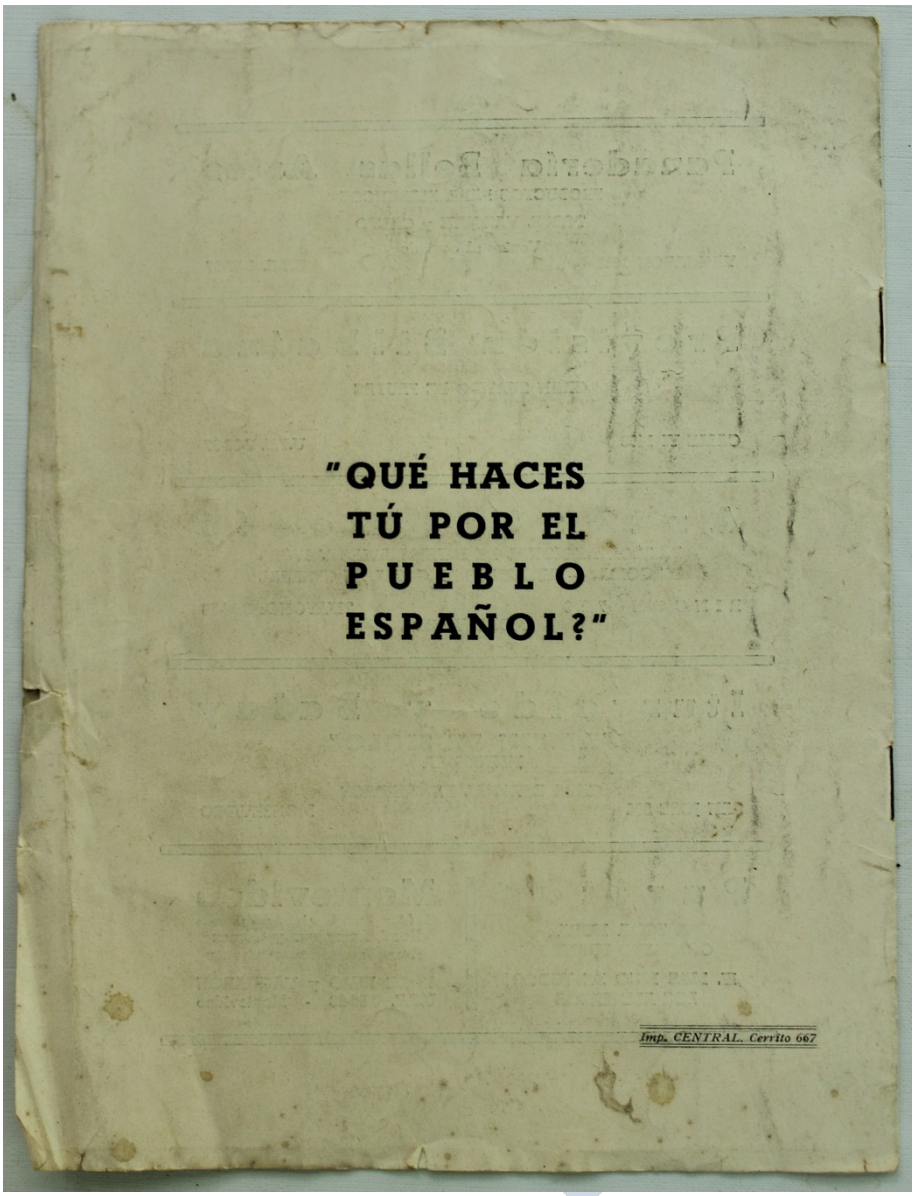
Provisión Bilbaína
GRAN SURTIDO DE FRUTAS
CALLE YI 1403 U.T.E. 8-68-87

Antonio Cioffi
FABRICA NACIONAL DE IMPERMEABLES Y FAJAS DE GOMA. — ARTICULOS DE GOMA EN GENERAL
RINCON 708 TELEFONO: 8-05-56
MONTEVIDEO

Iturralde y Balay
"AL FIN DE SIGLO"
PINTURERIA
CASA ESPECIAL EN CUADROS
SAN JOSE 902 MONTEVIDEO

Puritas
A TODA HORA
COMPLETO PURITAS
EL MAS RICO DE TODOS
LOS ALIMENTOS

Montevideo
Café y Academia de Billares
Rossi, Lamarque y Gómez
Próximamente inauguración. Confitería y Salón para Familias
18 DE JULIO y YAGUARON
U.T.E. 8-50-83 - Montevideo


"QUÉ HACES
TÚ POR EL
PUEBLO
ESPAÑOL?"
Imp. CENTRAL. Cerrito 667

14.1. De Arzadum, C., “Las artes plásticas de 1936-1939”, *AIAPE*, año IV, nº 39, 1939, p.13.

Las Artes Plásticas de 1936 a 1939

por Carmelo de Arzadum

Haremos un rápido comentario de lo que nos ha parecido de más interés relativo al desenvolvimiento de nuestro medio artístico; de lo expuesto en pintura, escultura y dibujo, en nuestras salas más conocidas, y dentro de los tres años últimos. Es evidente que ha aumentado la actividad artística en estos últimos tiempos, y hemos visto en las exposiciones firmas extranjeras de indiscutible valor, que ya no eran las firmas que ejercían influencia de calidad comercial puramente. En cuanto a nuestra producción nacional, solo faltó una mejor organización por parte del Ministerio de la época para que el 1er. Salón de la Comisión Nacional de Bellas Artes hubiera sido la fiel representación de lo que el país era capaz de producir.

Sus tres salones, a pesar de unas pocas telas, han sido de una hibridez desconcertante; de lo que se deduce que la selección de los jurados ha sido mala, y, ultimamente su asignamiento, mala distribución de tabiques, etc., dejó una impresión penosa. Algo de esto hay que subsanar en general en todas las exposiciones colectivas, que en Montevideo se acostumbran, pues en una hecha en la Asociación Cristiana de Jóvenes, de artistas nacionales y otra hecha en el sótano de la Comisión Municipal, producía pésimo efecto el hacinamiento de cuadros que chocan más cuando son de distintos autores pues no los liga un nexo común.

Y a propósito de esto, creo que de las exposiciones de las cuales puede sacar el observador más provecho es de las individuales; por esta misma razón de unidad de conjunto, que se mantiene, aunque el autor varíe por conceptos adoptados en diferentes épocas. Puede citarse como ejemplo la Exposición retrospectiva del maestro Torres García de indudable enseñanza en nuestro medio, donde además de advertirse siempre el pintor, con su problema de expresión plástica de gran calidad, nos da su fuerza de inquietud mental por desentrañar el concepto más firme, para elevar su obra a la altura de la personalidad y el estilo. Una gran exposición en suma.

En la de Blanes Viale podía estudiarse cuándo el pintor, con su preocupación por la luz del paisaje para sostener la luminosidad de la materia, llegaba a esa coincidencia feliz con la expresión del dibujo, dándonos algunos cuadros de lograda atmósfera pictórica que nos delinen su modalidad.

Las de Figari-Barradas, ya más estudiadas con anterioridad por nuestros críticos y que hemos visto más completas, pero que siempre causan fina emoción. La retrospectiva de Carlos Sáez de cuyas cabezas se guarda siempre un recuerdo desde su fallecimiento. Unas, quizá no muy completa, de Gualberto Bellini, —que con su prematura muerte nos hace pensar en un temperamento realmente malogrado— quedan algunas telas que atestiguan su valer.

En estas salas quiero recordar, una exposición de Horacio Butler, que nos dió comienzo a la venida de varios pintores argentinos, como Antonio Berni, Emilio Pettorutti que expuso en el Salón Oficial de Bellas Artes y que además era la representación de la más importante manifestación de tendencia cubista en el Río de la Plata, escuela que no tiene representantes en nuestro medio.

Pasó por las salas del Ateneo la fuerte personalidad de Urruchúa cuyos monotipos fueron gustados con interés. Hemos visto allí también posteriormente una selección de obras de Carlos Prevosti de fina calidad.

Y en las salas de Amigos del Arte recordamos la selección de Melchor Méndez Magariños, de José Cúneo, de Augusto y Horacio Torres García con telas de valor, de Manuel Colmeiro pintor gallego, fina sensibilidad un conjunto que gustó mucho, y que con la última del pintor francés Chapelain Midy cuya inegable maestría se evidente, cumple esta institución una muy loable labor.

Anteriormente se había expuesto un conjunto de retratos antiguos de damas de gran actuación social e histórica, donde había varios de verdadero interés plástico. Entre otras recordamos también las esculturas de Pérez Casás.

Ultimamente Mariè Bernardo (argentina) y una buena selección de dibujos de artistas franceses. En la Asociación Cristiana también con fechas anteriores recordamos muestras de Zoma Baitler, Alexandro Bravo y sobre todo un conjunto del renacimiento que principalmente técnica un cuadro de gran tamaño atribuído a Guido Reni con la amplia forma de aquellas pinturas. En el sótano de 18 de Julio y Agraciada de la Comisión Municipal puede destacarse como exposición de excepción la gran muestra de Bernabé Michelena, creo la más importante exposición de escultura que se haya realizado en Montevideo; debemos recordar sus adolecentes y sus bajos relieves principalmente. Quiero dedicar un comentario especial a la parte de Exposición Francesa que se trajo de Buenos Aires y se expuso en el Salón Oficial del Ministerio de Instrucción Pública, pues era para nuestro público la revelación, por lo menos de alguna de las faces del trabajo de célebres nombres de la pintura contemporánea, desde David a nuestros días. Y allí pudimos apreciar como con cuenta gotas, algo de David, Delacroix, Ingres, Daumier, Corot, Millet, de los impresionistas Manet, Renoir, Sisley, Monet, Cezanne Degas; post-impresionistas Van Gogh Gauguin- y Fauves, Bonard, Van Dongen y de los últimos, Briandón, Anjame, Pierre Roy; faltaron cubistas, sólo una tela de Braque.

Tan largo período de arte, no podía representarse con tan pocos cuadros y faltaron de estos los de gran categoría, y obras a veces, más representativas de cada uno. Sin embargo, su éxito fué extraordinario, todo el país, puede decirse-la visitó, y ha sido una de las mejores determinaciones que el Ministerio de Instrucción Pública pudo tomar.

Fué completada esta exposición con una buena colección de dibujos y grabados, de los mismos artistas y de otros que no figuraban con pinturas como Toulouse Lautrec, Derain, Rouault, Warroquier, Vuillard, Roussel, Gromaire, Duty, Boussingault, etc.

Cerraremos este comentario citando algunas importantes exposiciones que se realizaron en el Ateneo que no debemos pasar sin remarcar su significado. Una de las anteriores y más importante fué la llevada a cabo por la Alape en el Ateneo a raíz de la protesta de como fué formada la Comisión de Bellar Artes. Esta exposición llenó casi toda la planta baja del citado edificio y aunque sin grandes telas, tuvo gran calidad. Fué muy completa la representación, de lo que se hacía en pintura y escultura en el país; y además figuraron tendencias nuevas que no se veían en el Salón Oficial.

No citaremos todos los nombres de los expositores- pero Prevosti, Amézaga, De Simone, Seade, Rivello, Urta, Amalia Nieto, 3 cuadros en homenaje a Milo Beretta ry una gran sala de Arte Constructivo además esculturas de Michelena, Savio, González, Martín, Bais, etc. darán una idea de la importancia del conjunto.

También no debemos olvidar entre otras exposiciones una de Petrona Vera en el Subte Municipal, muy completa y con buenos dibujos. Y entre las de grabado más originales, una de Carlos González en Amigos del Arte, y no dejaremos de citar varias exposiciones ventas-realizadas en el Ateneo a beneficio de España, que nos mostraron pequeñas pinturas y dibujos, buenos, como los de Adolfo Pastor, Castellanos Balparda, etc. No debemos tampoco dejar pasar por alto la loable determinación de la Comisión Municipal de Exposiciones al llevar a villas y pueblos de la república selecciones de pintura y escultura que pueden ser considerados de utilidad pública.

Lamentamos que nuestra crónica no haya podido ser más concreta en cuanto al progreso efectivo, de superación de nuestra producción, pero por lo menos señalamos las actividades.

Interpretación Económica

Por F. SIMOENS ARCE

Si profundizamos en el estudio del proceso histórico de la humanidad, llegaremos indefectiblemente a la conclusión de que, los hechos económicos, desde los más simples hasta sus proyecciones más complejas, forman un todo, alrededor del cual gira la vida individual y colectiva.

La vida económica forma el medio social, el medio social forma la conciencia social, porque no llegan al cerebro humano más que las impresiones y las excitaciones del mundo exterior, sin las cuales no habría ideación posible, pues, está comprobado que no puede formarse una idea del color y del sonido un hombre que haya nacido ciego y sordomudo. . . . .

Soy de los que creen, que lo ideal no es más que la interpretación y el trasporte al cerebro de los hechos materiales, la interpretación del mundo económico-social.

El pensamiento, la idea, no hacen más que interpretar el proceso histórico-económico, es la captación de las impresiones del mundo exterior, la vida ideal nace en la vida material y sale impregnada de factores económicos.

El ser humano nace de un acto material, desde el embrión hasta su nacimiento ya repercuten sobre el nuevo ser los factores económicos; no nace con la misma defensa el organismo del niño de una obrera que, hasta el día del alumbramiento trabaja en la fábrica, o de la mujer sin recursos económicos, que mal alimentada y en insalubre habitación espera la llegada de su hijo, que el organismo del niño cuya madre contó con los recursos económicos suficientes para impregnar de vida sana esa nueva vida salida de sus entrañas.

No piensa lo mismo el niño del conventillo o de los rancheríos de nuestra campaña, que el niño del rancho del conventillo o del hijo del "patrón", propietario de esos rancheríos o de los latifundios lindantes.

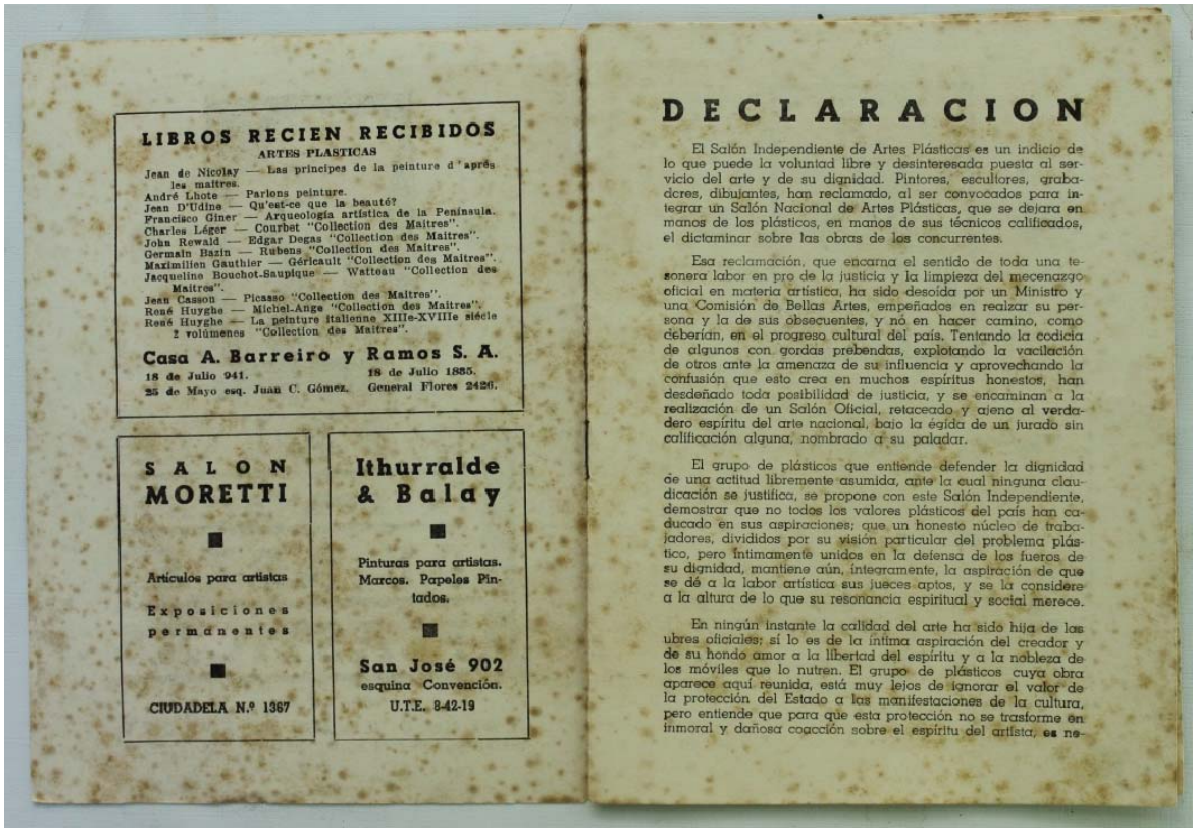
Influenciados por los factores económicos se forman distinto concepto de la vida, el proletariado y la burguesía, luchando ambas fuerzas de distintos planos, partiendo de distintos puntos de vista y con finalidades opuestas, una lucha por las reivindicaciones a una vida mejor económicamente, con todos sus atributos; la otra, la burguesía capitalista, lucha por mantener sus actuales privilegios económicos, ampliándolos como grandes tentáculos que aprisionan todos los nervios económicos de los pueblos. . .

Por la defensa de los privilegios económicos, por la ampliación y consolidación de los mismos, por las luchas entre distintos grupos capitalistas son llevados los pueblos a la guerra, conflicto armado que no llegaría a tal, simplemente si determinados gobernantes fueran excluidos, llegando a regir los destinos de sus pueblos representantes directos y auténticos de los desposeídos de fortuna, que han sido siempre la primera y última carne de cañón de todas las guerras.

Todo está impregnado de factores económicos, desde la vida humana individual y colectiva, desde la vida familiar, regional y por países, hasta agrupamientos de naciones que forman verdaderos continentes.

La humanidad está regida por factores económicos; influencia universal por sus efectos económicos tuvieron los hechos más salientes de la historia, desde el descubrimiento de América, hasta la revolución francesa, desde la gran guerra de 1914-18, pasando por la revolución rusa, hasta el advenimiento del fascismo y del nazismo, fuerzas obscuras creadas y manejadas por el gran capitalismo agresor y sanguinario, el mismo que ha provocado la actual guerra recientemente desencadenada, de cuya guerra esperamos como único beneficio el aplastamiento de ese gran capitalismo despótico y que de entre los escombros de la humanidad en ruinas y como un grito acusador de todas las víctimas inmoladas en la lucha surja algo así como la alborada de un nuevo mundo más humano y más justo, que lleve en sus entrañas todos los atributos de la democracia social integral, que es redención económica.

14.2. S/f., "Primer salón de Artes Plásticas", *Ateneo Montevideo*, 1937, pp. 1-13.



LIBROS RECIEN RECIBIDOS

ARTES PLASTICAS

Jean de Nicolay — Las principes de la peinture d'après les maitres.
André Lhote — Parlons peinture.
Jean D'Udine — Qu'est-ce que la beauté?
Francisco Giner — Arqueologia artística de la Peninsula.
Charles Léger — Courbet "Collection des Maitres".
John Rewald — Edgar Degas "Collection des Maitres".
Germain Bazin — Rubens "Collection des Maitres".
Maximilien Gauthier — Géricault "Collection des Maitres".
Jacqueline Bouchot-Saupique — Watteau "Collection des Maitres".
Jean Casson — Picasso "Collection des Maitres".
René Huyghe — Michel-Ange "Collection des Maitres".
René Huyghe — La peinture italienne XIIIe-XVIIIe siècle 2 volúmenes "Collection des Maitres".

Casa A. Barreiro y Ramos S. A.

18 de Julio 941. 18 de Julio 1885.
25 de Mayo esq. Juan C. Gómez. General Flores 2426.

SALON MORETTI

Artículos para artistas

Exposiciones permanentes

CIUDADELA N.º 1367

Ithurralde & Balay

Pinturas para artistas. Marcos. Papeles Pintados.

San José 902
esquina Convención.
U.T.E. 8-42-19

DECLARACION

El Salón Independiente de Artes Plásticas es un indicio de lo que puede la voluntad libre y desinteresada puesta al servicio del arte y de su dignidad. Pintores, escultores, grabadores, dibujantes, han reclamado, al ser convocados para integrar un Salón Nacional de Artes Plásticas, que se dejara en manos de los plásticos, en manos de sus técnicos calificados, el dictaminar sobre las obras de los concurrentes.

Esa reclamación, que encarna el sentido de toda una tesonera labor en pro de la justicia y la limpieza del mecenazgo oficial en materia artística, ha sido desoída por un Ministro y una Comisión de Bellas Artes, empeñados en realzar su persona y la de sus obsecuentes, y no en hacer camino, como deberían, en el progreso cultural del país. Tentando la codicia de algunos con gordas prebendas, explotando la vacilación de otros ante la amenaza de su influencia y aprovechando la confusión que esto crea en muchos espíritus honestos, han desdeñado toda posibilidad de justicia, y se encaminan a la realización de un Salón Oficial, retaceado y ajeno al verdadero espíritu del arte nacional, bajo la égida de un jurado sin calificación alguna, nombrado a su paladar.

El grupo de plásticos que entiende defender la dignidad de una actitud libremente asumida, ante la cual ninguna claudicación se justifica, se propone con este Salón Independiente, demostrar que no todos los valores plásticos del país han caducado en sus aspiraciones; que un honesto núcleo de trabajadores, divididos por su visión particular del problema plástico, pero íntimamente unidos en la defensa de los fueros de su dignidad, mantiene aún, íntegramente, la aspiración de que se dé a la labor artística sus jueces aptos, y se la considere a la altura de lo que su resonancia espiritual y social merece.

En ningún instante la calidad del arte ha sido hija de las ubres oficiales; sí lo es de la íntima aspiración del creador y de su hondo amor a la libertad del espíritu y a la nobleza de los móviles que lo nutren. El grupo de plásticos cuya obra aparece aquí reunida, está muy lejos de ignorar el valor de la protección del Estado a las manifestaciones de la cultura, pero entiende que para que esta protección no se trasforme en inmoral y dañosa coacción sobre el espíritu del artista, es ne-

cesario olvidar las viejas prácticas del favor personal y librar a la responsabilidad de jurados auténticamente representativos de las artes que se juzgan, el hacer justicia libremente en ese terreno.

Por ello esta exposición, junto a la clara resonancia espiritual que su belleza entraña, alberga otra, no menos grata, y que es necesario valorar en primer término: su resonancia moral, profunda y digna, que ha de ser tanto más viva al especiador honesto cuanto que llega por el camino de su sensibilidad conmovida y llena de gratitud hacia quienes hermanan el heroísmo de la creación al heroísmo de la conducta.

¡Espíritus libres, salud! aquí una de las más fecundas expresiones de vuestro afán!

PARA LOS BUENOS FUMADORES
CIGARRILLO AMARELLINHO DE LUXO
Vigorito, Montañés & Cía.
BIBLIORATOS
LIBROS DE HOJAS MOVIBLES
ENCUADERNACIONES
Gonzalo Ramírez 1802-06
Automático 45-688

PINTURA

1 Amézaga, Eduardo.
2 Arzúdum, Carmelo de.
3 Bebeacua, José F.
4 Becérra Muniz, Irma.
5 Bravo, José Enrique.
6 Clérici, Carlos.
6 Costigliolo, Pedro.
8 Cúparo, Nicolás.
9 De Simone, Alfredo.
10 González, Armando.
11 González, Carlos.
12 González, Jorge.
13 Montegazza, Abel.
14 Massey, Luis.
15 Orlando, Roberto.
16 Pariente Amaro, Mario.
17 Pastor, Adolfo.
18 Prevosti, Carlos.
19 Ragni, Héctor.
20 Rivello, Carmelo.
21 Seade, Felipe.
22 Torres García, Joaquín.
23 Tourreilles, Chita.
24 Tufano, Miguel.
25 Ure, Nicolás.
34 Acle, Rosa.
36 Alvarez Marquez, J.

GRAN CAFE MONTEVIDEO
18 DE JULIO
Esq. Yaguarón
Gran Sala de Billares en el subsuelo
En breve se realizarán grandes torneos.
Director:
Antonio Tazzino
Rossi, Lamarque y Gómez

ZUBIRI y Cía. S. A.
18 de Julio 1223-27
U. T. E. 86767

ESCULTURA

26 Bais, Homero.
10 González, Armando.
27 Martín, Juan.
28 Michelena, Bernabé.
29 Moncalvi, Juan.
30 Savio, Alberto.
35 Rivas, Lía.

GRABADO

31 Borche Costa, Tina.
32 Castellanos Balparda, L.
11 González, Carlos.
15 Orlando, Roberto.
17 Pastor, Adolfo.
18 Prevosti, Carlos.
33 Suárez, Julia E.

DIBUJO

2 Arzádum, Carmelo de.
26 Bais, Homero.
11 González, Carlos.
12 González, Jorge.
18 Prevosti, Carlos.
20 Riveiro, Carmelo.
39 Savio, Alberto.

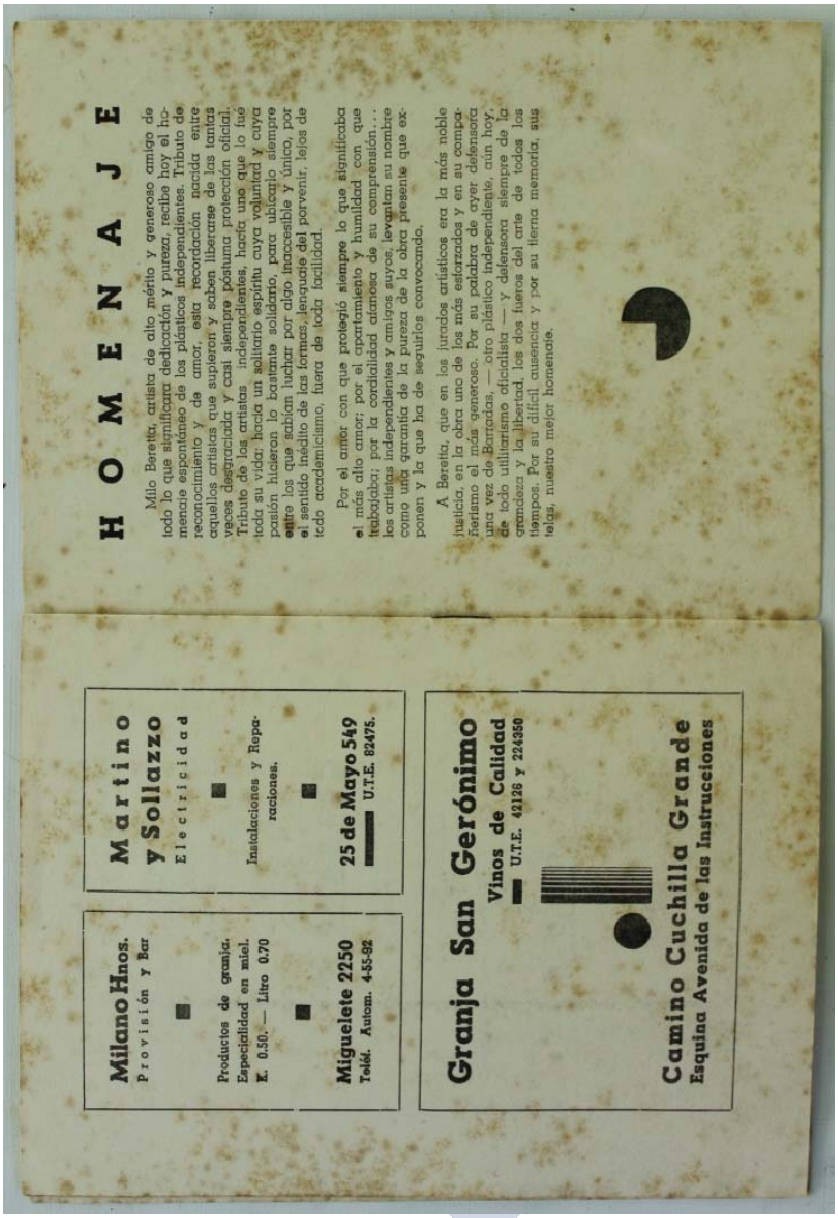
Comunico a mi distinguida clientela el traslado a mi nuevo local en 18 de Julio 1462 bis, en la cuadra del Gaucho

Bar Barrucci

18 de Julio y Olimar
U.T.E. 8-30-16

ESBERTO CORTADA
Decoraciones

Larrobla 907
U.T.E. 22-35-37



H O M E N A J E

Milo Beretta, artista de alto mérito y generoso amigo de todo lo que significara dedicación y pureza, recibe hoy el homenaje espontáneo de los plásticos independientes. Tributo de reconocimiento y de amor, esta recordación nacida entre aquellos artistas que supieron y saben liberarse de las tantas veces desgraciada y casi siempre póstuma protección oficial. Tributo de los artistas independientes, hacia uno que lo fue toda su vida: hacia un solitario espíritu cuya voluntad y cuya pasión hicieron lo bastante solidario, para ubicarlo siempre entre los que saben luchar por algo inaccesible y único, por el sentido inédito de las formas, lenguaje del porvenir, lejos de todo academicismo, fuera de toda facilidad.

Por el amor con que protegió siempre lo que significaba el más alto amor; por el apartamiento y humildad con que trabajaba; por la cordialidad cálmosa de su comprensión... los artistas independientes y amigos suyos, levantan su nombre como una garantía de la pureza de la obra presente que exponen y la que ha de seguirlos convocando.

A Beretta, que en los jurados artísticos era la más noble justicia, en la obra uno de los más estirazados y en su compañerismo el más generoso. Por su palabra de ayer defensora una vez de Barradas, — otro plástico independiente, aun hoy, de todo utilitarismo oficialista — y defensora siempre de la grandeza y la libertad, los dos fueros del arte de todos los tiempos. Por su difícil ausencia y por su tierna memoria, sus telas, nuestro mejor homenaje.

Milano Hnos.
Provisión y Bar
Productos de granja. Especialidad en miel. K. 0.50. — Litro 0.70
Miguelete 2250
Teléf. Autom. 4-55-92

Martino y Sollazzo
Electricidad
Instalaciones y Reparaciones.
25 de Mayo 549
U.T.E. 82475.

Granja San Gerónimo
Vinos de Calidad
U.T.E. 42126 y 224350

Camino Cuchilla Grande
Esquina Avenida de las Instrucciones

ATENEO DE
MONTEVIDEO
Imp. Central
Cerrito, 667

15.1. Torres García, J., “La Exposición [Amigos de España]”, *AIAPE*, año III, nº 13, 1939, p. 19.

AIAPE 19

Amigos de España:

Nada que se pida hoy para el pueblo español puede rehusarse. Ni pobre, ni enfermo, puede rehusarse. Pobre hay que dar; enfermo hay que trabajar. Por esto ya, relativamente en estos dos casos, no he podido rehusar el hacerme aquí presente y el decir algunas palabras.

Dejando aparte el aspecto de pueblo mártir, y que por esto merece ayuda, el pueblo español hoy representa algo tan grande, que excede el marco clásico de los hechos históricos habituales.

Representa aquel momento grande en que el hombre, el hombre Universal, se levanta por encima del individuo. Es decir, lo que verdaderamente puede y debe llamarse pueblo (y que siempre se apoya en eso universal, que es lo justo) levantándose para defender lo que caracteriza al hombre por encima de aquello que ya no lo es, puesto que también es patrimonio de los seres inferiores. Por el pueblo español, hoy, la Humanidad en este momento histórico, vuelve a despertar de su letargo para recobrar su dignidad de entidad superior. ¿Cómo pues, no ayudar a tal pueblo?

Marcados quedan también hoy, todos aquellos que colaboran con las fuerzas ciegas de la regresión. Y este deslinde humano en estos dos gigantescos bandos, no es el aspecto menos interesante del momento actual. Figuras en uno y otro lado, que quedarán respectivamente para la admiración o la reprobación de las edades futuras. ¡Suerte y desgracia nuestra, el vivir tales momentos!

Alberto Sartis, escultor de méritos reconocidos, no podía estar ausente de la muestra que AIAPE, organizara, y llevara a feliz término, en el Salón del Ateneo, muestra de obras cuya venta casi total, contribuyó en forma positiva a la ayuda a los intelectuales y artistas españoles, chasqueando el año con un verdadero himno de la solidaridad.

La figura que reproducimos, expuesta y vendida en el Salón, representa claro de lo que puede la dedicación sensible sobre la mansedumbre del modelo, leve cascada de las sobre el barro, de las formas desbordando expresión por sobre el yeso, hizo presente entre la unanimidad conmovedora de las calidades expuestas, esa expectativa inocente de la muchacha criolla, levantando la cabeza iluminada hacia el porvenir, fuertes los brazos para la labor cotidiana, y recogidas las rodillas en íntimo e incanjeable gesto de feminidad.

LA EXPOSICION

MARINA DE ONDARROA — Domingo Bazurro

En tal pleito, el intelectual, el artista y el poeta, el filósofo y hasta el científico, no han sido tardos al llamado de conciencia. Y salvo vergonzosa minoría, se han volcado del lado de la Verdad. Como intelectuales pues, podemos vanagloriarnos de ello. Y los ha habido, y a cientos, que lo mismo la han defendido en el terreno propio de ellos, como en el de los hombres todos: es decir también en el terreno de la lucha cuerpo a cuerpo. Y de haber ocurrido lo contrario, hubiera sido la mayor vergüenza. Esto, además, permite alentar la mejor esperanza. Esta parte sana del Mundo, aún puede salvarse.

Esto expuesto, por el cual aquí estamos invitados y que tan noble y generosamente trabaja (e infatigablemente, no perdiendo momento ni oportunidad) ha reunido aquí, merced al activo celo de sus componentes, un número de obras plásticas, que ofrecidas a la venta, representa algo más que inocentes obras de pintura y escultura. Por esto, el que sea poseedor de alguna de ellas, y la tenga en su casa, tendrá allí algo casi sagrado. Y en cualquier circunstancia, tal obra, podrá darle aliento para, no solo persistir en el bien, sino también darle testimonio de uno de sus más bellos gestos.

Y aparte de eso ¿no son esas sinceras expresiones del artista hoy, un lazo espiritual de solidaridad entre todos los buenos y nobles? Bien, pues, para el artista que las ofrenda, pero también bien por el que recoje tal ofrenda. Y bien por la entidad que propicia tal acto.

De las obras que aquí se exponen y con la finalidad que queda dicha me parece bien no hablar; pues hoy no debemos mirar esta exposición como cualquier otra. Me parece, por este motivo, que no debe destacarse a ninguna obra por encima de las demás, ya que todas representan lo mismo: la ayuda a España, la afirmación de los valores humanos eternos. Ni dar pues honor a ninguna con respecto a las otras, ni querer destacarlas como mercancía a quien se pone precio; pues el valor moral que representa cada una de ellas, tiene para nosotros que exceder a su valor artístico. Bienvenidas todas, chicas y grandes, de jóvenes o de viejos, de maestros o de aprendices. Son un don para España y esto es su mejor elogio: son una ofensiva contra sus enemigos y esto ya las hace significativas. ¡Dichosas obras, ya que les cupo tal honor!

España..., madre de cien pueblos. He ahí un lugar común como tantos. ¿Epopeya de América? Ató, sojuzgó a cien, a mil pueblos. La epopeya de España es la de ahora: desatar a cien pueblos. Este es mi pensar que no pretendo que sea compartido por nadie.

De España un ofrecido a todos los pueblos. Y a mí ver, la España que hay que imitar es la de ahora: no la de antes.

Por esto, los que se solidarizan con tal pueblo, los que fuera de allí trabajan para ayudarlo en la forma que sea, en sus luchas en realidad por un pueblo, o una parte solamente, sino más y mejor, por la que lucha el pueblo español, que es por los positivos valores del hombre: del hombre Humanidad, que venció el individuo.

Lo que demos pues, bien poca cosa es, por mucho que demos. Porque esto que damos es nada menos, que para forjar una nueva conciencia en el mundo.

Tal lucha, en realidad es y ha sido perpetua a través de los siglos, y la cadena de pueblos y hombres mártires es interminable. Pero hoy, modernamente, debía darse mayor ejemplo. Y ahí tenemos la sangre.

¿Y qué ha pasado? Es que allí se ha despertado el espíritu, la conciencia. Y bien: la lucha tendrá que ser seria, porque el espíritu es de naturaleza indestructible. Y esto es lo que aún no han comprendido los hombres fascistas.

Este terrible ejemplo es grande, pero ¿es que acaso todo el que vive para la verdad, sea escribiendo, sea en el cuadro plástico, sea en la meditación filosófica, no realiza lo mismo si su trabajo es como se ha dicho, en la verdad?

Indudablemente. Y por esto no hay que hacer guerras a cada momento y en todos los lugares. La labor por la verdad es perpetua porque es eterna. Y así como entre el fragor de los combates no se detiene ni el crecer de las yerbas ni el correr del agua, tampoco esa labor divina labor quizás más pura que la lucha cruenta.

Hay que tener fe en el hombre. Las luchas, las guerras, son sólo episodios por bien encaminadas que sean. Pero el filósofo, el pedagogo, el artista, el poeta, el trabajan con tanto desinterés y celo, es porque no han perdido la fe en el hombre. Trabajadores, para la verdad, en la violencia o calladamente, hacen lo mismo. Y lo importante siempre será y en cualquier circunstancia, que no se niegue esa Verdad jamás.

Paz, en un remanso del tiempo, y, traigámosla con la, en esa paz; con la en el hombre. Y basta.

Pero no olvidemos a los que ahora sufren un momento de crisis, de esas crisis que suelen acontecer de siglo a siglo. Y la paz de un lado, y la lucha del otro, si se está en el mismo espíritu, es también, lo mismo. El aspecto varía pero la esencia es idéntica.

Habrá quien achacando todo esto, vea política ¡Pobre ser desgraciado! Es como si se quisiese ver política en dos gotas acordadas o en la pureza de una flor. No; llevarían las cosas a tal altura, no cuadra esa vil suposición.

Aquí no hay más que una cosa: es que ha despertado la conciencia profunda. Y este es el espíritu de España. Por esto cualquier esfuerzo nuestro debe ser (y sin duda lo es) ofrecido en esa elevación.

Diciembre, 7-1938.

J. Torres García.

LA NIÑA Y EL JUGUETE

Aparte de los méritos artísticos de esta figura con que Homero Bais afirma su joven personalidad vigorosa, lleno de amor a los humildes y de entrañable dedicación hacia su obra; aparte de esa gracia evidente que es la conjugación de todas las formas escondas desde la vida, para quedar al fin como un himno de la más inocente ternura, hechas un solo gesto en la volumínosa cabeza; aparte la conmovedora sencillez o el sintético realismo de toda la niña, y de su muñeco, tan rígida como ella y tan deformada como la vida deforme de los pobres...

Aparte todo eso, que ya es bastante, se nos acerca hoy esta figura de uno de los escultores más jóvenes — colaborador en el salón de arte pro-intelectuales españoles, — para simbolizar sin quererlo, este momento de espectativa y de lucha, en que el mundo leal desea hacer saya la leyenda de los reyes portadores de la felicidad infantil.

En esta estampa que es como una angustiosa interrogante, en ese malecho que es como una natural y simple respuesta popular, hacemos presente nuestro amor a los niños de España, nuestra voluntad de ayuda, nuestra tenacidad de portas y artistas, capaces de sostener un sacho rígido sobre la pobreza descalza y podercosa.

16.1. S/f., “Asociación de Arte Constructivo”, *AAC*, 1935, p.1.

ASOCIACION DE

R.

ARTE CONSTRUCTIVO

PINTURA Y ARTE CONSTRUCTIVO: PLASTICA, ESCULTURA, ARQUITECTURA, LITERATURA Y MUSICA

MONTEVIDEO

En el mes de Mayo de 1934 llegó a nuestro país el artista compatriota, Joaquín Torres-García, que venía de Europa después de más de cuarenta años de ruda labor y de haber obtenido la consagración en los países más cultos.

Desde ese día puede decirse no se han detenido sus esfuerzos persistentes por desarrollar entre nosotros el conocimiento de las nuevas orientaciones artísticas en su mayor parte ignorada aquí, y al poco tiempo de llegado a su patria se esforzó por constituir con los artistas que más se interesaban entre nosotros por las cosas del espíritu, un núcleo de acción artística que se denominó de “Arte Constructivo”.

La escuela constructivista ha reunido a un selecto grupo de artistas consagrados en nuestro ambiente, en las distintas manifestaciones: pintura, escultura, arquitectura, música y poesía.

OBRA REALIZADA

CONFERENCIAS. — La primera conferencia dada en el Uruguay por Torres-García, fué en la Universidad (Arte y Cultura Popular) el 24 de Mayo de 1934. El 5 de Junio, exposición de cuadros de Torres-García y conferencia en el Salón de Amigos del Arte. En Julio y Agosto del mismo año un ciclo de cinco conferencias en la Radio Oficial, sobre problemas de arte plástico. En esos meses se inaugura el Estudio y exposición de pintura moderna en la calle Uruguay 1037, donde se dictan dos conferencias y se organiza, aunque no definitivamente, en un núcleo de Arte Constructivo. Invitado por la E. T. A. P., Torres-García dicta un curso que dura seis meses en el local de esta Institución y se inician los ejercicios prácticos de plástica. El objetivo de este curso de 26 conferencias era para la formación de la conciencia artística en nuestro ambiente. Simultáneamente con el curso de la E. T. A. P., invitado por la Facultad de Arquitectura, dictó Torres-García un curso de 13 conferencias sobre temas de arte en general. Un ciclo de 5 conferencias para maestros en el curso de vacaciones en el Instituto Normal, en Diciembre de 1934. Además de estos cursos, se han realizado conferencias en los siguientes locales: Círculo de Bellas Artes, Museo Municipal, Ateneo de Montevideo, Centro Gallego, Radios Westinghouse, Carve y Espectador, Centro Israelita, etc. En total se han dictado por Torres-García 130 conferencias desde su llegada a nuestro país, o sea en el término de un año y medio.

La Asociación de Arte Constructivo, desde Enero de 1935, ha establecido su sede provisoriamente en la Asociación Cristiana de Jóvenes, que gentilmente ha cedido sus salones para las exposiciones y para las clases que dicta para la agrupación, el maestro Torres-García. Estas clases han sido alternadas con ejercicios prácticos de plástica, conciertos y recitales de poesía.

EXPOSICIONES. — A fines de 1934, se organiza definitivamente la Asociación de Arte Constructivo como entidad aparte y se lleva a cabo la primera exposición de obras en un Salón cedido por la E. T. A. P. en el Palacio Díaz, donde esta entidad realizaba también una exposición. Segunda exposición de la A. A. C. en el Museo Municipal J. M. Blanes, quedando las obras expuestas para formar parte de la colección del citado Museo, en un Salón especialmente destinado para ellas. La tercera exposición se realiza en la Asociación Cristiana de Jóvenes, el 29 de Julio de 1935. Cuarta exposición, en la Asociación Cristiana de Jóvenes el 10 de Octubre del presente año.

PUBLICACIONES. — La primera que edita la Asociación y que está en prensa, aparecerá en breve. Constará de 160 páginas y resume parte de las conferencias dictadas. Lleva por título “Estructura”.

En la última reunión de la Agrupación, se resolvió constituir definitivamente la entidad, nombrar autoridades, y vincularla con el ambiente, estableciendo una organización de enseñanza artística práctica, en todos sentidos, y estableciéndose las categorías de socios activos y socios protectores, entre sus componentes.

16.2. Zum Felde, A., "Exposición de la Casa del Arte", *La Pluma*, año II, nº 6, 1928, p. 44.

Exposición de "La Casa Del Arte"

Puede asegurarse que la exposición permanente de artes plásticas, que constituye uno de los aspectos principales del vasto programa de "*La Casa del Arte*", se ha iniciado bajo los mejores auspicios. Un número considerable de cuadros, esculturas, cerámica y tapices prudentemente seleccionados, forman un conjunto bastante representativo del movimiento actual y de la capacidad productiva del país, en ese terreno.

La Dirección de este salón de exposiciones, confiada al pintor Domingo Bazurro, es una garantía de buen criterio estético, y de honradez absoluta, por su acrisolada cultura en arte, y por su espíritu amplio, abierto a todas las tendencias. La Casa del Arte necesitaba una dirección de sentido a la vez amplio y exigente, para que ninguna tendencia o escuela fuese sistemáticamente excluída, y a la vez no entrasen allí cosas que no llegaran a cierto nivel de valorización, cosas de inferior calidad, que desmereciesen la dignidad a la exposición, hicieran sufrir molestas promiscuidades a los artistas y falsearan el gusto del público. Pero también era preciso, además de ello, un hombre de suficiente integridad moral y bondad de espíritu, capaz de sobreponerse a las intrigas personales, y a la mezquina política de las camarillas, para adoptar una posición de estricta independencia y de recta justicia.

Creemos que Bazurro es uno de esos hombres. Sobre todo si se cierra herméticamente como es de esperarse, a las insinuaciones de los intrigantes. Confiamos en su gestión. Por lo pronto, este conjunto inaugural demuestra que ninguna tendencia ha sido excluída, ni han intervenido preferencias personales. Allí figuran trabajos, desde el más convencional academismo hasta el avanzismo más revolucionario. Sólo se ha excluído lo evidentemente malo, —y eso, dentro de límites muy indulgentes.—

Aun cuando no todos los trabajos que figuran, son expuestos por primera vez, la excelente disposición y la amplitud del salón permiten apreciar mejor a los ya conocidos y conocer, en inmejorables condiciones a los nuevos.

Hacer crítica detallada de autores y obras nos es imposible en esta breve nota, limitándonos a una impresión de conjunto.

Esta impresión — la que podría recibir un visitante extranjero, por ejemplo, que quisiera conocer la cultura artística del país — es de todo punto favorable, y francamente optimista. El conjunto de la sensación de que existe en el país un fuerte núcleo de artistas, de aguadas condiciones propias y orientados en los más rectos y severos caminos de la estética contemporánea. Verdad que el visitante uruguayo nota algunas ausencias. Ciertos artistas no figuran (por voluntad propia), otros no están suficientemente representados. Estas faltas pueden y deben subsanarse en adelante, si se quiere que la exposición nacional de la "*Casa del Arte*" sea acabadamente lo que debe ser, y lo que a todos interesa que sea: un exponente representativo de la cultura y de la producción artística del país.

Uno de los puntos que merece una observación aparte, es el de las artes decorativas y aplicadas. Lo que hay expuesto es bueno; pero convendría fomentar su producción ampliamente. Las artes aplicadas son uno de los factores más positivos y eficaces, del cultivo del gusto y de la educación estética, en todas las clases sociales.

Finalmente, debe tributarse un franco aplauso al pintor Guillermo Laborde, Director escenógrafo de "La Casa del Arte" por el acierto con que ha sabido transformar el decorado interior del teatro, quitándole el aspecto pesado y de mal gusto que antes tenía, por una decoración simple, sobria, de grandes planos geométricos, y de colores suaves, en el que predomina la gama del gris. Igual acierto ha presidido el decorado del salón de exposiciones y de la Taberna, que ha quedado convertida en un elegante lugar de reuniones literarias.

A. Z. F.

17.1. S/f., "AIAPE por la defensa de la cultura", *AIAPE*, año I, nº 6, 1937, pp. 1-13.

AIAPE

POR LA DEFENSA DE LA CULTURA

ORGANO DE LA AGRUPACION DE INTELECTUALES, ARTISTAS, PERIODISTAS Y ESCRITORES (SECCION URUGUAYA)

Redactor responsable: ROBERTO IBAÑEZ — Lucas Obes 1186 | AÑO I. N.° 6 JUNIO DE 1937 | Redacción: Plaza Libertad 1157

El Porvenir de España

Discurso de Angel Osorio Gallardo

Mi fé en la victoria

Nadie puede predecir cuántos dolores le quedan por sufrir a la República española, cuánta sangre por verter, cuánta riqueza que perder. Pero yo tengo en su éxito definitivo una fe absoluta, invariable.

¿Por qué? ¿Por espíritu partidista? No pertenezco a ningún partido. ¿Por instinto de conveniencia personal? Yo sé bien que en la nueva sociedad, un hombre como yo, liberal, conservador y que solamente es abogado, no sólo no podrá nada, sino que jamás recuperará lo que antes tuvo. ¿Por sentimentalismo irreflexivo? Tengo demasiados años y demasiada experiencia para entregarme a la irreflexión.

¿Entonces? Mi fe se apoya, substancialmente, en esta razón:

Nos encontramos ante una evolución histórica. Y jamás la Historia ha dado marcha atrás en el camino de la emancipación del hombre. Hay paradas, hay baches, hay caídas ,pero la línea gráfica, tomada en su conjunto, no va de arriba abajo, sino de abajo arriba. El hombre fué más libre después de Cristo, y más libre después de la invasión de los bárbaros, y más libre después del Renacimiento, y más libre después de la Revolución francesa. Igual ocurrirá ahora. Lo que se ventila en España no es ningún problema español, sino el acceso de los trabajadores de todo el mundo al Poder político y económico. Esta vez también será ascendente la línea histórica.

Jamás se han logrado sin sufrimiento las grandes transformaciones de la Humanidad. Las torturas de los republicanos españoles son su contribución a la instauración de una mayor justicia social. Si yo creyera que la Providencia había de perpetuar la miseria de los obreros y la opresión de todos los ciudadanos para beneficio de los generales traidores, de capitalistas sin conciencia, de imperialismos tiránicos e invasores, de sistemas políticos negativos de la personalidad humana... creo que perdería la razón.

Triunfaremos, pues. Mas ¿qué es lo que ocurrirá en España el día de la victoria?

¿Qué sistema económico prevalecerá? A mi entender, un sistema mixto. Habrá bienes nacionalizados (minas, transportes, elementos fundamentales para la producción, Seguros, Banca en su función de crédito, pero no en la de cambio, etc.). Habrá bienes socializados (las grandes industrias siderúrgicas, textiles, etc.). Habrá bienes municipalizados (servicios públicos de carácter local, aguas minerales, bosques). Habrá un enorme desarrollo de las cooperativas de producción (que es lo que está prevaleciendo en Cataluña). Y, en fin, será respetado el dominio privado de los pequeños y medianos propietarios (urbanos y rústicos) industriales, comerciantes y profesionales libres.

Desaparecerá el gran capitalismo. La propiedad privada que subsista, quedará sujeta a las obligaciones de su función social. Se hundirán las castas plutocrática, teocrática, aristocrática y militar. Se borrará el tipo del "señorito" parásito y holgazán. Todas las actividades, todos los poderes, quedarán invadidos por los trabajadores. El trabajo será la gran dignidad. La libertad política se arraigará en la libertad económica. Y España será lo que su Constitución quiso que fuese: una República democrática de trabajadores de todas clases, que se organizará en régimen de libertad y de justicia.

La patraña del comunismo

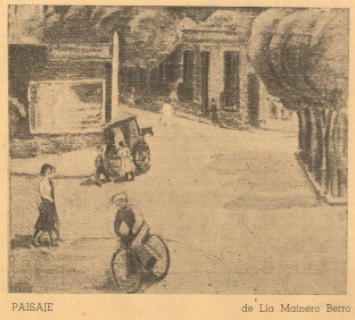
Los que en España atacan a la República dicen que quieren librarla del comunismo. Los que desde fuera los auxilian, proclaman que su único fin es impedir la implantación del comunismo en Occidente, y hasta llegan a hablar de "la sed de sangre del comunismo". Los egoístas, se disculpan porque temen al comunismo más que al fascismo.

Las particularidades de mi situación personal, me privan de libertad para hablar de otros países. A España he de referirme exclusivamente. Pues bien, aquellos españoles que fingen espantarse del comunismo, ¿contra quién se sublevaron el 18 de julio? ¿Contra un gobierno comunista?¿ De ninguna manera. El Gobierno de entonces era estrictamente republicano, exclusivamente burgués. Después ha sido cuando ha habido que llamar al Gobierno a todos cuantos partidos y sindicaciones representan al pueblo unido para defenderse. De modo que, quien ha traído a gobernar a comunistas y anarquistas, no es la República, sino los generales sublevados y los fascistas.

Nadie puede creer en la alarma de esas gentes frente al comunismo. Porque, ¿es que cuando dominaba entre los obreros un socialismo moderado, aceptaban ese socialismo? ¿Es que dejaron vivir en paz a Pablo Iglesias? ¿Es que, cuando la República quiso hacer una Reforma agraria medrosa, insuficiente, aburguesada, la admitieron? ¿Es que, cuando se ha iniciado en España cualquier movimiento de democracia cristiana, no han colmado de improperios a sus propugnadores, diciendo que eran preferibles los bolcheviques? ¿Es que, cuando algún Papa ha pronunciado palabras de aliento para los trabajadores, no han cubierto de injurias al Papa, tildándole de hereje y sufragando rogativas para que Dios le trajese al buen camino? ¿No fué uno de los jefes del ultracatólico integrismo español quien públicamente dijo que si era verdad que los Papas predicaban contra los abusos del capitalismo, él se haría cismático griego?

La guerra infame que ahora está destrozando a España, no se debe a otra cosa sino al temor de que la República realizase un leve adelanto en el orden social. Trátase, en fin de cuentas, de perpetuar un régimen de castas e impedir la expansión del proletariado.

Esto, y no el comunismo, es lo que los sublevados quieren impedir. Reconozcamos que el miedo es injustificado. Al fin de la guerra tanto dará que gobiernen los sindi-

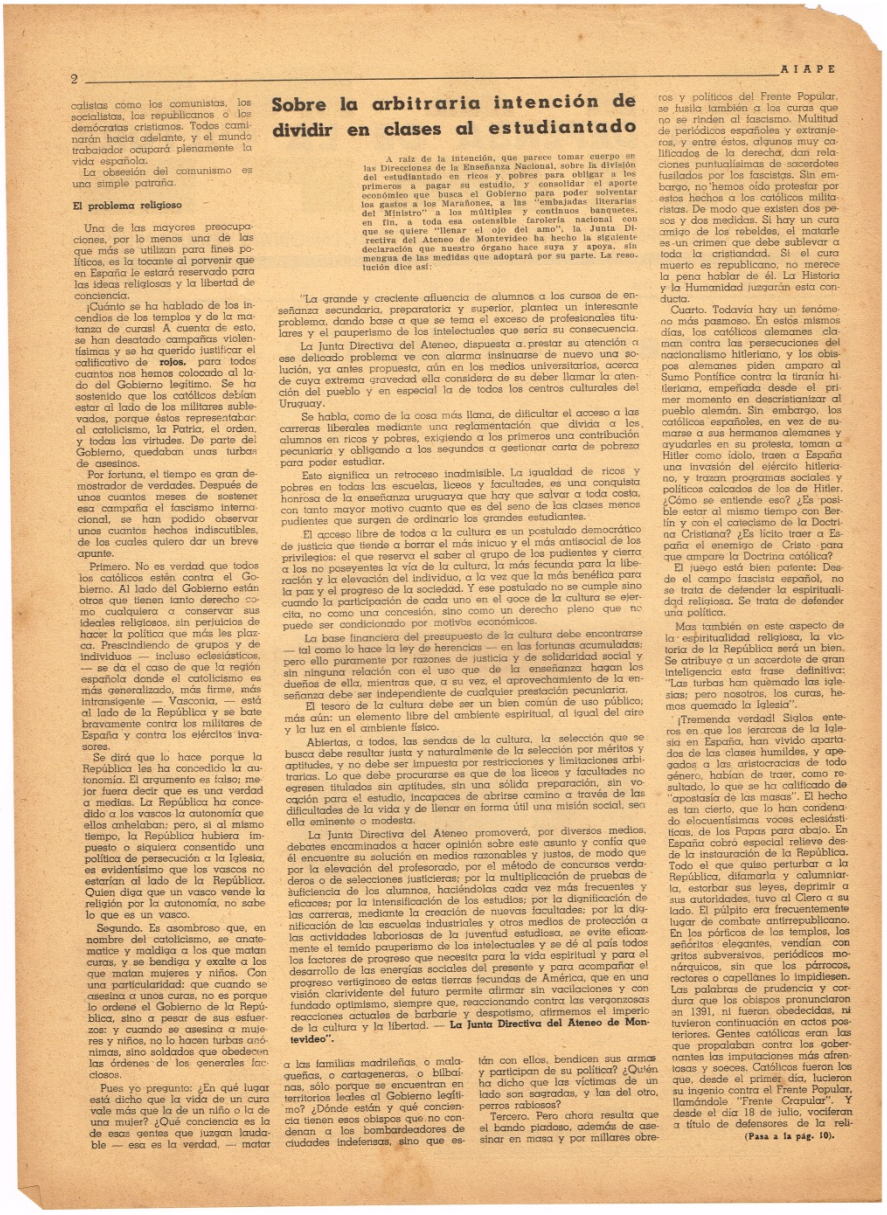


PAISAJE de Lía Mainero Berro

FIRMAN: osorio y gallardo, leo ferrero, carlos benvenuto, máximo gorki, larra, figueredo, josé lucas, del cioppo, ibáñez, ortiz saralegui, arturo j. dubra, blanca luz brum.

ILUSTRAN: lía mainero berro, bernabé michelena, humberto frangella, barradas, enrico galassi, castellanos balparda.

0.10



catistas como los comunistas, los socialistas, los republicanos o los demócratas cristianos. Todos caminarán hacia adelante, y el mundo trabajador ocupará plenamente la vida española.

La obsesión del comunismo es una simple patraña.

El problema religioso

Una de las mayores preocupaciones, por lo menos una de las que más se utilizan para fines políticos, es la tocante al porvenir que en España le estará reservado para las ideas religiosas y la libertad de conciencia.

¡Cuánto se ha hablado de los incendios de los templos y de la matanza de curas! A cuenta de esto, se han desatado campañas violentísimas y se ha querido justificar el calificativo de **rojos,** para todos cuantos nos hemos colocado al lado del Gobierno legítimo. Se ha sostenido que los católicos debían estar al lado de los militares sublevados, porque éstos representaban al catolicismo, la Patria, el orden, y todas las virtudes. De parte del Gobierno, quedaban unas turbas de asesinos.

Por fortuna, el tiempo es gran demostrador de verdades. Después de unos cuantos meses de sostener esa campaña el fascismo internacional, se han podido observar unos cuantos hechos indiscutibles, de los cuales quiero dar un breve apunte.

Primero. No es verdad que todos los católicos estén contra el Gobierno. Al lado del Gobierno están otros que tienen tanto derecho como cualquiera a conservar sus ideales religiosos, sin perjuicios de hacer la política que más les plazca. Prescindiendo de grupos y de individuos — incluso eclesiásticos, — se da el caso de que la región española donde el catolicismo es más generalizado, más firme, más intransigente — Vasconia, — está al lado de la República y se bate bravamente contra los militares de España y contra los ejércitos invasores.

Se dirá que lo hace porque la República les ha concedido la autonomía. El argumento es falso; mejor fuera decir que es una verdad a medias. La República ha concedido a los vascos la autonomía que ellos anhelaban; pero, si al mismo tiempo, la República hubiera impuesto o siquiera consentido una política de persecución a la Iglesia, es evidentísimo que los vascos no estarían al lado de la República. Quien diga que un vasco vende la religión por la autonomía, no sabe lo que es un vasco.

Segundo. Es asombroso que, en nombre del catolicismo, se anatematice y maldiga a los que matan curas, y se bendiga y exalte a los que matan mujeres y niños. Con una particularidad: que cuando se asesina a unos curas, no es porque lo ordene el Gobierno de la República, sino a pesar de sus esfuerzos; y cuando se asesina a mujeres y niños, no lo hacen turbas anónimas, sino soldados que obedecen las órdenes de los generales facciosos.

Pues yo pregunto: ¿En qué lugar está dicho que la vida de un cura vale más que la de un niño o la de una mujer? ¿Qué conciencia es la de esas gentes que juzgan laudable — esa es la verdad, — matar a las familias madrileñas, o malagueñas, o cartageneras, o bilbainas, sólo porque se encuentran en territorios leales al Gobierno legítimo? ¿Dónde están y qué conciencia tienen esos obispos que no condenan a los bombardeadores de ciudades indefensas, sino que están con ellos, bendicen sus armas y participan de su política? ¿Quién ha dicho que las víctimas de un lado son sagradas, y las del otro, perros rabiosos?

Tercero. Pero ahora resulta que el bando piadoso, además de asesinar en masa y por millares obreros y políticos del Frente Popular, se fusila también a los curas que no se rinden al fascismo. Multitud de periódicos españoles y extranjeros, y entre éstos, algunos muy calificados de la derecha, dan relaciones puntualísimas de sacerdotes fusilados por los fascistas. Sin embargo, no hemos oído protestar por estos hechos a los católicos militaristas. De modo que existen dos pesos y dos medidas. Si hay un cura amigo de los rebeldes, el matarle es un crimen que debe sublevar a toda la cristiandad. Si el cura muerto es republicano, no merece la pena hablar de él. La Historia y la Humanidad juzgarán esta conducta.

Cuarto. Todavía hay un fenómeno más pasmoso. En estos mismos días, los católicos alemanes claman contra las persecuciones del nacionalismo hitleriano, y los obispos alemanes piden amparo al Sumo Pontífice contra la tiranía hitleriana, empeñada desde el primer momento en descristianizar al pueblo alemán. Sin embargo, los católicos españoles, en vez de sumarse a sus hermanos alemanes y ayudarles en su protesta, toman a Hitler como ídolo, traen a España una invasión del ejército hitleriano, y trazan programas sociales y políticos calcados de los de Hitler. ¿Cómo se entiende eso? ¿Es posible estar al mismo tiempo con Berlín y con el catecismo de la Doctrina Cristiana? ¿Es lícito traer a España el enemigo de Cristo para que ampare la Doctrina católica?

El juego está bien patente: Desde el campo fascista español, no se trata de defender la espiritualidad religiosa. Se trata de defender una política.

Mas también en este aspecto de la espiritualidad religiosa, la victoria de la República será un bien. Se atribuye a un sacerdote de gran inteligencia esta frase definitiva: "Las turbas han quemado las iglesias; pero nosotros, los curas, hemos quemado la Iglesia".

¡Tremenda verdad! Siglos enteros en que los jerarcas de la Iglesia en España, han vivido apartados de las clases humildes, y apegados a las aristocracias de todo género, habían de traer, como resultado, lo que se ha calificado de "apostasía de las masas". El hecho es tan cierto, que lo han condenado elocuentísimas voces eclesiásticas, de los Papas para abajo. En España cobró especial relieve desde la instauración de la República. Todo el que quiso perturbar a la República, difamarla y calumniarla, estorbar sus leyes, deprimir a sus autoridades, tuvo al Clero a su lado. El púlpito era frecuentemente lugar de combate antirrepublicano. En los pórticos de los templos, los señoritos elegantes, vendían con gritos subversivos, periódicos monárquicos, sin que los párrocos, rectores o capellanes lo impidiesen. Las palabras de prudencia y cordura que los obispos pronunciaron en 1931, ni fueron obedecidas, ni tuvieron continuación en actos posteriores. Gentes católicas eran las que propalaban contra los gobernantes las imputaciones más atentatorias y soeces. Católicas fueron los que, desde el primer día, lucieron su ingenio contra el Frente Popular, llamándole "Frente Crapular". Y desde el día 18 de julio, vociferan a título de defensores de la reli-

(Pasa a la pág. 10).

Sobre la arbitraria intención de dividir en clases al estudiantado

A raíz de la intención, que parece tomar cuerpo en las Direcciones de la Enseñanza Nacional, sobre la división del estudiantado en ricos y pobres para obligar a los primeros a pagar su estudio, y consolidar el aporte económico que busca el Gobierno para poder solventar los gastos a los Marañones, a las "embajadas literarias del Ministro" a los múltiples y continuos banquetes, en fin, a toda esa ostensible farolería nacional con que se quiere "llenar el ojo del amo", la Junta Directiva del Ateneo de Montevideo ha hecho la siguiente declaración que nuestro órgano hace suya y apoya, sin mengua de las medidas que adoptará por su parte. La resolución dice así:

"La grande y creciente afluencia de alumnos a los cursos de enseñanza secundaria, preparatoria y superior, plantea un interesante problema, dando base a que se tema el exceso de profesionales titulares y el pauperismo de los intelectuales que sería su consecuencia.

La Junta Directiva del Ateneo, dispuesta a prestar su atención a ese delicado problema ve con alarma insinuarse de nuevo una solución, ya antes propuesta, aún en los medios universitarios, acerca de cuya extrema gravedad ella considera de su deber llamar la atención del pueblo y en especial la de todos los centros culturales del Uruguay.

Se habla, como de la cosa más llana, de dificultar el acceso a las carreras liberales mediante una reglamentación que divida a los alumnos en ricos y pobres, exigiendo a los primeros una contribución pecuniaria y obligando a los segundos a gestionar carta de pobreza para poder estudiar.

Esto significa un retroceso inadmisible. La igualdad de ricos y pobres en todas las escuelas, liceos y facultades, es una conquista honrosa de la enseñanza uruguaya que hay que salvar a toda costa, con tanto mayor motivo cuanto que es del seno de las clases menos pudientes que surgen de ordinario los grandes estudiantes.

El acceso libre de todos a la cultura es un postulado democrático de justicia que tiende a borrar el más inicuo y el más antisocial de los privilegios: el que reserva el saber al grupo de los pudientes y cierra a los no poseyentes la vía de la cultura, la más fecunda para la liberación y la elevación del individuo, a la vez que la más benéfica para la paz y el progreso de la sociedad. Y ese postulado no se cumple sino cuando la participación de cada uno en el goce de la cultura se ejercita, no como una concesión, sino como un derecho pleno que no puede ser condicionado por motivos económicos.

La base financiera del presupuesto de la cultura debe encontrarse — tal como lo hace la ley de herencias — en las fortunas acumuladas; pero ello puramente por razones de justicia y de solidaridad social y sin ninguna relación con el uso que de la enseñanza hagan los dueños de ella, mientras que, a su vez, el aprovechamiento de la enseñanza debe ser independiente de cualquier prestación pecuniaria.

El tesoro de la cultura debe ser un bien común de uso público; más aún: un elemento libre del ambiente espiritual, al igual del aire y la luz en el ambiente físico.

Abiertas, a todos, las sendas de la cultura, la selección que se busca debe resultar justa y naturalmente de la selección por méritos y aptitudes, y no debe ser impuesta por restricciones y limitaciones arbitrarias. Lo que debe procurarse es que de los liceos y facultades no egresen titulados sin aptitudes, sin una sólida preparación, sin vocación para el estudio, incapaces de abrirse camino a través de las dificultades de la vida y de llenar en forma útil una misión social, sea ella eminente o modesta.

La Junta Directiva del Ateneo promoverá, por diversos medios, debates encaminados a hacer opinión sobre este asunto y confía que él encuentre su solución en medios razonables y justos, de modo que por la elevación del profesorado, por el método de concursos verdaderos o de selecciones justicieras; por la multiplicación de pruebas de suficiencia de los alumnos, haciéndolas cada vez más frecuentes y eficaces; por la intensificación de los estudios; por la dignificación de las carreras, mediante la creación de nuevas facultades; por la dignificación de las escuelas industriales y otros medios de protección a las actividades laboriosas de la juventud estudiosa, se evite eficazmente el temido pauperismo de los intelectuales y se dé al país todos los factores de progreso que necesita para la vida espiritual y para el desarrollo de las energías sociales del presente y para acompañar el progreso vertiginoso de estas tierras fecundas de América, que en una visión clarividente del futuro permite afirmar sin vacilaciones y con fundado optimismo, siempre que, reaccionando contra las vergonzosas reacciones actuales de barbarie y despotismo, afirmemos el imperio de la cultura y la libertad. — **La Junta Directiva del Ateneo de Montevideo".**

EL CREPUSCULO DE MUSSOLINI

Una fuerte oposición en la propia Italia predice la próxima caída del régimen

LA opresión ignominiosa bajo la que yace nuestro pueblo, frente a la que empalidece la funesta opresión del Austria y los Borbones antes de nuestra Independencia, es causa de que impunemente sea falseada en el extranjero la dura y triste realidad de la situación interna del país.

Dada la imposibilidad material de un contralor eficaz y claro sobre el verdadero estado de cosas en la Península itálica; la opinión pública del mundo es engañada con una impunidad mayor aún que la irresponsabilidad del régimen — y la misma táctica de engaño se ejerce con eficacia sobre una parte de la propia opinión pública en el interior mismo del país. Con toda clase de artificios se finge un estado de fuerza política, militar y económica completamente opuesto a la realidad de los hechos.

Frente a la actual perturbación europea, que puede ser precursora de la próxima guerra, y que motiva las evidentes y continuas provocaciones de quien ha usurpado el Poder del Gobierno de Italia; frente al interés supremo del mantenimiento de la paz; nosotros, en plena conciencia del deber que nos incumbe de expresar el pensamiento y la voluntad común de la más amplia escala política que va desde los católicos hasta los libertarios, denunciamos al mundo la cruda realidad.

Nosotros, que queremos una Italia libre, — y que vivimos sin embargo en esta misma Italia oprimida ahora, — **nosotros afirmamos, en honor a la verdad y por encima de todo que la omnipotencia del dictador y la solidez del régimen son un mito** que toma su fuerza en el fenómeno del miedo colectivo, traducido en cobardía, en un ambiente de recíprocas sospechas.

El poder de la tiranía itálica tiene sus cimientos minados y su derrumbe se halla próximo. No queda en edificio más que la fachada. En el ejército, en el mundo industrial, en las masas populares el fermento contra el régimen aumenta con vigor incontenible. La obra de demolición iniciada en nuestras nuevas catacumbas aparece ahora a la superficie en plena luz del sol.

Nuestras acciones irradian su acción desde las oficinas a los cuarteles, desde los ministerios hasta el Quirinal.

El decantado predominio militar, orgullo máximo del dictador, es efímero. El esfuerzo armamentista de la nación ha alcanzado al límite y las exhaustas arcas del Estado ya no consienten más, nuevos sacrificios. Las finanzas italianas viven del más fantástico artificio.

El Estado Mayor del Ejército, único competente en la materia, opina, expresamente, que, en la actualidad, si interviniese Italia en un conflicto europeo agotaría por completo sus depósitos de material bélico y aprovisionamientos en menos de seis meses, sin contar el temor de que la retaguardia pudiera no sólo no responder sino también transformarse en elemento hostil.

La audaz postura de desafío que con frecuencia asume descaradamente el dictador, no pasa de ser un indecente **chantage** a objeto de posibles rapiñas. Pero está próximo el momento en que bajo la máscara de César asomará descubierta la figura del clown.

Ya, en el momento actual, trasciende la continua pesadilla que le provoca la pérfida Albión, con las fabulosas cifras destinadas a su defensa nacional. Y viéndose en una situación de rabiosa impotencia, el "Desertor de todas las Batallas" reclama hipócritamente la limitación de los armamentos a aquellos mismos, que, hasta ayer, aparecíanle como ingenuos espectadores de su descabellada locura guerrera.

Entretanto aprovechando el anhelo de paz de las naciones civilizadas, invade impunemente el suelo español, con un ejército reclutado por el propio Gobierno Italiano, financiado por el mismo Gobierno, comandado por oficiales del Gobierno, y provisto por el Gobierno del más selecto material bélico, mientras sus submarinos se entregan a una verdadera obra de piratería.

Son evidentes sus propósitos expansionistas y las ambiciones hegemónicas en el Mediterráneo. Pero la depresión moral y el empobrecimiento físico de nuestro pueblo son factores negativos para una empresa heroica digna de una epopeya.

Frente a la gravedad de la hora, nosotros reclamamos de cuantos aman sinceramente la paz, cualquiera sea la ideología a que respondan, el cumplimiento del propio deber, contribuyendo con todos los medios a la defensa de esa misma paz.

Para conjurar la inminencia de una guerra, creemos indispensable, privar a Roma y a Berlín de los recursos necesarios al propio armamentismo.

Reclamamos por lo tanto, como medio eficaz para neutralizar esa obra nefasta, la aplicación de sanciones económicas, por parte de todos los pueblos del mundo, rehusando el empleo de **cualquier mercadería** proveniente de países sometidos al régimen dictatorial; éstos no podrán resistir al bloqueo económico, y se verán forzados a capitular.

Hombres y mujeres de buena voluntad: ayudad al pueblo italiano a salvarse de una nueva hecatombe y cumplid cada uno de vosotros con vuestro deber.

En los puertos, en los mercados, en los comercios: cerradles el camino a los invasores de Roma y de Berlín.

Las madres de Italia sabrán morir de inanición, junto a sus hijos, antes de soportar los horrores de otra guerra. El pueblo de Italia sabrá soportar estoicamente privaciones y sacrificios — cualesquiera sean — porque sabe que de esa prueba suprema, surgirá la propia redención.

Capitolio, Roma, Mayo 24 de 1937.

LIGA DE LA ITALIA LIBRE.
Comités Seccionales del Esquilino, San Lorenzo, Testaccio, San Juan, Quirinal, Porta Pía, Termini, Monte Mario.

UN DOCUMENTO SENSACIONAL

Manos amigas nos alcanzan un documento de importancia excepcional. La Liga de la Italia Libre, entidad de carácter democrático con ramificaciones en todo el territorio italiano, hace conocer la verdadera situación de su patria, el descrédito de Mussolini, la ruina de sus finanzas, sus desesperadas provocaciones guerreras. En una palabra, la endeblez total del régimen y la seguridad de su próxima caída. El dictador fascista busca en la guerra, a la que por otra parte teme, la prolongación de su agonía. Pero su hora ha sonado inexorablemente. Tal lo que se desprende de este sensacional documento.

En la imposibilidad de publicarlo en nuestra revista por haber llegado a último momento, el C. Directivo de la AIAPE, considerando la importancia fundamental del mismo en lo que hace relación con la lucha antifascista internacional, ha querido ofrecerlo por medio de este Suplemento.

El déspota que se derrumba

Suplemento especial de

AIAPE

POR LA DEFENSA DE LA CULTURA

Notas Editoriales e Informativas

LITERATURA FASCISTA DISTRIBUIDA OFICIALMENTE

Circula profusamente en la Secde Enseñanza Secundaria un folleto editado por el Ministerio de Salud Pública conteniendo lo adiscursos del Ministro Mussio Fournier, del Director del SODRE señor Reyles y del doctor Marañón, el infeliz visitante de hace pocas semanas.

Sin tiempo para dedicarnos al análisis particular de estos discursos, diremos que ellos responden a una armónica propaganda fascista. Todos los medios que posee el estado para la difusión de la cultura, desde el micrófono del Sodre hasta el aula universitaria responde a ese fin. De ahí que el "izquierdista metódico" doctor Mussio Fournier reafirme sus conceptos en favor del estado totalitario fascista, que el autor del "Embrujo de Sevilla" se refiera al "morbo moscovita" y que don Gregorio, el traidor del pueblo español, homenajeado por el oficialismo criollo, sostenga sin mayor rubor: "mi vida entera es amor a España, servicio de España, sacrificio de España".

La propaganda del Ministerio de Salud Pública resulta entonces de una enfermiza tonalidad fascista. Es menester contrarrestarla firmemente entre el alumnado de Enseñanza Secundaria y esperamos que las autoridades de las diversas asociaciones estudiantiles así lo hagan, para que ningún incauto crea ni en el izquierdista metódico, ni en el morbo moscovita ni en el amor, servicio y sacrificio de España...

GARCIA MONGE Y EL FASCISMO

Por acusación del ministro de Italia en Costa Rica, se ha abierto proceso contra don Joaquín García Monge y el escritor Marín Cañas, a raíz de un artículo de éste, publicado en el "Repertorio Americano", condenando la flagrante, criminal e interesada inmiscusión del fascismo italiano en favor de los sediciosos españoles.

Todo el mundo conoce la significación de la respetada figura de García Monge y de su viejo y consagrado periódico. Obvio es, pues, destacar la magnitud de este atentado.

En un manifiesto de protesta que encabeza la firma de Pablo Neruda, los intelectuales americanos residentes en París dicen:

"Ante este atropello, que sencillamente significa el término de la libertad de pensamiento y de prensa en el único país centroamericano en que ellas han sobrevivido y el aplauso de la barbarie militarista que asesina al pueblo español, urge una acción conjunta de los hombres libres de todo el mundo y en especial de nuestro Continente, para asegurar el respeto de la verdad y de la justicia en las personas del respetado y viejo publicista García Monge, una de las figuras más honestas de América, y de su colaborador Marín Cañas".

Y el espíritu templado y superior de García Monje ha hecho conocer así, desde la cárcel, sus propósitos de futuro:

"Soy hombre habitualmente modesto, callado, pero cuando me tocan el punto de honor, a nadie admito por encima. He hecho una cuestión de honor como intelectual, como periodista y editor combatir el fascismo y lo seguiré combatiendo noche y día con mi tenacidad acostumbrada. Pueden llovme mil acusaciones y nada me hará desistir del inquebrantable propósito. Sólo la muerte podría privarme de combatir esa monstruosidad política que se llama fascismo, el azote más terrible que la cultura ha hallado en el mundo. En nombre de la cultura, por Costa Rica, por España, por nuestra América, por los varones de la inteligencia, — que también lo son del dolor, — hay que combatirlo sin tregua. Hoy, mañana, siempre, en tanto que sea una amenaza para el mundo. Y en esto, liberales y católicos tienen que andar juntos. Nada más funesto para los intereses esenciales de la religión que el fascismo. Pero de eso ya hablaremos; ya habrá tinta y papel inagotables para combatir el fascismo en el "Repertorio Americano".

NUEVAS EDITORIALES

En el transcurso de esta semana la "Editorial Nueva América" iniciará sus actividades bajo la dirección del escritor Justino Zavala Muniz, dedicándose a la publicación de libros extraordinarios, nacionales y extranjeros, especialmente aquellos que reflejen los problemas y las inquietudes de América.

* * *

Surge a la vida "Ediciones del Pueblo" presentando el pequeño tomo de homenaje a García Lorca, con producciones de poetas del habla española, y bajo el título de "Poeta Fusilado".

La novel editorial tiene una Comisión de Selección integrada por Sofía Arzarello, Juvenal Ortiz Saralegui y J. Bentancourt Díaz. Publicará el mes próximo, como segundo tomo, "Bajo la cruz Gamada", narraciones anti-nazis.

* * *

La Biblioteca Democracia y Libertad acaba de editar "Barrio", novela por Montiel Ballesteros, con carátula de Enrique Lázaro.

* * *

Resalta el esfuerzo de estas ediciones populares, en contraposición con la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, cuyos últimos tomos, con excepción del de Enrique Dickmann, configuran una verdadera crisis de selección.

EN EL NUMERO PROXIMO:

"Síntesis de la Defensa de un periodista independiente" por el doctor Raúl Baeteghen.

"En torno a una frase de Maritain" por C. M. B. H.

"La Fuga en el Espejo", de Espínola, por R. Ibáñez.

LA CONDENA DE PORTOGALO

Acaba de dictarse fallo definitivo en el proceso que le fuera incoado al poeta argentino José Portogalo por las autoridades de ese país, acusado de extralimitación en el lenguaje. En los espesos infolios del purismo de la Miss Paca argentina resulta "Tumulto", por definición del juez Etchegaray, "un libro obsceno porque su lectura ofende el pudor, o los sentimientos de honestidad, de decoro, de recato de la gente..."

Sin tiempo más que para dar esta noticia — que será comentada con la amplitud que requiere en oportunidad — sólo nos resta condenar la medida punitiva de una justicia que, seguramente, encontrará muy moral "La Caricatura Universal", revista de pornografía barata, que corre hasta en las manos de los niños argentinos.

ADOLESCENTE

Escultura de **Bernabé Michelena**

Sobre la Intervención de las Universidades Populares

Se agrega, con este hecho de intervenir a las Universidades Populares, una medida restrictiva más a los derechos y libertades, bastante menguados ya, que tiene el pueblo de opinar y actuar. No desconocemos el derecho que pueda invocar el Estado para fiscalizar la enseñanza de todos los centros particulares, como no lo hemos hecho hasta ahora, pero el hecho de esta ley, configurada por las tendenciosas e infundadas campañas que se han venido haciendo desde la prensa oficial, nos basta para rechazar una medida que lleva otras escondidas intenciones. Porque, conocedores de la obra que realizan las U. P. en todas las barriadas en medio de grandes sacrificios, compenetrados de la honestidad de sus procedimientos, fácil de ratificar en cualquier instante, sabemos sí, que ellas no temen ninguna clase de fiscalización o control, ya que sus Comités directivos o el Coordinador en sus manifiestos reiterados a la Prensa han invitado a las autoridades a visitarlas y ver como se desarrollan sus cursos, y han significado de manera terminante el hecho de que sus puertas están abiertas a todos los sectores de la opinión pública que quiera concurrir a ellas. Las U. P. de este modo se han colocado en un terreno evidentemente apolítico, de amplias garantías en lo que respecta a ideologías o tendencias generales, para atender como base y fundamento de su propia existencia, la cultura inmediata que reclama el pueblo, que, es sabido, no la pueden dar las instituciones oficiales. ¿No sería esta sola disciplina de trabajo impuesto, verdadera garantía sobre la obra que realizan dichos centros para merecer el respeto de las leyes nacionales y de las autoridades del gobierno, como casa que propende a la culturización del pueblo? ¿Cuál es el motivo que se persigue, entonces, con esa intervención que acaba de sancionar la Cámara? Si se descarta por absurda — lo que ya se ha demostrado — las rotulaciones de "centro de comunistas", de "antros de pistolerismo", etc. con que se les había motejado, nos queda por pensar que el Gobierno de nuestro País propende en todas las formas imaginables a combatir la cultura y sus focos, desde aquella que le debería merecer más respeto porque es la que surge de la entraña misma del pueblo, que se paga sin su intervención y que es un alto ejemplo del ansia de dignificación cultural de nuestro pueblo, que bien lleva y caro le cuesta, el lema que nos legara Artigas: "Sean los orientales tan ilustrados como valientes", que desconoce y pisotea con su fuerza, los Poderes constituídos que veneran y erigen a este mismo héroe como Dios tutelar de su Historia.

Nosotros que conocemos y apreciamos de cerca la obra que realizan las U. P. — de la más estricta imparcialidad dogmática — y que vemos en el hecho de esta intervención la cristalización de una aspiración de los sectores regresivos en lo que respecta a cultura popular, llamamos a la realidad a los intelectuales sobre este asunto, y les incitamos a colaborar en la obra de defensa de estas casas, que es como defender la cultura misma, problema que es la base de nuestras actividades. Y al propio tiempo dejamos sentada nuestra formal protesta porque entendemos que el único móvil que guía esta intervención es la de exterminar estos centros para seguir sumiendo, cada día más, al pueblo, en la ignorancia que necesitan los gobernantes, que medran en sus sórdidas esferas políticas y sociales.

De LEO FERRERO

Poder e Influencia, o el Error de las Elites Americanas

"El pueblo es una gran bestia" decía hace más de cien años el fundador del partido republicano, Alejandro Hamilton. Las clases dirigentes de América no han cambiado de opinión.

Los banqueros, los industriales, los hombres de negocios que yo he conocido culpan a la democracia de todas sus desgracias. Los intelectuales reaccionarios les ofrecen argumentos, sofismas y los testimonios que se encuentran siempre en la historia. Estos últimos, es cierto, más hábiles y prudentes, dan a sus críticas yo no sé qué tono entristecido que las legitima; y como horrorizados de romper con la larga tradición de la glosa jeffersoniana, no atacan a la democracia sino después de haber lanzado salvas en honor del pueblo.

"En una civilización— escribe uno de los historiadores más sutiles y refinados de América, James Truslow Adams, — ningún hombre puede vivir por sí mismo, y quien desee tener poder, influencia o éxito, debe halagar los gustos y los caprichos de los que pueden concederle esos bienes. En una democracia, el pueblo está delegado por el pueblo entero, y las opiniones y tendencias del pueblo son necesariamente inferiores a las opiniones y tendencias de los que se han elevado por encima del nivel general."

Este pasaje me parece muy importante. Adams expresa y formula claramente el error fundamental que cometen la mayor parte de los americanos cuando critican a la democracia: confunden el "poder" con la "influencia".

La misión de las "élites" — El ideal de vida superior

Las "élites" en general tienen el poder político, pero no serán nunca verdaderas "élites" si se contentan con controlar la máquina del gobierno. Su papel es mucho más importante: ellas elaboran el ideal de una vida superior en que puede encontrar refugio el hombre cuando huye del sufrimiento.

Como en general la causa principal de todo sufrimiento es el excesivo egoismo, las "élites", inconscientemente, se esfuerzan por luchar contra los deseos imperiosos del hombre, proponiéndole un modelo de vida en que ellos pierden su veneno. Los griegos buscaron refugio en el dominio del conocimiento puro (Arte, Filosofía), en que el egoismo la voluntad de vivir, son suprimidos.

Los cristianos hicieron del egoismo el pecado original y la causa principal de todos los males; lo desviaron hacia Dios y rehabilitaron la alegría del sacrificio, es decir, el sufrimiento altruista que es tan dulce y reparador.

Los hindúes ensayaron anegar el amor del yo en el Universo. Una parte de las "élites" romanas de la República y las inglesas del siglo XIX transportaron los límites del yo a los confines de su imperio, tratando de disminuir el furor de este amor ampliándolo hasta el infinito. Naturalmente, el pueblo no puede penetrar la profundidad de estas diversas ciencias de la felicidad.

Sigue el ejemplo sin comprenderlo; se orienta en la dirección que las "élites" le indican, sufre su "influencia".

CONFUSION DEL PODER CON LA INFLUENCIA

Pero nos equivocaríamos confundiendo esa influencia con poder político. **"Quien desee tener poder, influencia o éxito debe halagar al pueblo"**, escribe Amands. No es de ningún modo por azar que dos líneas después olvida la influencia y el éxito, y no habla más que de poder. Si es cierto, en efecto, que en una democracia el pueblo delega el **poder**, es absurdo pretender que da **influencia.** Se tiene o no se tiene **influencia**; nadie la da. Las "élites" francesas no son menos influyentes bajo la República que en los tiempos de la Monarquía absoluta. Es que, lejos de solicitar al pueblo que les otorgue influencia o de halagar sus gustos o tendencias, ellas **le imponían los suyos. Que los políticos hagan o no demagogia, el juego político, en cierto sentido, no tiene relación con la actividad invisible y constante de las "élites", que se cumple en un plano moral y yo diría casi metafísico.**

LAS "ELITES" DE AMERICA TIENEN PODER; NO TIENEN INFLUENCIA

Ahora bien; ocurre que en América las "élites" que detentan el poder político **no tienen influencia. Diría más: sufren la influencia del pueblo.** Es lo que explica ese malhumor verdaderamente paradojal de las clases dirigentes americanas. **Estados Unidos tiene la Constitución más dictatorial** que pueda soportar una democracia, una Constitución elaborada en 1787 por Hamilton y algunos hombres de negocios conservadores. **Los ricos han encontrado el medio de ofrecer al pueblo dos partidos políticos que tienen casi los mismos programas y en los que se debilitan y mueren las efervescencias de la opinión pública.** Precaución inútil, desde luego: **no se han visto jamás masas tan dóciles, tan disciplinadas, tan entregadas a los intereses capitalistas, tan fáciles de convencer.**

Y, sin embargo, las clases dirigentes de la América se lamentan de no tener bastante poder. **Tienen poder en realidad**, todo el poder; **pero no tienen influencia.**

¿Por qué no tienen la fuerza de imponer al pueblo sus tendencias? Porque no le ofrecen, para ahogar su egoismo, para ayudarle a soportar las decepciones de la existencia, nada más que la embriaguez de una actividad frenética.

Porque están formadas por hombres de negocios. Adams hace notar en su pasaje que "la aristocracia americana es una aristocracia de **business men".**

Este hecho me parece de una importancia capital. **Los hombres de negocios deben por definición adaptarse a las tendencias del público en lugar de imponerles las suyas. Una "élite" no puede tener influencia más que a condición de que el ideal de vida que elabore sea completamente desinteresado.**

Esta crisis será tal vez bienhechora para América. Para comprender que **el ideal de una vida superior tiene un valor positivo, es necesario sufrir.**

LEO FERRERO.
(Trad. J. Paladino).

Sobre la condición de los aiapeanos

En la última asamblea de la A.I.A.P.E. se planteó con seguro instinto, o por lo menos se rozó, como problema fundamental para la institución el de la **influencia.**

Nunca podría destacarse demasiado hasta qué extremo es básico ese asunto para entidades de la especialísima naturaleza de la nuestra. Además él es de tal calidad que de suyo tiende a no ser bien sentido y menos concebido de manera patente.

Diversos factores conspiran tan sutil como certeramente para que se esfuerce en nuestras propias manos lo vital del problema.

Esbocemos algunos: Las propensiones de la acción, — acción que tanto reclama nuestra época, — así como la conformación anímica que tienden a constituirnos las ideologías que andan en la palestra, así mismo como la fatal restricción del recogimiento renovador que comporta un indiscreto desconocimiento de la debida alternancia entre la concentración y la acción, primada por lo menos intensivamente por la primera, como base general de la vitalidad, progreso y fecundidad de la personalidad humana y por ende de su propia acción.

Y por ello mismo la existencia y el destino de instituciones como la A.I.A.P.E. al igual que la vida misma de la personalidad de sus integrantes (intelectuales, artistas, periodistas, escritores) está como constitucionalmente amenazada por la inadvertencia siempre inminente de la perenne tensión entre las exigencias indescartablemente antagónicas que contribuyen a la actividad creadora y a la acción.

En el instante mismo en que se debilite **la parte** que, en equilibrio inestable y hasta volátil, compete a cada una de ellas, de inmediato comparecen esos convidados de piedra que nadie, persona o institución, invitó pero que en ese caso nadie supo evitar: la rutina, la infecundidad, el fracaso y hasta la deserción o traición inconsciente de su propio gran destino. Afrontar cara a cara como a un ineluctable destino, más aún, amar y por tanto buscar intrépidamente esa dramática estructura constitucionalmente peligrosa o amenazada de la condición humana y el singular nexo entre pensamiento y acción que ella comporta, es acaso el secreto primordial no sólo de la existencia de instituciones como la nuestra sino de su posible influencia y de su perenne rejuvenecimiento creador y transformante de la vida de sus miembros y del ambiente en que operan.

Nunca nos defenderemos, pues, demasiado de la cristalización ni de cierto repetir, antípoda de aquél que para ser hombre reclama Kierkegaard, que automatiza progresivamente las ideas inspiradoras, agosta sus virtualidades comunicativas, entusiásticas, radiantes hasta trocarlos en raíz de ineluctables reflejos psíquicos. Dentro de esos muros sepulcrales sólo pueden incubarse dogmas y aún fanatismos inconfesados pero no por ello menos sino más desastrosos que los otros. Y en épocas como las actuales, de profunda transformación a base de planteo de problemas fundamentales de la vida social, la política propende a ser el lugar psicológico del fanatismo. Y a nosotros toca advertirlo y prevenirlo.

Si esto es cierto en todas partes, es inmensamente más cierto en nuestros pobres ambientes latinoamericanos por obra de su propia horfandad de una formación espiritual, secular e intensa.

Sin necesidad de adherir a todo el pensamiento de Leo Ferrero, expuesto en el artículo que acompaña a estas líneas y anterior al gran crack de 1929 en EE. UU., parece evidente que éste es sumamente adecuado para plantear otros aspectos concomitantes del problema de la "influencia." Por diferenciación" de eso otro: el poder. Estas dos nociones guardan una sugerente analogía con los conceptos bergsonianos de "atracción" y "presión" respectivamente que con respecto al genio moral en sentido amplio, es decir a los "adelantados" de la humanidad para designarlos según el verbo de la tradición española, se desarrollan en "Le deux sources" y ya se habían escorzado en "L'energie spirituelle" a propósito de la conciencia y la vida.

Se trata de hechos corroborados por una imponente experiencia histórica todo lo diversificada que pueda pedir el espíritu más exigente, hechos que por ser inconsútiles no entrañan menos cierta positividad. Y los "hechos son una cosa terca" según el aforismo inglés que gustaba recordar Carlos Marx, aunque en este caso se trate de algunos un tanto huraños para sus métodos o para las propensiones de su pensar. Acaso por ello mismo y puesto que es preciso vivir peligrosamente sobre todo en la esfera de la investigación, esos procesos sean más dignos de toda atención. Acaso palpita en ello el índicio de que en lo real hay algo que no ingresó bien en lo valioso del pensamiento de aquel investigador o como gustaría decir Hamlet cifra del pensamiento moderno existe, "entre el cielo y la tierra, muchas cosas que no sospecha tu filosofía". Y por eso hay que amarlos, por el enriquecimiento que nos pueden aportar.

Además, llamamos la atención del lector sobre la concepción de los problemas relativos a la democracia expuesta en el artículo de Leo Ferrero. Ella se articula al punto de complementaria de modo natural con la admirable "recimentación de la democracia" de Vaz Ferreira. Se trata de concepciones de un vital interés para todos, pero especialmente ahora para nuestro país. — **C. Benvenuto.**

LA BOLSA DE LOS LIBROS

CLAUDIO GARCIA y Cía.

LIBRERIA, PAPELERIA, CASA EDITORA. — IMPRESIONES Y ENCUADERNACIONES

Compra, venta, cotización, canje y liquidación de libros nuevos y usados.

SARANDI 441 y MISIONES 1359

U. T. E. 8 23 47 — Montevideo

JACHKA EN EL PARAISO

Había una vez un niñito llamado Jachka. Su alimento era escaso, y con frecuencia se le zurraba. Se mantuvo así hasta que llegó a los diez años, pero, luego, viendo que le resultaba mejor no vivir más, cayó enfermo y falleció.

Y puesto que había fallecido, y a pesar de algunos pecaditos, Jachka fué al paraíso.

Constató que era prodigiosamente bueno el Paraíso. En medio de una verde pradera, el Señor, Jehová, se reclinaba sobre un sillón dorado, acariciaba su blanca barba y miraba alrededor suyo con ojos que todo lo veían. Aspiraba el perfume de las flores paradisíacas, escuchaba los cantos edénicos. En todas partes, sobre las flores y sobre los árboles, querubines y serafines cantaban el Hosana, y en la clara pradera, entre los risueños capullos, una multitud de santos marchaban jactándose de sus tormentos.

—Señor, decían. Observad, Padre nuestro, lo que hemos sufrido y cómo estamos de mutilados. ¡Y todo esto para glorificar tu nombre! Desgarrada nuestra piel, agotados nuestros cuerpos, destrozadas nuestras pobres manos, despedazados nuestros desdichados pies, nuestras más pequeñas costillas fracturadas. Todo esto, ¡para gloria tuya!

El buen Dios los escucha, esbozando una mueca.

—¡Oh, sí, demasiado habéis hecho!, dice. Ya he oído todo eso: hace cerca de dos mil años que cantáis el mismo estribillo. ¡Está bien! Es cierto: habéis sufrido y padecido tormentos. Pero, ¿porqué no me cantáis alguna vez una cosilla alegre?

Pero los santos repiten su retrán:

—Señor, exclaman, amado nuestro. Ved: quebrados están nuestros pobres pies, luxados nuestros brazos. ¡Cuánto hemos sufrido! Se nos ha quemado, se nos ha martirizado, se nos ha condenado a morir de hambre. ¿Qué suplicio se nos ahorró? ¡Y todo eso en tu nombre, Señor!

El Señor suspiró, consintiendo:

—¡Es exacto, hermanos míos! Me habéis glorificado con vuestros suplicios, pero me defraudáis al no procurarme un solo instante de alegría!

Y vuelven los santos a su estribillo.

Jachka los examina, oculto detrás de un manzano del Paraíso. Están todos extenuados, sombríos; cojean unos, andan otros a cuatro patas; éstos tienen los ojos pinchados, aquellos la cabeza guillotinada que, como verdaderos santos del buen Dios, llevan bajo su brazo como una sandía.

Más lejos, dieciséis mil vírgenes santas, se desecan extendidas y apiladas en buen orden. Santa Bárbara, la virgen mártir, se jacta de sus llagas sangrientas ante Pantaleón el Curador. Santa Catalina cuenta sus suplicios a Juan el Guerrero, mientras que los serafines y querubines cantan siempre el Hosana (algunos, incluso, cantan en falso a raíz de la fatiga).

Jachka oye al Señor decir quedamente al apóstol Pedro:

—Dime, Pedro. Muchos bienaventurados tengo aquí, pero me aburro un poco con ellos. Los has dejado entrar en exceso al Paraíso.

El apóstol Pedro le responde:

—Bien sabes, Señor, que nada deseo más que cambiarlo todo. ¿Pero cómo hacerlo en el presente? Son cosas de Pablo éstas. Es él, ese calvo, quien ha organizado esta internacional...

—¡Oh Pablo, Pablo!, suspira el Señor. Ya corrompió el Evangelio de mi hijo; ahora me hace a mi también la vida dura.

Jachka mira, escucha y no comprende todo, pero percibe claramente que la gente se hastía en el Paraíso: no hay deseos de beber, ni de comer ni menos de jugar. Se tiene allí el corazón oprimido, como si se hubiese comido demasiado crema a la vainilla.

—¿Por qué se enorgullecen de haber sido aporreados?, se pregunta Jachka a sí mismo, lanzando una mirada sobre los santos. Yo no he recibido pocos golpes, ¡y me callo! Entre nosotros, allá en la tierra, es cierto, nos zurramos hasta rompernos los huesos, pero no hablamos de ello.

Y Jachka tuvo piedad de Dios, pues ¿qué vida era aquella que llevaba? Todo el mundo se lamentaba alrededor de él y nadie se avergonzaba de los golpes recibidos sino que, por el contrario, consideraba haber aumentado, con su paciente resignación, sus méritos.

Y entonces, cuando los ángeles descolgando del cielo el sol lo ocultaron bajo el trono del Señor y cayendo la noche los bienaventurados marcharon a acostarse, Jachka salió de detrás de su manzano, se aproximó al trono y dijo:

—¡Señor! ¡Señor!

El Señor le lanzó una mirada y le preguntó:

—¿De dónde vienes?

—De Petersburgo.

—¿Por qué has muerto tan pronto?

—¡Realmente!... ¡tan pronto!... dijo Jachka. Otro en mi lugar hubiera reventado mucho antes todavía...

—¿Era dura tu vida, pues?, preguntó el Señor dulcemente.

El corazón de Jachka se estremeció y tuvo deseos de contar a Dios su miserable vida, pero se acordó de las súplicas de los santos bienaventurados y se contuvo. Solamente chasqueó la lengua.

En lugar de responder, dijo con tono serio:

—Dime, señor, ¿me harías el bien de volverme a la tierra?

—¿Y a qué?, preguntó el señor.

—¿Y qué voy a hacer aquí? Esto aburre. Acabas de decírselo tu mismo al apóstol.

—Tiene gracia, dijo el señor sonriendo. Pero vas a ser arrojado de nuevo a la tierra.

—No es nada, dijo Jachka. Si se me arroja y golpea, ya que lo merezco, no me quejaré de ello. Pero no me dejaré golpear sin razón.

—¡Eres valiente! sonrió el Señor.

—Escucha, dijo Jachka seriamente. He aquí lo que debes hacer: envíame de nuevo a la tierra. Aprenderé allí a tocar la balalaika, y cuando muera por segunda vez vendré a cantarte canciones alegres con mi instrumento. ¿Entendido? Tu no te aburrirás más y yo no permaneceré aquí, en el Paraíso, sin hacer nada.

El Señor lo miró por debajo de sus espesas cejas, alisó su blanca barba y, dulcemente, le preguntó:

—Jachka, ¿tú tienes entonces piedad de mí?

—¡Sí! respondió Jachka. Son realmente estúpidos tus bienaventurados.

Entonces Jehová le colocó su mano levemente sobre la cabeza y dijo:

—¡Oh! gracias, mi querido amiguito. Desde hace siglos, eres el primero en tener piedad de mí. Son exactas tus reflexiones; con un corazón como el tuyo nada hay que hacer en el Paraíso. Vuelve a la tierra, mi pichoncito, hacia sus dolores y sus alegrías; apiádate de todos los hombres sobre la tierra, consuélales en sus desgracias, regocíjalos en sus tristezas. Encontrarás en ello tu recompensa. Ve, amiguito mío, hacia la gloria de los hombres.

Y el Señor ordenó al apóstol Pedro que abriera la puerta del Paraíso y a los querubines que descendieran a Jachka sobre la tierra.

—Adios, dijo Jachka saludando al Señor con la cabeza. ¡No te aburras! ¡Volveré pronto!

MAXIMO GORKI por Humberto Frangella

A UN AÑO DE SU MUERTE

A un año de la muerte de Máximo Gorki, el primer gran escritor revolucionario del mundo, creador del "Infierno en la Tierra", publicamos uno de sus últimos cuentos, inédito en lengua española, en donde se refunden en su experiencia de escritor madurada en largo oficio, la originalidad de su gracia, su naturalísima palabra y ese objetivo tan directo que caracterizó siempre su obra. Este cuento, pues, será nuestro homenaje a Alejo Pechkov, el creador de "La Madre", "Tomás Gordeiet", "Infancia", "Los Tres", "Varenka Olesonova", "El Imán", "El Especulador", y, tantas otras obras que no morirán nunca porque además de estar concebidas con esa seguridad de la obra que trasciende por su calidad intrínseca misma, son documentos humanos, trascendentales, de una época señaladora de movimientos decisivos en la historia del mundo. — N. de la R.

Cuento inédito de Máximo Gorki

Traducido especialmente para AIAPE

ANEXO 17

6 AIA

BREVIARIO DE LARRA

TENTATIVA ANTOLOGICA

Selección de Roberto Ibáñez

DEFINICION ESTETICA

Misión social del escritor

"Se dirá que la censura no nos permite abogar por los derechos del pueblo, desgraciadamente esta verdad es demasiado cierta; pero el escritor público que una vez echó sobre sus hombros la responsabilidad de ilustrar a sus conciudadanos, debe insistir y remitir a la censura tres artículos nuevos por cada uno que le prohiban; debe apelar, debe protestar, no debe perdonar medio ni fatiga para hacerse oír; en el último caso debe aprender de coro sus doctrinas, y convertido en imprenta de sí mismo, propalarlas de viva voz, sufrir, en fin, la persecución, la cárcel, el patíbulo si es preciso; convencido de que el papel de redentor sólo puede ser puesto en ridículo por el vulgo necio que no comprende su sublimidad.

Si nosotros no conseguimos hacernos oír, nuestra sangre abrirá camino a nuestros hijos, y aquí no tratamos de hacer la felicidad de nosotros, míseros humanos que podemos vivir treinta años más o menos, sino la de la nación que no muere nunca".

("El Ministerio Mendizábal. Folleto", por D. J. de Espronceda").

* * *

"La juventud está llamada a manifestarse...

...No ambicionemos miserables empleos, no intriguemos por mezquinas miras personales, trabajemos día y noche, hagámonos los jóvenes independientes, y superiores a nuestros opresores, y si nos está reservado caer gloriosamente en la lucha, caigamos con valor y resignación, desempeñando la alta misión a que somos llamados".

(Idem).

Soledad del artista

"Escribir como escribimos en Madrid, es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es recitar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla cómo en una pesadilla abrumadora y violenta".

("Horas de invierno").

* * *

"El genio ha menester del laurel para coronarse; y ¿dónde ha quedado entre nosotros un vástago de laurel para coronar una frente? El genio ha menester del eco, y no se produce eco entre las tumbas".

(Idem).

Crítica de la poesía artificial

"En poesía estamos aún a la altura de los arroyuelos murmuradores, de la tórtola triste, de la palomita de Filis, de Batilo y Menalcas, de las delicias de la vida pastoril, del caramillo y del recental, de la leche y de la miel, y otras fantasmagorías por el estilo. En nuestra poesía a lo ménos no se hallará malicia: todo es pura inocencia. Ningún rumbo nuevo, ningún resorte no usado. Convengamos en que el poeta del año 35, encenagado en esta sociedad envejecida, amalgama de oropeles y de costumbres perdidas, presa él mismo de pasioncillas endebles, saliendo de la fonda o del billar, de la ópera o del sarao, y a la vuelta de esto empeñado en oír desde su bufete el cefirillo suave que juega enamorado y malicioso por entre las hebras de oro o de ébano de Filis, y pintando a la Gesner la deliciosa vida del otero (invadido por los facciosos) es un ser ridículamente hipócrita, o furiosamente atrasado. ¿Qué significa escribir cosas que no cree ni el que las escribe, ni el que las lee?"

("Literatura. Poesías de D. J. B. Alonso").

Crítica del teatro de su tiempo

"En una palabra, el teatro español es una confusión; algún autor, algún actor, algún traductor; fuera de esas excepciones todo es caos, y un completo olvido, por mejor decir una ignorancia completa del arte, del teatro y de la declamación.

...¿De parte de quién está el público? Lo ignoramos: el público pasa por todo, ni silba a un autor, ni un actor, ni una traducción: ¿es posible que haya teatros en semejante apatía, con tan lastimosa indiferencia! No. Si ha de seguirse nuestra opinión, ciérrense los teatros; porque no hay reforma ni mejora posible donde no hay por parte de nadie amor al arte".

("De las traducciones").

* * *

"Los teatros. **Aquí reposan los ingenios españoles.** Ni una flor, ni un recuerdo, ni una inscripción".

("Día de Difuntos").

Crítica del purismo o de la inmovilidad de las lenguas

"Hemos dicho que la literatura es la expresión del progreso de un pueblo; y la palabra, hablada o escrita, no es más que la representación de las ideas, es decir, de ese mismo progreso. Ahora bien, marchar en ideología, en metafísica, en ciencias exactas y naturales, en política, aumentar ideas nuevas a las viejas, combinaciones de hoy a las de ayer, analogías modernas a las antiguas, pretender estacionarse en la lengua que ha de ser la expresión de esos mismos progresos, perdónennos los señores puristas, es haber perdido la cabeza.

"Si nuestras razones no tuvieran peso suficiente, habría de tenerlo indudablemente el ejemplo de esas mismas naciones, a quienes nos vemos forzados a imitar, y que mientras nosotros hemos permanecido estacionarios en nuestra lengua, han enriquecido las suyas con voces de todas partes. Porque nunca preguntaron a las palabras que quisieron aceptar: ¿De dónde vienes? sino: ¿Para qué sirves?"

("Literatura").

La revolución literaria, secuela de la revolución política: el Romanticismo

"... cuando los románticos han innovado, no es porque de pensado y por un fantástico capricho hayan querido innovar, sino porque son hombres de nuestra época; no sólo no han dado ningún impulso nuevo, sino que le han recibido acaso sin saberlo. Victor Hugo y Dumas han querido y creído ser originales, cuando no eran más que unos plagiarios de la política, porque **la literatura es y será siempre no una causa, sino un efecto".**

("Felipe II").

* * *

"Sin aceptar la ridícula responsabilidad de un mote de partido, sin declararnos clásicos ni románticos, abrimos la puerta a las reformas".

("Antony", artículo primero).

Superioridad de la pasión sobre los códigos literarios

"El entusiasmo es la gran regla del escritor y el único maestro de lo bello y de lo sublime".

("Memorias originales del Príncipe de la Paz", II).

Caracteres de la vocación satírica: tristeza; espíritu impersonal: valor, austeridad

"Supone el lector, en quien acaba un párrafo mordaz de provocar la risa, que el escritor satírico es un ser consagrado por la naturaleza a la alegría y que su corazón es un foco inextinguible de esa misma jovialidad que a manos llenas prodiga a sus lectores. Desgraciadamente, y es lo que éstos no saben siempre, no es así. El escritor satírico es por lo común, como la luna, un cuerpo opaco destinado a dar luz, y es acaso el único de quien con razón se puede decir que da lo que no tiene. Ese mismo don de la naturaleza de ver las cosas tales cuales son, y notar antes en ellas el lado feo que el hermoso, suele ser su tormento".

"... si nos fuera lícito siquiera adjudicarnos el título de escritores satíricos, confesaríamos ingenuamente que sólo en momentos de tristeza nos es dado aspirar a divertir a los demás".

("De la sátira y de los satíricos").

* * *

"...El cliente de Fígaro es un ente ideal que tiene muchos retratos en esta sociedad, pero que no tiene original en ninguna".

("La polémica literaria").

* * *

"Uno es el objeto del poeta cómico: la corrección del vicio".

(Representación de "La Niña en casa").

* * *

"... el que carga con la responsabilidad de la pública censura ha menester de algún valor".

("De la sátira y de los satíricos").

Profesión de fe literaria: el arte por la idea

"...la literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de la civilización de un pueblo'...

"...esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad, como de verdad es nuestra sociedad: sin más regla que esa verdad misma, sin más maestro que la naturaleza, joven en fin como la España que constituimos'.

"Rehusamos, pues, lo que se llama en el día literatura entre nosotros: no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias: que concede todo a la expresión y nada a la idea; sino una literatura hija de la experiencia y de la historia y faro por tanto del porvenir, estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura

DIBU
de Raf
Barra

NUEST
CUADE
MENSU
DE JU
SE DED
A BARR

PE 7

UJO
afael
adas

TRO
ERNO
UAL
UNIO
EDICA
TRADAS

en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo".

("Literatura").

EL ARTISTA

(Retratos literarios)

El político providencial

"Vean ustedes, sin embargo, al **hombre-globo** con todas sus caracteres. ¡Qué ruido antes! ¡La ascensión! Va a subir. ¡Ahora, ahora sí va a subir!" Gran fama, gran prestigio... Se les arma el globo; se les confía; ved cómo se hinchan. ¿Quién dudará de su suficiencia? Pero como casi todos nuestros globos, mientras están abajo entre nosotros asombra su grandeza, y su aparato y su fama. Pero conforme se van elevando, se les va viendo más pequeños; a la altura apenas de Palacio, que no es grande altura, ya se les ve tamañas como avellanas, ya el **hombre-globo** no es nada: un poco de humo, una gran tela, pero vacía, y por supuesto, en llegando arriba, no hay dirección. ¡Es posible que nadie descubra el modo de dar dirección a este globo!"

("El hombre globo").

El fraile carlista

"...—¿A qué viene usted? (Habla el fraile carlista, dirigiéndose al viajero detenido por sus secuaces).

—A estudiar este hermoso país — contestó el francés con aquella afabilidad tan natural en el que está debajo.

—¿A estudiar? ¿Eh? Apunte usted secretario: estas gentes vienen a estudiar: me parece que los enviaremos al tribunal de Logroño...

¿Qué trae usted en esa maleta? Libros... pues.... **Recherches sur..** Al sur, ¿eh? Este **Recherches** será algún autor de Marina: algún herejote. Vayan los libros a la lumbre. ¿Qué más? ¡Ah! Una partida de relojes; a ver... **London**... Eso será el nombre del autor. ¿Qué es esto?

—Relojes para un amigo relojero que tengo en Madrid.

—**De comiso** — dijo el padre, y al decir **de comiso, cada** circunstante cogió un reloj, y metióselo en la faltriquera. Es fama que hubo alguno que adelantó la hora del suyo para que llegara más pronto la del refectorio.

("Nadie pase sin hablar al portero").

El faccioso

"El faccioso participa de las propiedades de muchas plantas: huye, por ejemplo, como la sensitiva, al irle a echar la mano; se encierra y esconde como la capuchina, y se desparrama de noche; carcome y destruye como la ingrata hiedra el árbol a que se arrima; tiende sus brazos como toda planta parásita para buscar puntos de apoyo; gústanle, sobre todo, las tapias de los conventos, y se mantiene como esos frutos de lo que coge a los demás; produce lluvia de sangre como el polvo germinante de muchas plantas, cuando lo mezclan las auras a una leve lluvia de otoño; tiene el olor de la asafétida, y es vano como la caña; nace como el cedro en la tempestad, y suele criarse escondido en la tierra como la patata; pelecha en las ruinas como el jaramago; pica como la cebolla, y tiene más dientes que el ajo, pero sin tener cabeza; cría, en fin, mucho pelo como el coco, cuyas veces hace en ocasiones".

("El Faccioso").

El burócrata situacionista

"El ministerial podrá no ser hombre, pero se le parece mucho, por de fuera sobre todo: la misma fachada, el exterior mismo. Por supuesto, no es planta, porque no se cría ni se coge. Más bien pertenecería al reino mineral, lo uno porque el ministerialismo tiene algo de mina y lo otro porque se forma y crece por superposición de capas: lo que son las diversas capas superpuestas en el reino mineral, son los empleos aglomerados en él. A fuerza de capas medra un mineral, a fuerza de empleos crece **un ministerial:** pero en rigor tampoco pertenece a este reino. Con respecto al reino animal, somos harto urbanos, sea dicho con terror suyo, para colocar al ministerial en él. En realidad el ministerial más tiene de artefacto que de otra cosa. No se cría, sino que se hace, se confecciona. La primera materia, la masa, es un hombre. Coja usted un hombre (si es usted ministro, se entiende, porque si no, no sale nada) sonríasele usted un rato, y le verá usted ir tomando forma, como el pintor ve salir del lienzo la figura con una sola pincelada. Dele usted un toque de esperanzas derecho al corazón, un ligero barniz de nombramiento y un color pronunciado de empleo, **y le ve** usted irse doblegando en la mano como una hoja de sensitiva, encorvar la espalda, hacer atrás un pie, inclinar la frente, reír a todo lo que usted diga: y ya tiene usted hecho un ministerial".

("El ministerial").

Los funcionarios públicos

"Entramos, saludamos, nos miraron dos oficinistas de arriba abajo, no creyeron que debían contestar al saludo, se pidieron mutuamente papel y tabaco, echaron un cigarro de papel, nos volvieron la espalda, y a una indicación mía para que nos despachasen, en atención a que el estado no les pagaba para fumar sino para despachar los negocios:

—Tenga usted paciencia — respondió uno — que aquí no estamos para servir a usted".

("¿Entre qué gentes estamos?").

El calavera de buen tono

"...es el terror de los padres y de los maridos. Sabe que, semejante a la moneda, sólo toma su valor de su curso y circulación, y por consiguiente no se adhiere a una mujer sino el tiempo necesario para que se sepa. Una vez satisfecha la vanidad, ¿qué podría hacer de ella? El estancarse sería perecer; se creería falta de recursos o de méritos su constancia. Cuando su boga decae la reanima con algún escándalo ligero; un escándalo es para la fama y la fortuna del calavera un leño seco en la lumbre: una hermosa ligeramente comprometida, un marido batido en duelo, son sus despachos y su pasaporte: todas le obsequian, le pretenden, se le disputan. Una mujer arruinada por él, es un mérito contraído para con los demás.

El fin de éste (el calavera) es la edad misma: una posición social nueva, un empleo distinguido, una boda ventajosa, ponen término honroso a sus inocentes travesuras. Semejante entonces al sol en su ocaso, se retira majestuosamente, dejando, si se casa, su puesto a otros, que vengan en él a la sociedad ofendida, y cobran en el nuevo marido, a veces con creces, intereses, las letras que él contra sus antecesores giraba".

("Los Calaveras", artículo segundo).

El Periodista

"...no se puede negar que un periodista es un ser bien criado, si se atiende a que no tiene voluntad propia; pues sobre ser bien criado, debe participar también de calidades de los más de los seres existentes: ha menester, si ha de ser bueno y de dura, la pasta del cano y su seguridad en el pisar, para caminar sin caer en un sendero estrecho, y como de esas veces fofo y mal seguro; y agachar como él las orejas cuando zumba en derredor de ellas el garrote. Necesita saber pasar sin alimento semanas enteras como el camello, y caminar, la frente erguida, por medio del desierto. Ha de tener la velocidad del gamo en el huir para un apuro, para un día en que Dios disponga lo que él no haya puesto. Ha de tener del perro el olfato, para oler con tiempo dónde está la fiera y el ladrar a los pobres; y ha de saber dónde hace presa y dónde quiere Dios que hinque el diente. Le es indispensable la vista perspicaz del lince para conocer en la cara del que ha de disponer lo que él debe poner; el oído del jabalí, para barruntar el runrún de la asonada; se ha de hacer, como el topo, el mortecino, mientras pasa la tormenta; ha de saber andar cuando va delante con el paso de la tortuga, tan menudo y lento que nadie se lo note, que no hay cosa que más espante que ver andar al periodista; ha de saber, como el camaleón, desandar lo andado, cuando lo ha andado demás, y como de esas veces ha de irse sesgando por entre las matas a guisa de serpiente; ha de mudar camisa en tiempo y lugar como la culebra; ha de tener cabeza fuerte como el buey, y cierta amable inconsecuencia como la mujer; ha de estar en continua atalaya como el ciervo, y dispuesto como la sanguijuela a recibir el tijeretazo del mismo a quien salva la vida; ha de ser como el músico, inteligente en las fugas, y no ha de cantar de contralto, más que escriba con trabajo; y a todo, en fin, ha de poner cara de risa como la mona. Esto con respecto al reino animal.

Con respecto al vegetal, parécese el periodista a las plantas en acabar con ellas un huracán sin servirles de mérito el fruto que hayan dado anteriormente: como la caña, ha de doblar la cerviz al viento, pero sin murmurar como ella; ha de medrar como el junco y la espadaña en el pantano; ha de dejarse podar como y cuando Dios disponga, y tomar la dirección que le dé el jardinero; ha de pinchar como el espino y la zarza los pies de los caminantes desvalidos, dejándose hollar de la rueda del poderoso; en días oscuros ha de cerrar el cáliz y no dejar coger sus pistilos como la flor del azafrán; ha de tomar color según le den los rayos del sol; ha de hacer sombra, en ocasiones dañina, como el nogal; ha de volver la cara al astro que más caliente, como el girasol, y es planta muerta si no; semejase a las palmas en que mueren las compañeras empezando a morir una; así ha de servir para comer como para quemar, a guisa de piña; ha de oler a rosa para los altos, y a espliego para los bajos; ha de matar halagando como la hiedra.

Por lo que hace al mineral, parece el periodista a la piedra en que no hay picapedrero que no le quite una esquirla y no le dé un porrazo; ha de tener tantos colores como el jaspe si ha de parecer bien a todos; ha de ser frío como el mármol debajo del pie del magnate; ha de ser dúctil como el oro; de plata no ha de tener ni aún el hablar en ella; ha de tener los pies de plomo; ha de servir como el bronce para inmortalizar hasta los dislates de los próceres; lo ha de soldar todo como el estaño; ha de tener más vetas que una mina, y más virtudes que un agua termal. Y después de tanto trabajo y de tantas calidades, ha de saltar, por fin, como el acero en dando con cosa dura.

("El Hombre pone y Dios dispone").

ANEXO 17

VIDA DE LAS A. I. A. P. E.

LAS ASAMBLEAS PASADAS

Después de una actividad fecunda desarrollada por la AIAPE que se extiende desde el mes de Setiembre de 1936 hasta Mayo del corriente año se realizó la primera asamblea de la agrupación para discutir la efectividad de lo actuado así como programar iniciativas por su realización futura.

La asamblea marca una fecha memorable en la vida de AIAPE. Importante por su número y el elevado nivel de solidaridad en la cultura a que han llegado los intelectuales de Montevideo. En esta asamblea fué sometido a una crítica constructiva la labor desarrollada hasta la fecha por la Comisión Directiva.

Se deliberó con profundo dominio de la psicología y la mentalidad particular de los distintos sectores de la intelectualidad para coordinar los esfuerzos y agrupar en la AIAPE a la gran masa de trabajadores de la cultura. Preocupó a la asamblea en sus dos sesiones, el aspecto de la prensa y especialmente del periódico AIAPE en su selección con los problemas que más interesan a los intelectuales.

En otro aspecto, interesó vivamente a la asamblea la intervención original del asociado señor Carlos Benvenuto sobre el concepto de **influencia** y de **acción** sobre el agrupamiento de los intelectuales en nuestra entidad. Después de escuchar la palabra de la gran mayoría de los asambleistas se tomaron las siguientes resoluciones:

1º Nombramiento de una Comisión encargada de realizar un censo socialcultural de todos los intelectuales de la república. Fué integrada por los asociados Víctor Dotti, L. Castellanos Balparda, J. Paladino, doctor Gromp one y doctor Prunell.

2º Nombramiento de una Comisión pro aumento de asociados compuesta de las señoritas María Rosa De. Ferrari, doctora Gonella Cledón, Bruschera y Mainero Berro.

3º Apoyar los trabajos pro Congreso de Escritores del Interior.

4º Realizar con carácter permanente conferencias sobre los temas que más preocupen o interesen a los intelectuales.

5º Estudiar un proyecto de Coordinación referente a nuestra revista y las de Buenos Aires y Rosario, R. A.

6º Publicar periódicamente una "Cartilla" sobre temas de interés popular relacionado con la cultura.

ACTIVIDADES DIVERSAS

Las relaciones de solidaridad entre los trabajadores de la cultura es una preocupación constante del Comité Ejecutivo de nuestra Institución. Es así que cada día se estrechan relaciones amistosas con los intelectuales del Continente, con las diversas organizaciones similares de la Argentina, Chile, Paraguay, etc. Con ese espíritu se ha enviado un saludo al doctor Fernández Colmeiro que estuvo radicado en Montevideo por varios años y que ahora envió desde Valencia crónicas en defensa de la libertad y la cultura. En la vida nacional se mantienen delegados permanentes en el Comité Pró Paz; se han enviado representantes al Comité Pro Homenaje al Dr. Eduardo Acevedo, etc.

Los actos a realizarse en el corriente mes con la cooperación de destacados intelectuales tienen relación con el problema de la llamada plétora profesional y fiscalización a la enseñanza privada.

FILIAL ROSARIO.

El compañero Jesualdo, del Comité de Redacción de nuestro órgano, invitado por la Filial Rosario para dictar una conferencia sobre sus experiencias pedagógicas, visitó esa organización de la que recogió las más óptima impresión, sobre todo por la calidad y ponderación de sus miembros directores, como por la obra de intensificación cultural que realiza dicha A.I.A.P.E. En efecto, por el mes de Mayo, dicha agrupación dispuso y llevó a cabo los siguientes actos importantes: El 8 habló el Dr. Orsábal Quintana sobre "Algunos aspectos de la política mundial"; el 15 el profesor Alvaro Guillot Muñoz sobre "La literatura introspectiva. De Montaigne a Proust"; el 22, Jesualdo, sobre "Experiencias sobre la capacidad creadora del niño" y el 29 la escritora Alcira Olive sobre García Lorca y representación escénica de trozos teatrales de sus obras. Además, publica folletos de divulgación científica, tiene un público selecto en su torno y amplía el círculo de sus asociados, día a día. Actualmente ejerce la presidencia de dicha filial el Dr. S. Neuchloss, eminente biólogo-físico autor de una última obra "La física contemporánea en sus relaciones con la filosofía de la razón pura" que está llamada a interesar vivamente y de la que nos ocuparemos con la extensión que se merece en el número próximo. Tenemos la sensación, pues, que esta filial, por muchas razones, es una de las mejores y más productivamente organizadas, y cuya obra será fecunda en el ambiente cultural de la Chicago argentina.

FILIAL MENDOZA.

Por carta recibida directamente de su Presidente, el escritor Ricardo Tudela, ampliamente conocido en América, tenemos las mejores noticias de la organización de esta nueva filial que "va haciendo obra lenta pero firme" en la región cuyana, pues involucra además de Mendoza, las provincias de San Juan y San Luis. Con el scure y felicitación por nuestro órgano que se conoce bien en esas zonas, el compañero Tudela nos significa la forma efectiva con que trabajan por España leal y su seguridad en el triunto del pueblo, anhelo que compartimos. No queremos dejar de reproducir un pedido del escritor Tudela que en mucho atendemos y retribuimos:

"Quiero aprovechar esta carta para pediries amplia y constante solidaridad. Los compañeros que trabajan con ustedes son en su mayor parte, amigos míos. Esta circunstancia será un motivo más de vinculación y cooperación. Tenemos una profunda necesidad de unirnos y compenetrarnos tan estrechamente como sea posible, porque los acontecimientos corren aceleradamente y la cultura está amenazada por todas partes. Basta pensar en España — en nuestra amantísima y admirada España — para comprender que el hombre libre está expuesto a los más pavorosos peligros. Es así como la vida ya no tiene otro sentido que el que surge de la libertad. Si ésta se hunde, se hundirá también la vida. Sin ella no puede existir razón viviente, ni sociedades de cultura. La libertad, además, es la materia creadora de justicia; de tal manera que toda la cultura que necesitamos defender y que se quiere destrozar es espíritu, y forma de humanización del hombre. Asegurando la libertad, pues, afianzamos todos los valores vivos de la humanidad".

Rogamos a nuestros agentes en el interior, se pongan al día en sus cuentas antes del 15 de julio próximo, pues de lo contrario nos veremos en la necesidad de suspender los envíos.

Los giros deberan ser dirigidos a: J. Bentancour Díaz. — Ateneo de Montevideo.

Sobre plétora profesional

Por el Dr. Arturo J. Dubra

El problema no es nuevo. Con cierta periodicidad se lo ha planteado en nuestro medio, provocando siempre un debate apasionado. La faz técnica del mismo, constituida por un conjunto de datos, a extraerse de nuestra realidad social, y sobre los que debieran asentarse los distintos criterios de solución, permanece inédita todavía, desconocida por quienes, sirviéndose del problema o a su pretexto, ensayan modificar la estructura democrática de la Universidad.

La originalidad que parece estar reservada para este problema de la plétora profesional, es que se parte del supuesto, aún no demostrado, de que la plétora existe; por lo que la discusión queda centrada alrededor de las soluciones, con la características que de éstas solo se consideran las relativas a la forma en que se trabará la producción de titulados universitarios, sin referirse a otras soluciones viables, sea en función de nuevas formas de adecuación del trabajo profesional dentro del medio, o por la creación de nuevos estímulos vocacionales. De ahí que ordinariamente, el debate se plantee en estos términos: ¿la plétora existe, por lo tanto ¿qué medio restrictivo se escoje para evitar que se cursen y ejerzan las profesiones liberales?

Sobre el supuesto de la existencia del problema y del ángulo desde el que hay que resolverlo, tienden sus líneas los limitacionistas y los contrarios a la gratuidad de la enseñanza, sin perjuicio de que alguno, como el doctor Irureta Goyena, concilie ambas tendencias en esta reaccionaria fórmula: limitación y antigratuidad.

Naturalmente que no aceptamos este singular planteamiento que da soluciones a un problema que todavía no se ha demostrado. No pretendemos en estas líneas considerarlo en su aspecto sustantivo, sino señalar la forma empírica y artificiosa con que se lo ha tratado.

La verificación de que existe plétora de profesionales, supone, en efecto, una labor técnica que no se ha realizado en nuestro medio. Sólo así pueden lograrse los elementos para una opinión documentada al respecto. ¿Se ha determinado, por ejemplo, para cada profesión, la relación entre el servicio profesional y la necesidad social a que se aplica, para establecer el quantum del primero traducido en número de titulados? ¿En cuál de ellas supera el servicio profesional la receptividad normal del medio? ¿En qué forma y por qué medios se ha logrado su completa utilización, al punto de que sólo un mínimo porcentaje de individuos se prive de ellos, necesitándolos? ¿Qué valor económico representan y como se distribuye? ¿En qué porcentaje no alcanza a cubrir el standard de vida del profesional, si se lo ha determinado?

Así podrían irse anudando interrogantes, indispensables, repetimos, para pronunciar un juicio fundado por lo menos en una perspectiva integral del problema.

La misma situación se reproduce en el campo de las soluciones. ¿En qué medida la especialización serviría de correctivo de la plétora? ¿Qué forma de socialización del trabajo profesional puede sustituir con ventaja al trabajo individual, que asegure una distribución y remuneración más racional del servicio? ¿Cuántas vocaciones se malogran porque dentro de la actual estructura universitaria profesionalista no pueden satisfacerla propiamente? Estable, por ejemplo, tendría que haber sido médico dentro de nuestro medio, por ser la profesión de mayor afinidad con la histología. ¿Y así cuántos defienden pleitos y curan enfermos sin sentirse propiamente abogados ni médicos, frustrando su vocación auténtica?

Estas ligeras reflexiones demuestran que el problema no cabe dentro de las fórmulas estrechas y convencionales en que se pretende encerrarlo. Si una mediana probidad animara ciertas opiniones, debería imponerles por lo menos cautela toda solución que se funde en la restricción de la cultura universitaria, en un medio en que la Universidad representa el único instrumento productor de cultura y los profesionales sus depositarios.

No entramos a la refutación de las soluciones propuestas — limitación y antigratuidad — hasta que se nos demuestre la existencia del problema. Señalamos, sin embargo, que esos dos postulados han sido siempre un capítulo del programa de todas las corrientes políticas regresivas, cuya aplicación se urge cada vez que el medio universitario, consciente de su responsabilidad social, define una posición militante frente a la reacción política.

Esa relación causal debe ponernos en guardia, y nos dá derecho a presumir que el problema de la plétora, real o ficticio, constituye el pretexto para cerrar la Universidad a ciertas clases sociales, temerosos de que clarifiquen por la cultura la conciencia de sus verdaderos destinos.

A. J. DUBRA.

Una mujer americana ordena:

A aquel que corre y los venados de Chile se levantan.
A aquel que nada, y el mar entero resonando acude.
Al que mezcla en su sangre de Inglaterra
eléctricas y firmes las navajas chilenas.

Ponedle un cinturón de avenas argentinas
y espadas del pampero en la garganta
y vigilen su cuerpo cuando nade
la cruz del sur, los peces y las playas.
y cuando lance el dardo o el disco
que huyan de las montañas los alpacas,
despierten las calientes guitarras de la pampa
y las blancas ovejas uruguayas.

BLANCA LUZ BRUM.

Santiago de Chile, 1937.

18.1. Falcini, L., "La Escuela de Artes", *Revista Trabajo. Órgano oficial del consejo superior de la enseñanza industrial,* año IV, nº 16, 1922, pp. 17-30.

LA ESCUELA DE ARTES (1)

En la República Argentina existe el propósito de crear escuelas de artes. A tal efecto han sido presentados a la consideración del Congreso Nacional y de la Legislatura bonaerense proyectos en ese sentido.

A fin de aportar luces a la resolución del problema de tanto interés actual, el Sr. Luis Falcini, profesor de Modelado en nuestras Escuelas Industriales Nos. 1 y 5, ha sido solicitado por elementos caracterizados en la enseñanza y las artes del vecino país, para exponer sus ideas sobre el espíritu y la organización que convienen a dichas escuelas. Estas ideas cimentadas en varios años de experimentación rigurosa y abonadas por las más recientes conclusiones a que han arribado en el terreno de la enseñanza de las artes y oficios autorizadas entidades docentes de varios países europeos, han sido publicadas por la revista *Humanidades*, órgano de la Universidad de la Plata.

Este trabajo cuya reproducción ofrecemos a nuestros lectores, resume, además, el proceso de los modernos conceptos estéticos, renovadores de las artes aplicadas y traza, a la vez, en un cuadro ordenado los métodos de enseñanza vigentes en las principales escuelas de artes y oficios de Europa que, aunque variados en los detalles y en la forma de aplicación, concuerdan sobre un principio fundamental, que es la estricta observación de la naturaleza y sus leyes.

Poseedor el Sr. Falcini de una amplia documentación sobre el particular, ha tomado al azar, entre mil, los pocos ejemplos que ilustran su trabajo, proyectos y realizaciones de alumnos de distintas escuelas de Alemania, Austria, Francia, Gran Bretaña y Suiza, todos de un alto valor artístico, que finca sin duda alguna en la justa adaptación de la idea a los medios de expresión y al destino de cada cosa, lo que constituye al mismo tiempo la originalidad propia de las diferentes piezas y proyectos y la razón de ser de la variedad de formas y expresiones determinadas por el espíritu de cada país, lo que comporta un indiscutible exponente de la buena enseñanza que imparten esas escuelas.

(N de la R.)

La Escuela de artes es una institución moderna que, creada para responder a necesidades actuales, utiliza los progresos de la ciencia y consulta, en sus medios de acción, viejas experiencias del pasado. De ahí, que su última expresión se refiera de continuo a las célebres corporaciones de oficios y a las " bottegas " florentinas del renacimiento.

A fines del siglo XVIII, cuando la revolución francesa suprimía las rígidas corporaciones de oficios, éstas ya habían perdido el fecundo espíritu creador que las hiciera célebres en la edad media.

El industrialismo creciente dividía a patrones, artistas y obreros y la Academia nacional de bellas artes unificada, por su parte, oficializaba esta división estableciendo gerarquías artísticas y fijaba los distingos artificiales de artes mayores y artes menores. Y en nombre de la tradición cuyas leyes vitales le escapan, niega toda nueva expresión e impone la copia del pasado clásico, del cual pretende ser la fiel depositaria. Su influencia se extiende a todas las manifestaciones del arte, favorecida por la descomposición social que los enciclopedistas combaten.

En los comienzos del siglo XIX, la decadencia de las artes es tan grande y el nivel del gusto público tan bajo, que el ingenio creador y la comprensión artísticas son cosas poco menos que muertas. El ingenio de artistas y artesanos se malogra en la copia negativa o en la ilógica de elementos, puramente formales, de las artes de los países vencidos o explotados durante las guerras napoleónicas. Pero bajo este estado de muerte, nuevas fuerzas crecían para estallar tanto más violentamente, cuanto mayor era la reacción que las acallaba. El espíritu de Rousseau maduraba en las nuevas generaciones. La revolución romántica traía con sus desvaríos sentimentales, un hondo sentido de humanidad, servido por grandes fuerzas creadoras, que hartas de la copia que anula, vuelven sus miradas ansiosas a la naturaleza y a las matrices de la civilización.

El más grande quizá, el más universal sin duda, de los románticos, cuyo genio multiforme salva las barreras de escuela, Víctor Hugo, poseído de una visión profética, ve en el arte gótico, la maravillosa sinfonía popular que canta en la piedra, los vitrales y la orfebrería de las catedrales, en soluciones lógicas y racionales un profundo amor a la naturaleza. Y recuerda, después de tantos años de negación, que la utilidad magnifica la obra de arte en lugar de disminuirla.

Ruskin, poco más tarde, alarmado por los estragos de la gran industria en el gusto público, se lanza a investigar el pasado artístico, en busca de las leyes morales con que iluminar el porvenir. Su cruzada conmueve a to-

(1) Lo que nosotros denominamos Escuela de artes, en Austria y en Alemania se designan con el nombre de Escuelas de artes y oficios; en Suiza, Escuelas de artes industriales; en Francia, Escuelas de artes aplicadas; en Inglaterra, Escuelas de artes; y en Italia se piensa denominarlas Escuelas e institutos de artes.

17

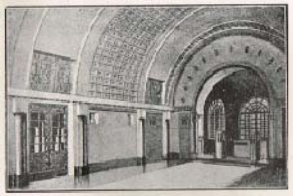
Escuela Politécnica de Arte de Londres.
Dibujo para ex-libris.

el arte de los griegos y los romanos y luego retorna a Francia a estudiar la arquitectura y todas las artes que ella reune, desde el siglo XI. Su inteligencia magnífica, con apasionado amor de artista, revela la lógica y el racionalismo que preside a la arquitectura gótica y su amueblado. Revela con ingenio matemático la evolución propia a cada miembro de arquitectura y su ornamentación, respondiendo a necesidades sociales y a la expresión artística que consulta las imposiciones de la materia.

Las direcciones generales quedan, desde ya, entrevistas, pero permanecen todavía por mucho tiempo patrimonio de unos cuantos espíritus esclarecidos. La buena semilla estaba echada al viento. Ella no tardaría en germinar. La colaboración fecunda del maestro de obra con el artista artesano aparece entonces a estos espíritus, como la única ley capaz de orientar al arte por el camino de las realizaciones con significado colectivo. El conocimiento, luego, de que los grandes maestros del renacimiento se hicieron artesanos en las **bottegas** y que "Orcagna, Uccelli, Verrecchio, Brunelleschi, Ghiberti, Botticelli, Ghirlandaio y Francia, fueron orfebres: escultores en madera, Brunellesco, Donatello, Sansovino; decoradores de muebles, Giotto, Orcagna, Pinturrichio; dibujantes de telas, Da Vinci, Tiziano, Rafael y Pablo Veronese; incrustadores, Majano y San Gallo (1)", no podía menos que fortificar la creencia que del pasado había

(1) Giovanni Rosaio, *Scuole e battaglie d'arte*, citado en el informe de la comisión italiana pro reforma de la enseñanza de las artes.

da Europa. Sin embargo, en su búsqueda incesante el valor plástico, el valor humano de la obra de los góticos y los primitivos italianos que él estudia, escapan a menudo a su elevada penetración ideológica. De ahí el fracaso de la pintura prerrafaelista, que le tuvo por apóstol. La pintura fué sólo un aspecto del interesante movimiento social que se denomina prerrafaelismo. Pero, Violet Le Duc, el arquitecto, el "maestro de obra", aporta las luces que faltaban sobre el significado plástico de las artes. Desde joven estudia el arte de Francia, va a Italia y se detiene un tiempo en Sicilia, estudia bien

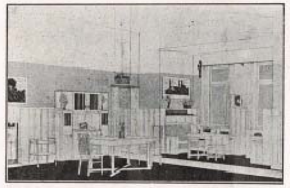


Escuela de Artes y Oficios de Budapest.- Proyecto de hall para un edificio público

que tomar los métodos capaces de hacer del presente y del porvenir los verdaderos continuadores de la tradición, tan perdida de vista.

Mientras tanto, en occidente se divulgaban cada día más las artes de oriente y particularmente las del Japón, en cuyo país no había llegado la división funesta de artes mayores y artes menores. El arte de los japoneses, puesto de manifiesto en sus trabajos de cobre, hierro, plata, oro, bronce y en sus composiciones originales de bronce mezclado con oro y bronce mezclado con plata; en la cerámica, maderas talladas, tejidos, marfil, asta, esmaltes y bordados fastuosos; en los grabados en madera para imprimir estampas, libros y telas, asombró primero, con su esplendor, y fué elevando el gusto público luego, en favor de las mal llamadas artes menores.

Inglaterra, que veía en las industrias su gran fuente de riqueza y de predominio mundial, inaugura una exposición internacional en el año 1851. Esta exposición internacional, fué el espejo donde Europa se vió empobrecida, por la triste repetición de un pasado muerto e inadaptable a las nuevas necesidades, como inaccesible a la sensibilidad del público moderno. Francia envía en misión de estudio, como delegado, al conde León de Laborde, quien eleva a su gobierno el célebre **Rapport sur l'exposition de Londres de 1851**, donde, con una inteligencia vasta, lucida y bien informada, todo fué examinado y previsto, condenaba la manifiesta sumisión irreflexiva, la imprevisora apatía detenida en la evocación estéril de un pasado abolido, ante el cual se abdicaba todo espíritu de iniciativa. ¿Cómo



Escuela de Artes y Oficios de Chrudir (Checo-Eslovaquia)
Proyecto de salón comedor.

Escuela de Oficios para la industria textil de Viena.
Estudio de tornacolas y dibujos derivados de éstos.

explicarse, dice en su informe, que el arte no haya sido muerto bajo dos generaciones de enterradores que se suceden lúgubremente desde hace 60 años, preocupados exclusivamente de registrar los sepulcros de las generaciones pasadas, copiándolos ciegamente, servilmente, sin discernimiento y como llevados por un fetichismo fanático.... Comprende usted que atmósfera sepulcral pesa sobre esos hombres, y que necesidad hay de airear y perfumar estos sótanos del arte moderno: cómo urge constituir hombres prácticos, de una generación sana, vigorosa y que sepa ha-

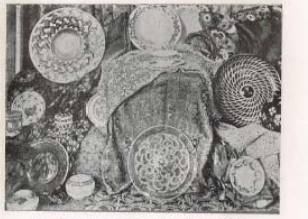
Escuela Técnica de Arte de Sheffield. - Cartel.

cer una distinción radical entre el arte creador y los monumentos del pasado, así como se distingue la vida real de la historia?" Pero, Francia no estaba aún preparada para reaccionar oficialmente siguiendo las sabias advertencias del conde León de Laborde.

La grande industria seguía su obra. La usina mataba al taller del artesano. La subdivisión del trabajo, cada día mayor, hacía del obrero una máquina y lo condenaba a repetir sin amor un mismo movimiento, siempre igual asimismo en un trabajo que no le permitía usar de sus facultades de creación.

La cruzada de Ruskin comienza a concretarse en la reacción que Williams Morris inicia con su **Ghilde de Saint George.** Esta obra empieza por una atracción fraternal de verdaderos artistas, conocidos unos y obscuros otros. Se precisa en ellos la idea de reaccionar contra el mal gusto artístico e industrial, creando y ejecutando modelos para el público. Morris hace realizable la idea, poniendo toda su fortuna a disposición de la empresa, a la cual asocia a sus colaboradores en los beneficios. Como para sus talleres de tapicería, tintorería, escultura, cerámica y más tarde de grabado y tipografía se necesitaban obreros, Williams Morris los asocia igualmente en los beneficios. En cambio, exige de ellos, un trabajo completo, encarnizado, como el que él mismo realiza. Y mientras él trabaja día y noche, a sus obreros sólo les impone una labor de ocho horas, por las que les paga mejores salarios de los que ganan los mismos obreros en otras industrias similares.

Morris, en su obra de artista, había proscripto de sus talleres, las máquinas modernas. Admitía solamente el trabajo hecho a mano. Esta aversión obstinada contra la máquina, resultaba menos violenta en épocas en que la máquina, aún no había conquistado al hombre. Atacado violentamente entonces, negado y desdeñado por el público, casi en vísperas de sucumbir, Morris consigue hacer vivir su empresa brillantemente y conquistar estéticamente a toda Inglaterra, hasta llegar a ejercer una de las influencias más felices sobre el arte universal. Dos ideas directrices lo habían guiado en su misión: 1.° La bella decoración implica más bien lujo de gusto, que lujo de riqueza. En consecuencia, debe costar menos que la mala; 2.° Los artistas deben imponer la ley al público y no inclinarse ante los gustos de los ignorantes y los **parvenus.** Este ejemplo tan hermoso traspone las fronteras, y émulos de Morris aparecen en Francia, Alemania y Austria Hungría. En todas partes la cruzada por el buen arte adquiría carta de ciudadanía. La gran industria a su vez, ya no podía substraerse a la nueva ley estética, ya que el público, un tanto educado por la vista de cosas bellas comparaba, advertía las diferencias y exigía obras de buen gusto. El interés que suscitaba en Europa la innovación, daba al problema de las industrias de arte una trascendencia nacional y al propio tiempo universal, ya que era preciso defenderse de la competencia extranjera, siempre dispuesta a conquistar los mercados.

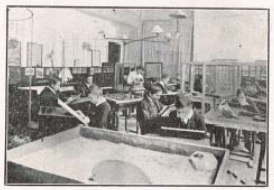


Escuela de Artes y Oficios de Munich. - Bordados y Cerámicas.

En Inglaterra, un grupo de artesanos ganados por el admirable ejemplo de Morris, constituyen la agrupación productora "The art workers", y Walter Crane, con otros espíritus selectos se empeñan en educar al público exponiendo periódicamente la labor de artistas y artesanos, por medio de la "The Arts and crafts exhibition society".

Francia, ante el ejemplo de la obra que realizan los hombres que tienen a Morris por apóstol, recuerda las previsiones de Leon de Laborde y por medio de fuertes individualidades como Gallé, Chercl, Grasset, Lalique, Delaherche, Dunand, Dufrêne, Francis Jourdain, Lucien Magne, Lenoble, Le Bourgeois, Maufra, Robert, Quillivic, Jallot, Marinot, Massoul, etc., reafirma las virtudes creadoras de la raza.

El ejemplo incesante de los cruzados, a medida que levanta el nivel estético del público obliga al industrialismo a tomar en cuenta la lección de los artistas artesanos y a preocuparse por la calidad de las industrias que explota. Es entonces que se plantea con urgencia el problema del aprendizaje en los oficios de arte. Pero, los industriales no aceptan disminuir sus dividendos haciendo posible en sus grandes talleres el aprendizaje de los artesanos que necesitan. Y en nombre de intereses

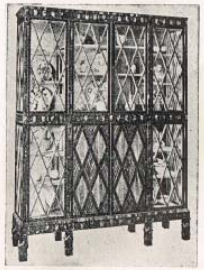


Una clase de Dibujo de la Escuela de Arte de Birmingham.

Taller-escuela de Herrería Artística que funciona en París bajo la dirección del Maestro Emile Robert. • «Pavanas para una parada.

nacionales, que invocan, piden al Estado que se haga cargo del aprendizaje por medio de escuelas. El Estado no atiende sus pretensiones creyendo quizá que las escuelas de bellas artes y las de arquitectura llenan el propósito de preparación requerido. En Inglaterra, Alemania, Suiza y Austria Hungría, los técnicos, apremiados ante la urgencia de resolver el problema, advierten que esos institutos superiores sólo impartían enseñanzas teóricas a jóvenes que salían de sus cursos sabiendo sólo hacer proyectos en el papel, destinados a dormir en las carpetas, de obras que no sabían ejecutar y llevar a sus últimas consecuencias en la materia definitiva, y que esa ignorancia de la materia con sus imposiciones de orden técnico y estético, respondiendo a necesidades bien definidas de uso y destino, los llevaba fatalmente a proyectar cosas que a menudo no se podían realizar. De ahí la imperiosa necesidad de crear las escuelas de artes o de artes y oficios. En las diversas ciudades de estos países, estas comienzan a surgir debido a la iniciativa privada de los industriales secundados por las comunas correspondientes.

En Francia la obra de depuración queda librada a las fuertes individualidades ya citadas, hasta que en 1910, el miembro informante del presupuesto de bellas ar-



Escuela Central de Artes y Oficios de Londres. - Vitrina para cerámicas y música.

tes, refiriéndose a la Escuela de bellas artes de Paris, — patrón de las similares de todo el mundo — lanzaba la afirmación siguiente: **Telle qu'elle existe aujourd'hui l'Ecole nationale de beaux-arts fait faillite a sa destination,** seguida de severas críticas para la triste enseñanza teórica que allí se imparte. Pero con todo, recién durante la guerra el gobierno encara seriamente la cuestión, creando un órgano oficial con la misión de estudiar los medios de salvar las industrias de arte del país mediante la educación profesional. Se le denomina **Comité central Technique des arts appliqués** y se integra con todos los maestros, artistas artesanos, que desde años vienen librando batalla por la renovación de las artes. Todas las provincias tienen sus comités regionales cuyos delegados, investidos de la capacidad necesaria, exponen ante el órgano central los votos técnicos de las regiones que representan. La activa labor de este comité, iniciada durante la guerra, dura tres años. Las conclusiones aportadas vienen a demostrar, entre otras cosas, la conveniencia de modificar las escuelas de bellas artes en escuelas de artes aplicadas, donde se enseñe paralelamente la teoría y la práctica de los oficios de arte.

En Italia, en los primeros días de 1920, el Ministerio de Instrucción Pública nombra una comisión con el cometido de estudiar la manera de reformar y coordinar a todos los institutos para la enseñanza de las artes.

Esta comisión juzga, de inmediato, el error y el prejuicio tan divulgados que consiste en la separación fundamental entre las artes llamadas mayores y las artes llamadas menores, entre las bellas artes y las artes llamadas industriales y decorativas. En su informe, esta comisión establece la necesidad imperiosa de organizar prácticamente la enseñanza de las artes, reaccionando contra la impartida por las escuelas de bellas artes a la cuales condena por "el ingente número de desplazados y, en consecuencia, de desocupados, que las reales academias e institutos de bellas artes siguen licenciando todos los años, con sus diplomas que los habilitun para la llamada enseñanza del dibujo, centenares de jóvenes que se inscribieron en esas escuelas con la esperanza sino de alcanzar gloria, de conocer al menos prácticamente alguna profesión artística, se encuentran a la edad de 25 años sin ser artistas ni artesanos en su mayor parte, siendo nada más que maestros de dibujo, y, generalmente, medioeres maestros. El ejemplo más clamoroso de este engaño y sus perjuicios lo constituye la real academia de Carrara, es decir, de la patria misma del mármol, donde durante siete años se estudia escultura y se prohibe por reglamento tocar el mármol, de modo que un escultor egresado de

Escuela Metropolitana de Arte de Dublin. Copa en metal repujado y cincelado.

ese instituto con su diploma, si quiere ganarse el buen jornal de uno de los tantos trabajadores del mármol de Lunigiana y de Versilia, debe recomenzar pacientemente su noviciado, para saber al fin, cómo se maneja la maza y el escalpelo".

Así, pues, Francia e Italia, los dos grandes centros de la tradición académica, se ven obligadas a declarar, por sus órganos oficiales, que la enseñanza de las academias es pura retórica.

Huelga decir que los mismos cargos pueden hacerse extensivos a nuestra Academia nacional de bellas artes y artes decorativas, cuya lamentable orientación fué señalada en varias ocasiones y particularmente por Martín Malharro en un trabajo ya histórico.

La guerra, con su brutal conflicto de intereses, puso en presencia las realidades de cada país, obligó a auscultar las propias fuentes de riqueza nacional y, ante el dilema de vida o muerte, a considerar las industrias artísticas entre los mayores recursos de economía nacional y de influencia espiritual con alcances universales.

Hemos dicho ya como los industriales de Alemania, Austria, Inglaterra y Suiza llegan a propiciar la creación de las escuelas de artes. No los movía un alto ideal de renovación estética, ni la lógica de que a nuevas necesidades correspondían nuevas formas de arte. Ellos no veían en estas escuelas más que el

Escuela de Arte de Glasgow. - Pantalla bordada.

Escuela de Artes y Oficios de Viena. - Dibujo para tejido.

medio que los librara de la responsabilidad del aprendizaje en sus usinas; aprendizaje que limitaba las cifras de sus dividendos. Su inevitable influencia en la dirección de los nuevos organismos escolares no se ejerció, pues, en un sentido educacional que tendiera al desarrollo del espíritu de creación, único medio de dar nueva vida y nuevos brillos a las industrias de cada país. Ellos, conservadores en la acepción de estancamiento, estimularon la destreza de la mano para la repetición de los estilos cuyos viejos prestigios explotaban rutinariamente.

Pero surgen en buena hora las exposiciones internacionales, verdaderos torneos de las industrias y las artes universales. Las naciones concurrentes miden sus capacidades productoras y sus facultades de creación.

Austria y Hungría, sin pesadas tradiciones a cuestas que las doblegaran, postrándolas en una adoración irreflexiva del pasado, pero con una tradición popular de vivas artes industriales, se abren a las nuevas exigencias estéticas. El estado interviene entonces en la dirección y organización de las escuelas de artes y las confía a capacidades destacadas. Inglaterra, que guía los primeros pasos de la renovación en Austria, es influenciada a su vez por la fecundidad creadora de los pueblos que constituían el viejo imperio. Suiza, con su sereno espíritu práctico, en la medida de sus fuerzas, no escapa a la emulación. Alemania recoge la experiencia y emprende en gran es-

Escuela de Arte Industrial de Zurich. - Polvera en metal repujado.

cula la obra de renovación con una audacia conquistadora, para cuyo fin no mezquina ningún recurso. Los gobiernos de estos países, al hacerse cargo oficialmente de las escuelas de artes, lo hacen convencidos de que hay que dar nuevas directivas a la enseñanza, y para ello llaman a la dirección y al profesorado a los artistas que forman la vanguardia de la renovación de las artes. La acción individual de arquitectos, artistas y artesanos no se detiene por eso. En Munich, los primeros días de octubre de 1907, se funda la "Werkbund" (La unión para la obra), por la iniciativa de un grupo reducido de artistas, artesanos y amigos de las artes. Esta sociedad, al terminar el año 1908, contaba con 600 miembros, número que fué creciendo todos los años, hasta llegar a ser la vasta asociación cuya expresión completa tuvo lugar en la exposición realizada en Colonia en 1914. Desde su origen el propósito fundamental de esa asociación fué el de efectuar la selección de las fuerzas capacitadas en el arte, en la industria, en los oficios y en el comercio, y hacer colaborar a todo lo que existe actualmente de significación en las artes y oficios. La "Werkbund" llegó a constituir el organismo más complejo en extensión cultural y productor en las artes aplicadas, cuyo ilimitado campo de acción sería muy largo de estudiar aquí.

¿Cuáles son las directivas generales que inspiran la enseñanza en las nuevas o renovadas escuelas de artes?

A fin de bien dilucidar sus aspectos capitales, en Francia, la comisión de enseñanza del ya citado Comité central técnico de las artes aplicadas, en su primera sesión normal del año 1917, redactó los siguientes principios para servir de base a sus trabajos:

Principios generales para servir a la elaboración de un programa de enseñanza técnica.

El oficio. — La base de la enseñanza de todo oficio o industria es la técnica, de la cual el dibujo y el modelado son sus principales modos de expresión. La técnica de un oficio o industria, comprende: 1.° la suma de conocimientos de las leyes que rigen a la materia empleada; 2.° el conjunto de recursos puestos en juego por las herramientas y la maquinaria para trabajar esta materia y crear objetos que sirvan a necesidades determinadas.

Los objetos afectan formas que son siempre determinadas por las necesidades a las cuales estos objetos deben responder, así como por la elección y por las exigencias de la materia empleada en su ejecución.

El decorado debe intervenir para agregar perfección y nunca para ocultar insuficiencias de oficio. Cuando se emplean materias diferentes en la constitución de un objeto, cada materia debe tener racionalmente su lugar y el decorado que le es propio. El decorado no debe ser nunca un elemento extraño al objeto sobre el cual se aplica, como las palabras **artes aplicadas** podrían hacerlo suponer.

Escuela de Arte de Birmingham. - Joya.

El artesano. — Artesano es aquel que crea objetos que sirven a usos determinados.

El obrero y el artista llegan a ser verdaderamente artesanos cuando crean objetos que son a la vez útiles, sinceros y bellos, es decir, cuando responden a las tres condiciones esenciales de **destino**, de **materia** y de **expresión**.

La iniciativa del artesano se manifiesta de dos maneras: por el sentido industrial y por el sentido artístico.

El sentido industrial se desarrolla en el artesano, de una parte, por el conocimiento del conjunto de leyes del oficio, por la inteligente aplicación de éstas a necesidades determinadas, y, de otra parte, por el estudio de combinaciones económicas basadas sobre el empleo racional de la materia, de las herramientas y la maquinaria. El sentido industrial comporta también la búsqueda de la solución obtenida por un mínimum de materia y un mínimum de gastos de fabricación.

El sentido artístico se desarrolla en el artesano por la inteligente observación de la vida. Esta observación de la vida se expresa por los estudios simultáneos del dibujo, del modelado y del color. El estudio de estos diferentes modos de expresión permite la creación del decorado.

La enseñanza y el sentido de invención. — Esta enseñanza será al mismo tiempo técnica y artística, y la enseñanza técnica, lo mismo que la artística, serán simultáneamente teóricas y prácticas.

El sentido de invención y el sentido artístico no pueden beneficiar del examen de las obras antiguas, si la técnica del oficio y la habilidad manual no se poseen de manera indiscutible. Si el aprendiz o el alumno es puesto demasiado pronto, sin estar inteligentemente advertido, en presencia de las obras de sus antepasados de todas las épocas o de todos los países, arriesga de perder su iniciativa y su personalidad y de abandonarse perezosamente a la copia de lo antiguo o de lo exótico. En consecuencia, cuando el alumno visite los museos es indispensable que posea ya la fuerza y la voluntad de analizar su admiración, sin lo cual no retendrá más que el aspecto exterior de las cosas y caerá fácilmente en la rutina.

En cambio, informado y madurado por la técnica, el alumno podrá descubrir las cualidades materiales y utilitarias de la época o del terruño, los métodos impuestos por la materia y los procedimientos de ejecución. Entonces, opondrá a ellas su razón individual o, si las encuentra apropiables, las asimilará.

El artesano no renegará del pasado tradicional de su país, ni de los aportes universales, pero no olvidará en ningún momento que pertenece a un período humano distinto de los precedentes. Y recordará constantemente que las necesidades de sus contemporáneos y compatriotas no son ni las de sus antepasados ni las de los extranjeros.

Estas directivas generales tuvieron la virtud de orientar, en toda Francia, las conclusiones que las experiencias de los más capaces debían aportar al urgente problema. Y por ellas se iba a lo grave de la cuestión: la enseñanza y sus métodos.

M. Audra, de la Escuela de artes decorativas de

Escuela de Oficios de Cerámica de Lichtenfels. - Cuatro modelos de cantaros.

Escuela de Arte de Birmingham. Pie de escalera en madera tallada.

Niza, cerraba, puede decirse, la labor del Comité central técnico de las artes aplicadas, en 1919, con un informe interesante, por muchos conceptos, que resuelve lo que respecta al capítulo básico de la enseñanza, en la siguiente forma:

Organización del arte decorativo sobre el principio de dos secciones — a) Sección de compositores de modelos; b) Sección de artesanos.

Situación de los alumnos y su selección. — En la inscripción, el joven tiene la libertad de elegir la sección que más le plazca. Durante el primer año, los estudios serán comunes para las dos secciones. Estos estudios comportarán un poco de **dibujo geométrico, dibujo y modelado del natural**, todo en proporciones iguales; ejercicios de **abstracciones decorativas** progresivas y metódicas (guardas, rosetas, mochetas, juegos de fondo, etc.) por medio de puntos, líneas, rectas y curvas, y ejercicios de **estilización del natural**, respetando las características de la vida. En resumen, el primer año de estudios comunes para las dos secciones, tendrá un carácter de iniciación al dibujo.

Después de este primer año de estudios, todos los alumnos, durante dos años, seguirían idénticos estudios, consistentes en tres semanas por mes de práctica de materias de ejecución, y una semana por mes de composición.

De noche, cursos de dibujo.

Después de estos tres años de estudios comunes, se operaría la selección: pocos compositores de modelos (los artistas) y muchos artesanos.

a) **Sección de artistas.** — Para estos alumnos muy dotados de imaginación, el cuarto año estaría consagrado a los proyectos de composición, pero con la condición expresa de mantener contacto seguido con los alumnos artesanos.

b) **Sección de artesanos.** — Los alumnos artesanos se dedicarían durante tres semanas por mes a la práctica de los materiales, y durante una semana por mes a la instrucción teórica (dibujo y bocetos de composición decorativa) y esto desde el segundo año hasta el fin de sus estudios. Estos alumnos practicarían sucesivamente todas las materias que fuera posible poner en obra en el establecimiento.

Los alumnos artistas y los alumnos artesanos estarían en contacto lo más posible para colaborar a la realización de un proyecto.

En Italia se llega a conclusiones semejantes. La comisión antes referida, cuyo miembro informante fué Hugo Ojetti, propuso "la unificación de todos los estudios de las artes en un curso práctico fundamental de cinco años, dividido en dos períodos consecutivos, uno de tres años y otro de dos años. Los institutos de enseñanza, cuyos cursos abarcaran nada más que los tres primeros años, se denominarán Escuelas de artes, e Institutos de artes aquellos que tengan el curso íntegro de cinco años.

"Para ser admitido en el primer año de las Escuelas de artes el alumno tendrá que haber cursado satisfactoriamente el último año de la escuela primaria y no ser menor de doce años de edad. En los tres primeros años se quiere formar al obrero que ejecuta y en los dos años sucesivos al artífice que sabe realizar pero que sabe también crear. Ya que sin descuidar los estudios de cultura general, el trabajo de los diversos materiales es, como se ha dicho, la base de esta enseñanza, todas las escuelas e institutos deberán tener talleres reclamados por las tradiciones de las industrias y los materiales de cada región."

Esta comisión fundaba su programa de enseñanza práctica de las artes, en la razón ideal, por todos admitida, de que el arte de hecho no puede ser enseñado, pero sí la técnica, la experiencia práctica de las diversas artes y sus oficios, reivindicando para la palabra oficio su más alto significado. Y en su apoyo, declara esta comisión, en su informe, que el conocimiento y estudio de cómo se lleva la enseñanza profesional artística en Austria Hungría, particularmente en Viena y en Praga, habían contribuído a robustecer las ideas fundamentales que aconsejaba.

He aquí ahora la organización y métodos seguidos en la enseñanza de las artes en la célebre Escuela de artes y oficios de Viena, a que hace referencia la comisión italiana.

Esta Escuela, fundada hace alrededor de 55 años, llevó durante 30 años una vida vegetativa. Sus alumnos no hacían nada más que

copiar las viejas formas estereotipadas; nada se hacía para enseñarles a pensar y a servirse a un mismo tiempo del ojo y de la mano. Todo lo que podía hacer del arte algo viviente era sistemáticamente descartado. No se hacía nada para estimular la imaginación del alumno. El programa consistía en dibujar y pintar a través de modelos planos o moldeados y en decorar vasos comprados ya hechos.

La reforma coincide con el movimiento artístico de la secesión de Viena en 1897. Para evarla a cabo se llama a la dirección de la Escuela al pintor y grabador M. Mirbach.

Mirbach, director, no buscando su inspiración más que en la naturaleza, enseña a sus discípulos los métodos que la naturaleza le había enseñado. En su obra tuvo la suerte de ser bien secundado por artistas y hábiles artesanos que se agruparon en torno de él, dispuestos a colaborar con éxito.

Dos principios sirven de base fundamental al sistema de enseñanza que se inaugura entonces: 1.° el estudio simultáneo para cada alumno del dibujo, el modelado y la arquitectura. Dejando más tarde al alumno la facultad de ahondar particularmente aquella de las tres ramas que más responda a sus aptitudes o aspiraciones; 2.° adjunción de talleres de ejecución a los de teoría.

Para entrar a los cursos preparatorios se exige un examen de admisión que consiste en un dibujo copia de un vaso; un estudio de planta (del natural); un estudio de cabeza (del natural); y una pequeña composición decorativa. El alumno aceptado tiene tres profesores cuyos cursos puede seguir. Uno que enseña, sobre todo, el dibujo y el modelado por el estudio del desnudo; otro donde los estudios del modelo vivo se realizan simultáneamente con el de la planta y animales vivos; otro, en fin, que enseña sobre todo el dibujo por el estudio de la planta y el animal.

Además, el alumno debe asistir a cursos teóricos de perspectiva, historia de los estilos, anatomía, historia del arte, escritura ornamental y de química aplicada. El alumno adquiere así los principios que le permiten presentarse a uno de los profesores de composición de la Escuela de artes y oficios.

El profesor examina al novel, juzga las partes débiles de su instrucción y lo envía a perfeccionarse a los cursos suplementarios. Y sigue los progresos de su alumno en esos cursos, indicando el tiempo que debe permanecer en ellos. Así, un alumno escultor, por ejemplo, hará escultura todas las mañanas con su profesor, y por las tardes tres veces por semana estudiará dibujo, y tres otras arquitectura.

Cuando los conocimientos generales del alumno en las tres artes son suficientes, está autorizado por su profesor para seguir los cursos prácticos que le permiten especializarse. Se dedicará a la rama del arte que más le convenga, pero su profesor seguirá guiándolo siempre en sus estudios de composición.

Así, pues, la Escuela está dividida en talleres especiales de composición y técnicos. El profesor tiene su taller, donde trabaja, junto al de sus alumnos. El modelo vivo es considerado allí la sola base sería de la enseñanza del dibujo y del modelado, por cuya razón se le prodiga en todos los talleres. La Escuela tiene a ese efecto una pequeña **ménagerie.** Durante el verano los animales se estudian al aire libre por medio del dibujo y del modelado.

En algunos talleres el estudio del modelo vivo se lleva a cabo de mañana, y de tarde el de composición y trabajo manual o sea la ejecución.

La Escuela tiene como anexo, con un fin cultural bien definido, un Museo de artes y oficios que pone al alcance de los alumnos las buenas obras antiguas y las modernas, así como las mejores de los alumnos.

De esta Escuela central parten las directivas generales y se envían profesores para todas las escuelas provinciales de artes aplicadas. A ella concurren, además, las industrias de arte en demanda de proyectos, consejos, experimentos y en busca de artesanos y directores capaces.

En las escuelas de artes y oficios de Praga, igualmente célebres por su participación en exposiciones universales, fué hace tiempo establecido desterrar los viejos métodos de la copia de formas históricas y retornar al estudio de la naturaleza, origen verdadero de toda forma y color. Desde entonces se practica, ya se sabe con qué suerte, su fecundo postulado: "El estudio de las formas naturales tan variadas, desarrolla poderosamente el sentimiento del color y los principios de construcción. Ver y observar con claridad, estableciendo la unión con la mano que ejecuta, no puede menos que estimular los dones de invención y alimentar la fuente de la imagina-

ción. El estudio analítico de la forma orgánica de los vegetales demuestra, además, todos los motivos ornamentales que se pueden obtener sin necesidad de estilizar."

Métodos semejantes se observan en casi todas las escuelas de las regiones checas del eximperio austro-húngaro.

Suiza ofrece, igualmente, su buena experiencia con la nueva Escuela de artes industriales de Zurich. En ella, primero se practica el oficio, luego se imparte la enseñanza decorativa.

Tres clases de alumnos la frecuentan. Los más son aprendices. En la sección de aprendices, éstos que ya trabajan en talleres privados, siguen los cursos al menos cuatro horas por semana, enviados por sus patrones cuya obligación ha sido impuesta a éstos bajo pena de multa por ley de 1907. Otros obreros de fábricas y talleres pueden perfeccionarse de las 19 a las 21 horas tres veces por semana. Y, en fin, concurren también patrones de pequeños talleres deseosos de seguir los progresos de su profesión. Estos cursos funcionan además de los diurnos prácticos y teóricos.

Los alumnos estudian el dibujo geometral de formas y su modelado. Para su ornamentación estudian dibujo del natural. Pero, en esta escuela, el alumno recurre a la naturaleza en busca de un dibujo apropiado a las necesidades de su oficio. Así, unos alumnos insistirán sobre todo en la búsqueda del color y otros en la construcción de la forma, lo que los conduce a análisis diferentes, lógicos con sus destinos.

Los talleres están bien montados con las máquinas más perfeccionadas y modernas.

La escuela tiene anexos un museo de artes industriales para los fines de la enseñanza y una biblioteca que, además de contener un gran número de obras técnicas, recibe mensualmente más de 170 revistas y diarios de arte e industrias artísticas. Exposiciones mensuales extienden la acción e influencia educadora de la Escuela.

En Inglaterra principios semejantes dirigen la enseñanza de sus numerosas escuelas de artes, entre las cuales se distinguen las de Glasgow, la de Burglem y la de Birmingham.

En esta última, la dirección de M. Catterson Smith al introducir el estudio de la naturaleza como base de la enseñanza, se caracterizó por la importancia acordada a los ejercicios de dibujo y memoria, considerándolos el mejor medio de desarrollar el espíritu de observación y la atención. El estudio de los estilos fué excluido de esa Escuela, entre otras razones, por la falta de predisposición de los alumnos para esta enseñanza. En la Escuela de Birmingham, los alumnos al mismo tiempo que prosiguen sus estudios del natural, trabajan en los talleres elegidos. Se les hace traducir sus propios dibujos, para que adquieran el hábito de proyectar cosas realizables en la materia designada. Los cursos son mixtos.

Alemania tiene sus "Kunstgewerbeschulen", muchas de las cuales son ya célebres. Fundadas para corresponder al movimiento de renovación de las artes aplicadas, fué necesario hacer un llamado a los innovadores para darles vida. Sus profesores son casi todos hombres jóvenes, muchos de ellos apenas si tienen más de 30 años. Estas escuelas tienen directivas generales y métodos semejantes a los que rigen la enseñanza de las artes en las escuelas de Austria con las cuales se turnan algunos profesores. Estas nuevas escuelas de Alemania tienen por divisa: "unir la enseñanza teórica a la enseñanza práctica, considerando que toda tendencia inversa, significa retrogradar hacia la "Academia", la escuela hacedora de hombres que viven al margen de la vida, fuera de su época y sus necesidades, la escuela que lleva a la repetición, al **camouflage** de los estilos y a la rutina".

Antes de terminar este trabajo, expresando nuestra opinión respecto de las ideas generales que deben presidir a la creación de las escuelas de artes en el país, quisiéramos llamar la atención sobre un aspecto del problema, que no ha escapado a la perspicacia de las autoridades competentes de los países de Europa y Norte América: nos referimos al dibujo en la escuela primaria.

Se entiende que la enseñanza del dibujo debe comenzar en la escuela primaria y cultivarse en ella, no con un carácter técnico y artístico sino como un medio natural y más concreto aún que la palabra y la escritura, la posesión de cuyo lenguaje ha de preparar al niño para la especialidad de sus futuras actividades.

En estos momentos en que las ciencias de la educación se orientan definitivamente por

los métodos objetivos como el camino más seguro para llegar a lo subjetivo, el postulado de Victor Mercante, de que "lo que no se sabe dibujar no se sabe bien o se ignora completamente", adquiere todo el valor de un axioma.

La escuela primaria de la Argentina ha sido campo de una hermosa experiencia (1) que no es admisible seguir desconociendo. Nos referimos a la obra de Martín Malharro, realizada durante su inspección técnica del dibujo.

Hoy que en la República el trabajo manual ha entrado en todas las escuelas, siguiendo el ejemplo de Norte América, urge la restauración de la metodología malharriana para suplantar la fabrica enseñanza actual. El método intuitivo implantado por nuestro gran artista, es considerado por Rouma en su admirable obra **Le langage graphique de l'enfant**, como el que mejor responde a la psicología del niño.

Estas consideraciones las creemos necesarias, máxime cuando la educación por el trabajo en la enseñanza secundaria (2) cuenta con partidarios que fundan sus opiniones en las mismas exigencias modernas que inspiran la creación de las escuelas de artes.

Un serio estudio de las experiencias realizadas en los grandes centros educacionales en favor de las enseñanzas de las artes, así como la propia práctica en la materia nos llevan a sostener que las escuelas de artes, en la Argentina, deben ofrecer una enseñanza teórica y práctica simultáneamente. La primera, por el estudio del dibujo, del modelado y del color y la composición decorativa, que son los verdaderos medios de expresión. La segunda, por la práctica de varios materiales en que los alumnos ejecutarían sus propios proyectos.

Los métodos de enseñanza deben estar basados francamente en el estudio de la naturaleza. Por ella el alumno "pensará ante la frágil anatomía de una flor o la gracilidad complicada de un insecto, ante las volutas sutiles de un caracol, o la pátina de un guijarro. En todo estudiará la armonía de las líneas, el valor de los tonos, la calidad de la materia y el equilibrio de los volúmenes, y sus facultades de juicio y de impresionabilidad deben llegar a ser tales que nazca en él a cada sensación un documento nuevo de forma y de color" (1).

Estas virtudes espirituales será preciso completarlas por una aplicación razonada y positiva, por medio del dibujo acotado primero y su traducción definitiva en la materia después, mediante la práctica de taller teniendo siempre en cuenta que todo verdadero arte aplicado, reposa sobre dos leyes fundamentales: **ley de destino o de uso y ley de materia.**

Ejercicios constantes de memoria tendientes a desarrollar la visión mental que permitan al alumno retener los caracteres esenciales de las formas observadas, al propio tiempo que enriquecer los dominios de su imaginación.

Un curso de historia de las artes siguiendo un programa racional semejante al trazado y llevado a cabo en Francia por Lucien Magne.

La enseñanza debe estar confiada a profesores de composición bien compenetrados de los principios generales y competentes en las artes aplicadas, quienes tendrían como colaboradores a artesanos de reconocida competencia y bien animados para la enseñanza práctica de talleres. Es de importancia dotar a las escuelas de clases y talleres bien iluminados. En lo que respecta a la situación de los alumnos y su selección, podría tenerse en cuenta lo aconsejado por M. Audra, de la Escuela de artes decorativas de Niza.

En nuestras escuelas de artes, los cursos diurnos podrían impartir de mañana la enseñanza del dibujo, modelado, color y composición, y por la tarde la práctica de talleres, respondiendo así al criterio que quiere que la escuela enseñe la teoría y el oficio. Debe tener cursos nocturnos para obreros y aprendices donde éstos se formarán la educación teórica de los oficios que practican de día en el taller industrial, satisfaciendo de ese modo el criterio que entiende que el oficio debe aprenderse en el taller privado.

Nuestra Escuela de artes no debe desechar los progresos de la maquinaria moderna. La obra realizada en la reeducación de los mutilados de la guerra, utilizados como artesanos en las industrias artísticas, está llena de enseñanzas prácticas al respecto.

En su aspecto cultural, la Escuela, admira-

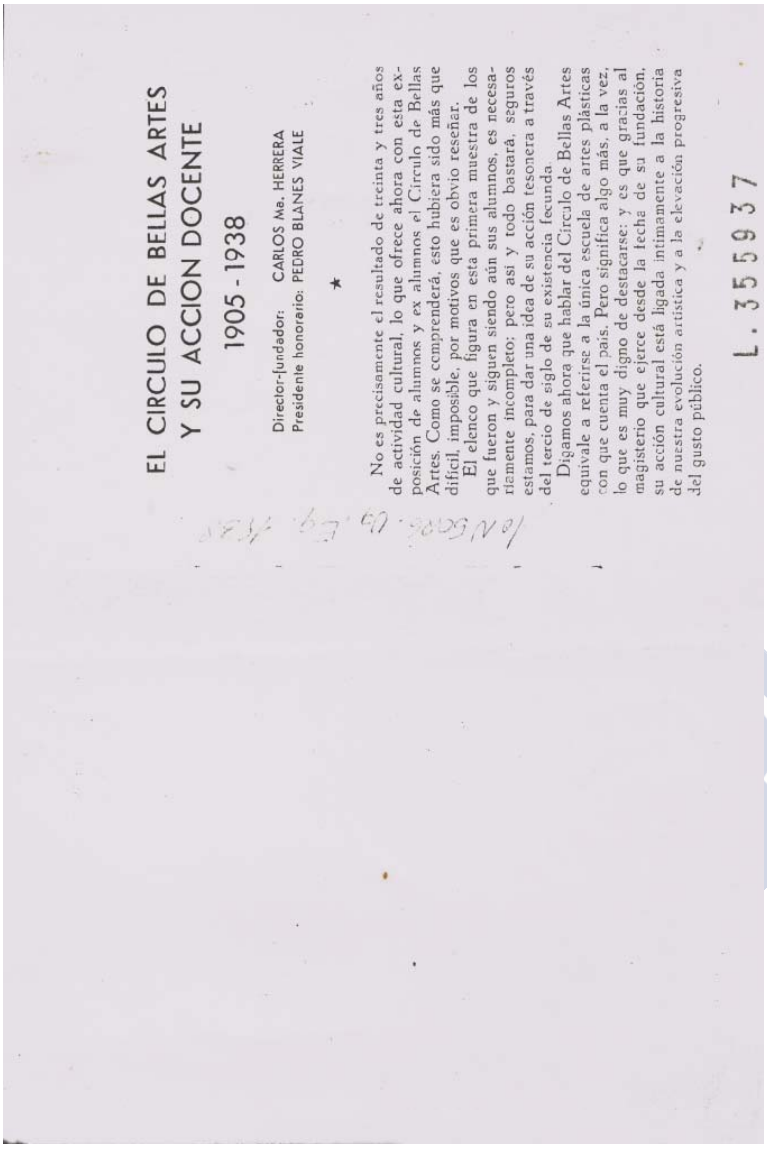
---

(1) Martín Malharro. *El dibujo en la escuela primaria.* (Editor Cabaut).

(2) Luis Falcini. *Proyecto de introducción de las manualidades y reforma al programa de dibujo en la escuela secundaria* (en prensa).

(1) Maurice Dufrene. *El mueble.* Conferencia leída en el Conservatorio de artes y oficios de París.

19.1. S/f., "El Círculo de Bellas Artes y su acción docente", *Círculo de Bellas Artes*, 1938, pp. 3-19.



EL CIRCULO DE BELLAS ARTES
Y SU ACCION DOCENTE

1905 - 1938

Director-fundador: CARLOS Ma. HERRERA
Presidente honorario: PEDRO BLANES VIALE

★

No es precisamente el resultado de treinta y tres años de actividad cultural, lo que ofrece ahora con esta exposición de alumnos y ex alumnos el Círculo de Bellas Artes. Como se comprenderá, esto hubiera sido más que difícil, imposible, por motivos que es obvio reseñar.

El elenco que figura en esta primera muestra de los que fueron y siguen siendo aún sus alumnos, es necesariamente incompleto: pero así y todo bastará, seguros estamos, para dar una idea de su acción fecunda del tercio de siglo de su existencia fecunda.

Digamos ahora que hablar del Círculo de Bellas Artes equivale a referirse a la única escuela de artes plásticas con que cuenta el país. Pero significa algo más, a la vez, lo que es muy digno de destacarse: y es que gracias al magisterio que ejerce desde la fecha de su fundación, su acción cultural está ligada íntimamente a la historia de nuestra evolución artística y a la elevación progresiva del gusto público.

L. 355937

Y si algún dia surge, como esperamos, el historiador empeñoso, que habrá de reseñar prolijamente las etapas ascensionales que en el orden de la cultura recorrió nuestro pueblo en lo que va transcurrido desde comienzos del siglo hasta los días que vivimos, el Círculo de Bellas Artes ocupará un lugar de primera fila entre los institutos principales de la capital de la República. Desde los años iniciales hasta la fecha, son varias las generaciones que pasaron por sus aulas y recibieron una amplia cultura artística. Hacer nombres sería largo y ocioso.

Digamos ahora, antes de continuar, que no está en la intención de los dirigentes del Círculo de Bellas Artes hacer artistas, como vanamente podría suponer algún espíritu superficial, ya que es éste, por lo demás, un designio que está por encima de todo poder humano. Dicho esto, recordemos que su escuela imparte una enseñanza que, encauzando las naturales vocaciones por las artes plásticas, da a cada uno de los que llegan a ella en procura de conocimientos, los medios que mejor convienen a una lógica y racional eclosión de la personalidad artística.

Así, la iniciación en la pintura, por ejemplo, tiene lugar desde el primer instante que el alumno toma contacto con la enseñanza que allí se dicta. Dicha iniciación se hace por medio del dibujo, pero encarado no como un frío grafismo que sólo persiguiera la representación de las cosas y de los seres independientemente de la atmósfera en que aparecen, sino como una pintura en blanco y negro con toda la sutil escala de tonos hasta poner en relación cada cosa con el ambiente que la rodea. En una palabra: lograr que la forma y el color, representados por sus valores, constituya un todo armónico con la luz,

por la que los seres y las cosas viven en el espacio. De esta suerte se procura, a la vez que el conocimiento de la forma en sí poner al alumno en posesión del cambiante lenguaje del color.

Presenciar cómo se trabaja en las aulas del Círculo de Bellas Artes, proporciona al aficionado un verdadero placer a los ojos, pues allí se puede ver con cuanta naturalidad se resuelven los problemas de composición y color que plantea el profesor, a base de los reducidos medios que ofrece el carboncillo y una hoja de papel. Ya se ve, pues, que no estamos aquí ante la rancia y anacrónica enseñanza académica, que finca todo el valor del dibujo en el claro obscuro, como exclusiva concepción del lenguaje gráfico, que aun se inculca en las escuelas no evolucionadas indistintamente a pintores y escultores y que, si puede convenir al estatuario que limita su visión a los seres y las cosas abstrayéndolos de la realidad, no puede servir al pintor, cuya visión unitaria del mundo se traduce por los medios ilimitados que ofrece la paleta. Esa calidad pictórica que caracteriza los dibujos que realizan los alumnos en sus tres cursos, constituye a nuestro entender el mérito principal de la enseñanza del Círculo de Bellas Artes.

De allí que este previo aprendizaje, que todo futuro pintor debe hacer por medio del dibujo, no sólo tiene la virtud ya señalada de ponerlo en posesión del infinito repertorio de las formas animadas o no, sino que evitará en aquél, al enfrentarse por primera vez con el mundo paleta en mano, los naturales sobresaltos y desfallecimientos que suelen apoderarse de los pintores novicios cuando a éstos ha faltado una sólida cultura preliminar. Y sucede entonces que ese misterio que envuelve todas

Sr. Jaime Fossas González
" Pedro M. Catelli
" Carlos Cruz
" Eduardo Ferreira
" Andrés Etchebarne Bidart
" J. M. Vidal Belo
" Enrique Giuria
Arq. Eugenio Baroffio
Sr. Hermenegildo Sábat
Arq. Carlos Herrera Mac Lean
" Horacio Acosta y Lara
" Alfredo R. Campos
Sr. Ernesto Laroche
Arq. Francisco Lasala Alvarez
Sr. Alfredo Sollazzo
" Severino Pose
" Carlos Prevosti
Arq. Camilo Gardelle
Sr. Pedro Mir
" Cayetano Parpagnoli
" Ramón Bauzá
" Pedro Blanes Viale
" Luis Falcini
" Milo Beretta
" Guillermo Rodríguez
" Domingo L. Bazzurro
Dra. Clotilde Luisi de Podestá
Srta. Evangelina Muñoz Montoro
Arq. Juan A. Scasso
" Leopoldo Carlos Agorio
Sr. José Cúneo
" Guillermo Laborde

Sr. Arturo Daneri
" Alberto Marino Gahn
" Julio Princivalle
" Santiago Cozzolino
" Alberto Fojo
Sra. Rosa Cassou de Vázquez Ledesma
Sr. Eduardo de Salterain Herrera
" Juan P. Correa Moreno
Agr. Hugo Hormaeche
Sr. Luis Eduardo Pombo
Dr. Juan Carlos Plá
Sr. Miguel Barros Castro
Sra. Ana María Fabini de Fusco
Srta. Angélica Lussich Márquez
Sr. Antonio Pena
Sra. Amalia Polleri de Viana
" María Rosa De Ferrari
Sr. Luis Alberto Gentieu
Sra. Carmen Garayalde de Massera
Sr. Mario C. Pérez Cassia
Cont. Pablo Ricci
Srta. Nilda Hierro
Sr. Juvenal Ortiz Saralegui

PROFESORES QUE HAN DICTADO CLASES EN EL CIRCULO

Sr. Carlos María Herrera
" Domingo L. Bazzurro
" Felipe Menini
Dr. Miguel Becerro de Bengoa
Arq. Juan Veltroni
" Esteban Armas
" Eugenio Baroffio
Sr. Agustín Ezcurra
" Miguel Rienzi
" Orestes Acquarone
" Orestes Baroffio
" Carmelo de Arzadun
" Manuel Rosé
" Vicente Puig
" José Zorrilla de San Martín
" José Belloni
" Carlos Comas y Miguel
" Hermenegildo Sábat
" Arturo Marchetti
" Luis Falcini
" Guillermo Laborde
" Severino Pose
" Guillermo Rodríguez
" Sebastián Viviani
" Víctor Escardó Berlán

ARTISTAS QUE HAN ESTUDIADO EN EL CIRCULO DE BELLAS ARTES

Acquarone Orestes
Alé Manuel
Aliseris Carlos W.
Amézaga Eduardo
Arzadun Carmelo de
Bazzurro Domingo L.
Bauzá Ramón
Berdía Norberto
Bravo Bernardino
Carafí Arredondo Marta
Carafí Arredondo Elsa
Carbajal Victorica Manuel
Carbonell y Migal Salvador
Castellanos Carlos A.
Cassou de Vázquez Ledesma Rosa
Correa Moreno Juan P.
Contestábile Dante
Costigliolo José
Cruz Carlos
De Ferrari María Rosa
Demicheri Delia
Demicheri Gustavo
De Simone Alfredo
De Santiago Domingo
Dura Alberto
Etchebarne Bidart Andrés
Ezcurra Agustín
Fabini de Camou Margarita
Fayol Luis

ALUMNOS QUE OBTUVIERON EN CONCURSO DE OPOSICION BECAS DE ESTUDIO A EUROPA (1)

Aguerre Ricardo	Pintor
Arzadun Carmelo de	"
Barbieri José	Escultor
Bellini Gilberto	Pintor
Belloni José	Escultor
Cabrera Germán	"
Causa Humberto	Pintor
Cúneo José	"
Laborde Guillermo	"
Lanau Federico	Escultor
Michelena Bernabé	"
Pena Antonio	"
Pose Severino	"
Rivello Carmelo	Pintor
Scolpini Luis	"
Sgarbi Héctor	"
Sturla Máximo	"
Zorrilla de S. Martín José L.	Escultor

(1) Merece señalarse que, desde la promulgación de la ley respectiva hasta la realización del último concurso, sólo dos becados: el pintor Sr. Manuel Rosé y el escultor Sr. Juan José Calandria, no hicieron su aprendizaje en el Círculo de Bellas Artes.

COMISION DIRECTIVA ACTUAL

Presidente:	Domingo L. Bazzurro
Vice:	Guillermo Laborde
Tesorero:	Severino Pose
Secretarios:	Amalia P. de Viana
	Mario Pérez Cassia
Vocales:	Pablo Ricci
	Juvenal Ortiz Saralegui
	Nilda Hierro
	Angélica Lussich

PROFESORES ACTUALES

Domingo L. Bazzurro	Dibujo y Pintura - Vespertino
Guillermo Laborde	Dibujo y Pintura - Matutino
	Dibujo y Pintura - Nocturno
Severino Pose	Dibujo y Escultura - Matutino
	Dibujo y Escultura - Nocturno
Víctor Escardó Berlán	Anatomía Artística
Sebastián Viviani	Historia del Arte

CATALOGO

PINTURA

Nº 1.—Alé Manuel
" 2.—Amézaga Eduardo
" 3.—Berdia Norberto
" 4.—Bergallo Elbio
" 5.—Bellini Gilberto
" 6.—Bravo Bernardino
" 7.—Carbajal Victorica Manuel
" 8.—Correa Moreno Juan P.
" 9.—Costigliolo José
" 10.—De Ferrari María Rosa
" 11.—Demarco Juan C.
" 12.—De Luis María Mercedes
" 13.—De Santiago Domingo
" 14.—Díaz Severino
" 15.—Fayol Luis
" 16.—Fernández Juan Antonio
" 17.—Fernández Wilfredo
" 18.—Feldman Andrés
" 19.—Fojo Alberto
" 20.—Frangella Humberto
" 21.—Fournié Piñeiro Lucía
" 22.—Garayalde de Massera Carmen
" 23.—García Reino Oscar
" 24.—Gava Pedro
" 25.—Gentieu Luis Alberto

Nº 26.—Gil Janeiro María Luisa
" 27.—Gioscia Delia Esther
" 28.—Guerrero Pedro
" 29.—Heider de Stainínger Gretchen
" 30.—Herrera María Angélica
" 31.—Hierro Nilda
" 32.—Iriarte Lila
" 33.—Kelmanzon Salomón
" 34.—Lecour de Heide Lolita
" 35.—Lissardy Borche Brenda
" 36.—López Lomba Marco
" 37.—Lubetkin David
" 38.—Mantegazza Abel
" 39.—Mareco Gregorio
" 40.—Martín Vicente
" 41.—Massera María Mercedes
" 42.—Mendy Amestoy Esther
" 43.—Obiol de Muñoz Montoro Ana
" 44.—Padilla de Amaro Alba
" 45.—Pailós Manuel
" 46.—Pagani José Mª
" 47.—Pavlotzky Raúl
" 48.—Pazos Agustín
" 49.—Pereyra Ricardo
" 50.—Polleri de Viana Amalia
" 51.—Puppo y Amespil Chunga
" 52.—Ricci María Luisa
" 53.—Rodríguez Antonio
" 54.—Sardeson María B.
" 55.—Saredo Duilio
" 56.—Scagliola Ricardo
" 57.—Schenone Puig Dolcey

Nº 58.—Seco Omar
" 59.—Senez Carlos A.
" 60.—Siniscalchi Francisco A.
" 61.—Sgarbi Héctor
" 62.—Solari Luis Alberto
" 63.—Tedeschi Alfredo
" 64.—Togores de Bordabehere Angélica
" 65.—Torrent Jaime
" 66.—Tourreilles de Bazet Chita
" 67.—Urta Nicolás
" 68.—Ventayol Juan
" 69.—Vieytes Pérez Juan F.
" 70.—Victorica Velazco E.
" 71.—Yannicelli Sara

ESCULTURA

Nº 72.—Bausero Luis
" 73.—Clerc Victor R.
" 74.—Contestábile Dante
" 75.—Corchs Quintela Amalia
" 76.—Demicheri Delia
" 77.—Fabini de Camou Margarita
" 78.—Fernández Roberto
" 79.—García Reino Oscar
" 80.—Martínez Carlos
" 81.—Pérez Cassia Mario C.
" 82.—Pinto José
" 83.—Rodríguez Saettone Mirto
" 84.—Togores Aurora

las cosas y la aparente imposibilidad de representarlas tal como aparecen a nuestros ojos, se desvanecen como por encanto para convertirse en una cuestión de experiencia, de más o menos saber, que el tiempo proporciona con toda seguridad.

Esta es, pues, la interesante experiencia pedagógica que nos ofrece la prestigiosa escuela que funciona bajo el patrocinio del Círculo de Bellas Artes, que cuenta con profesores llenos de fe y entusiasmo, dos virtudes merced a las cuales la enseñanza que ellos dictan tiene el valor de un noble apostolado.

Véase ahora si cuanto acabamos de decir se halla o no cabalmente confirmado en los trabajos que se ofrecen a la contemplación desinteresada del público, variados no sólo en los temas, sino, y esto es lo que más vale señalar, en su esencia misma, que se manifiesta por los más disímiles modos de expresión, lo que demuestra que en los talleres del Círculo de Bellas Artes no imperan ni fórmulas ni recetas caras a la enseñanza académica que, a la corta o a la larga, terminan siempre por anquilosar o, cuando menos, retardar la libre y natural eclosión de la personalidad de los estudiantes. Estamos aquí ante un simpático y promisorio panorama, que bien puede reservarnos las más gratas sorpresas en un futuro próximo. Pero digamos para terminar que este conjunto de óleos y esculturas, firmados por jóvenes de diversas edades y capacidad realizadora diferente, contiene en su variedad y en su escala de valores, nombres que ya pueden señalarse sin vacilación al más exigente juicio crítico y que son, sin duda alguna, una bella realidad en nuestro medio, donde su labor ha merecido repetidas y justicieras recompensas.

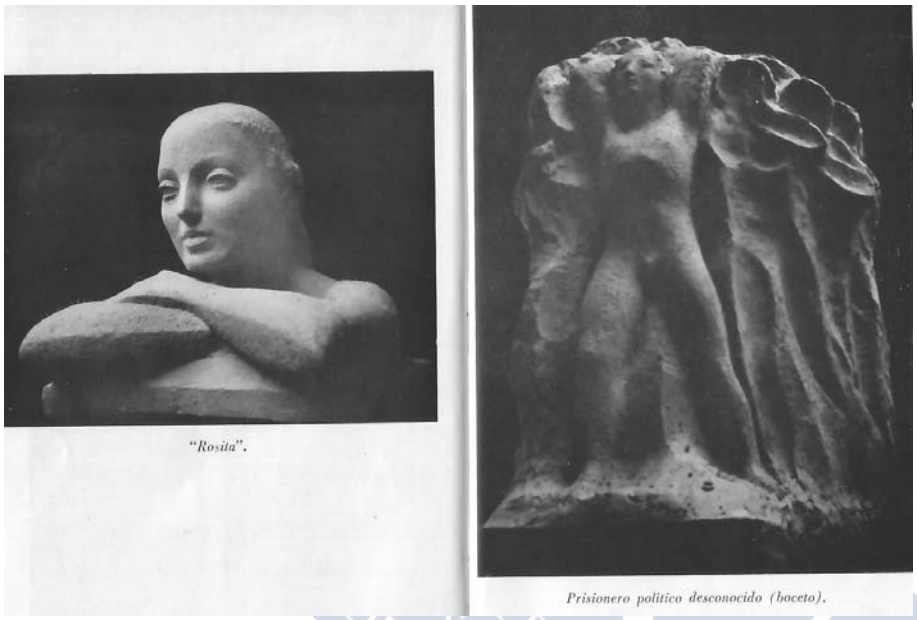
FUNDADORES DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES

Sr. Carlos María Herrera
Dr. Augusto Turenne
" José Mª Fernández Saldaña
Sr. Martín Lasala
" Carlos A. Castellanos
" Julio Micoud
Arq. Alfredo Jones Brown
" Américo Maini
Dr. Pablo Varzi (hijo)

PERSONAS QUE HAN PERTENECIDO A LAS COMISIONES DIRECTIVAS DEL CIRCULO DESDE SU FUNDACION HASTA LA FECHA.

Dr. Augusto Turenne
Sr. Martín Lasala
Arq. Alfredo Jones Brown
Sr. Orestes Baroffio
Arq. Américo Maini
Dr. José Mª Fernández Saldaña
Sr. Carlos A. Castellanos
" Julio Micoud
Dr. Pablo Varzi
Sr. Antonio Curci
" Guillermo De Pró (Hijo)
" A. Dubé
" Agustín Ezcurra

20.1. Varela, L., y Falcini, L., "Botella al Mar por Arturo Cuadrado y Luis Seoane", *Teseo*, 1929, pp. 6-23.



"Rosita".

Prisionero político desconocido (boceto).

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"Leyenda indigena del fuego".

Ofrenda.

DADE
NTIAGO
OMPOSTELA

BOTELLA AL MAR
DIRIGIDA POR
ARTURO CUADRADO Y LUIS SEOANE

Queda hecho el depósito que marca la ley.
Impreso en la Argentina — Printed in Argentina
Copyright by *Botella al Mar*, Buenos Aires.

"Si la evolución de ese organismo figurado que representa la escultura, desde su fase embrionaria hasta su descomposición, no hincara todas sus raíces en la historia misma de las almas, no tendría ningún sentido. El oficio se transmite, por cierto, se perfecciona, se afirma, se complica, se deteriora, se pierde. La estatua no hace otra cosa que marcar en el suelo el rastro del hombre, como si éste marchara en sus pisadas. Ella es el hombre, el hombre interior en lo que tiene de más cándido, pero también de más esencial. No es, por cierto, cada uno de los hombres tomado por separado."

ÉLIE FAURE.

*

La obra que no responde a este concepto de Faure, aquella que no tiene ningún sentido, que no hinca sus raíces en la historia misma del alma, es la que le hizo concebir a Baudelaire sus famosas reflexiones sobre "por qué es aburrida la escultura".

No se nos oculta que el pensamiento de Faure podría ser válido, de un modo profundo, para cualquier arte, pero es en la escultura donde vemos con más nitidez la confirmación de su juicio. Acaso sea porque es donde mejor se ve si el artista ha "escurrido el bulto". Su certidumbre tiene que ser "palpable", tiene que haber algo dentro de su estructura, pero muy claramente manifestado. Si no, si es sólo esa perfecta artesanía deteriorable, o ya corrompida en su misma facilidad y repetición, en su calco, en su gastado molde,

nos enfría, nos aburre, tal como nos sucede con un perfecto plato industrial, mientras en cambio nos conmueve un cacharro, rudimentario técnicamente, pero con un temblor que nos pone ante la vida de un hombre hacedor y no ante el mecanismo yerto aunque útil de una fábrica.

Hasta tal punto ha sido necesario plantearse esta vieja cuestión en nuestro tiempo, que sólo en él se ha llegado a llamar todo un movimiento, "art vivant" ¿No habrá sido necesario ello porque sucedió que la técnica se quedó sin artista, y seguía produciendo, rutinariamente, obras sin alma, obras sin hacedor, sin hombre, obras muertas? Parece mentira que se puedan unir estas dos palabras: arte y muerte; o que haya sido necesario agregar a la palabra arte la palabra viviente. Pero cuando la muerte se había llegado a meter en el arte, llenándolo de condecoraciones y mimos, de publicidad y de rentas, era preciso violentar la lógica del lenguaje. Y hoy podemos tener confianza en la lealtad del arte para con los hombres, gracias a haber comprendido que la muerte también se apoderaba de lo que parecía eterno, de las criaturas del espíritu, haciéndolas nacer muertas, pero dejándoles la apariencia de seres vivos, quizá para mejor ocultar el foco de infección mortal que escondían en su seno. Por haberlo comprendido así, podemos reiniciar el planteamiento de problemas vitales para el arte, especialmente, en este caso, para la escultura. Y no es el menos urgente el de su mismo destino. Los que no sabían qué hacer con una escultura que no sentían ni comprendían, difundieron con energía la idea de que la escultura era cosa que había que relegar a los parques y plazas

públicas, y, alguna vez, a los museos, ya menos aireados y accesibles. En unos casos, enterrarlas al aire libre, en otros mandarlas al mausoleo, este es el fondo de la idea. Donde no moleste mucho, donde sea un adorno muerto que nos haga sentirnos satisfechos de nuestro respeto a los griegos. En cuanto a la vivienda, como sólo piensan en los grandes monumentos ecuestres fabricados por los fundidores italianos, y como no tenemos, en nuestras casas de departamentos, patios ni jardines palaciegos... no podemos poner esculturas en ella. Consecuencia: ni siquiera en las casas solariegas que quedan, donde hay biblioteca, discoteca, cerámica, cuadros, es fácil ver una escultura. Para mí esto quiere decir que la escultura ha llegado a un extremo en que no conmueve ni siquiera la vanidad de las gentes. Son muchos los que piensan en secreto que se trata de un arte que perteneció al pasado y que sobrevive sólo porque con algo se ha de homenajear a los muertos ilustres y al soldado desconocido, y es tradicional costumbre de los pueblos civilizados hacerlo con monumentos.

Pero la obra de Luis Falcini es un ejemplo, entre nosotros, y un ejemplo extraordinario, de que la escultura es un arte vivo, que hinca sus raíces en la más honda realidad del alma, de nuestra alma. Él es de los pocos escultores que se ha librado, no ya de las falsedades, su carácter bastaría para evitarlo, sino de las trampas mortales en que han caído tantos otros. Severo y solitario, ha llegado a la madurez de su vida creadora sin que la desintegración de sus contemporáneos lograra arrastrarlo. Para él el arte no es un experimento de formas o de abstracciones: escultura

es para él sinónimo de criatura, y por eso quiere que sea fuerte, hermosa, entrañable. Profundo conocedor de su oficio, enamorado de él, sabe que la técnica es sólo un medio, y en eso consiste su dignidad, sin el cual es imposible expresar la verdad del alma, el murmullo con que ésta da unidad a las dos mitades del hombre, el sueño y la realidad. Por eso en la escultura de Falcini se ve la mano del artista, pero no se ve la mano de la herramienta.

Yo no sé por qué recuerdo ante sus obras la fuerza serena y vibrante de Donatello. Estoy lejos de decir que haya influencia por medio, ni siquiera coincidencia. Más bien, parecidas actitudes ante el objeto o modelo, con las diferencias, además de cualquier otra, de época. Procuremos explicarnos mejor. Creo que la escultura tiene ante sí, hoy, cuatro direcciones conocidas. Dos de ellas son de origen renacentista, para no remontarnos a la escultura griega, es decir, a las distintas esculturas griegas. Una puede representarla Miguel Ángel, otra Donatello. Las otras dos están en el tablero de la discusión contemporánea. Una puede ser la de Henry Moore, otra la que últimamente —"El hombre del cabrito"—, propone Picasso. Tomando la ruta del expresionismo, la dirección representada por Miguel Ángel hace crisis en Rodin y llega a su punto explosivo en Lipchitz. En Henry Moore y en Picasso, que tienen presente el arte de todas las épocas y de todos los pueblos, y aunque los dos parten de la más antigua fuente de la historia, parecen iniciarse dos corrientes: Moore arranca del primer dolmen, Picasso del primer fetiche. A veces estas dos corrientes se entrecruzan, y hasta se funden en un solo estuario. ¿Y Donatello?

Su continuidad histórica es más difícil de ilustrar. Pero creo que nos entenderemos si recordamos los nombres de Manolo Huguet, por un lado, y de Yepes por otro. Y, desde luego, Luis Falcini. Manolo buscaba una gracia mediterránea. Cierta vena mística castellana circula por la obra de Yepes. Pero Luis Falcini es hombre de América, y, dentro de eso, hombre de Buenos Aires, hombre de una ciudad internacional, acaso como sólo lo es Nueva York. En su sangre de origen italiano, está el parecido latir con Donatello. En el espectáculo vivo, en el espacio que lo rodea, está su visión final de las formas. Como se advertirá, tuvo que resolver un grave conflicto, problema común a otros grandes artistas americanos, quizá a todos los espíritus profundos de América.

De que logró resolverlo con ejemplar autenticidad, es muestra decisiva su "Relieve para una casa sindical". Dentro de la uniformidad que caracteriza a una manifestación obrera, que ése es el tema, los rostros parecen representar a todas las razas del mundo. No creo que Falcini se lo haya propuesto. Falcini lo vió en las calles de Buenos Aires. Si se lo hubiera propuesto, habría producido una obra de propaganda, de esas que desfiguran el alma de los chinos haciendo que no veamos más que sus ojos oblicuos, y la de los negros, aplastados por sus gruesos labios y narices. Es un impulso especial que hay en cada rostro de los que aquí vemos, algo interior, y más del conjunto que individualizado, lo que le da su carácter internacional. No es una marcha de razas lo que hizo, sino una marcha de hombres de la misma clase, atados por un mismo sentimiento común, un mismo afán, un

mismo salario, un mismo destino histórico. Y esto, aunque mucha gente no lo sepa, hace que el alma sea la misma, y por lo tanto, su espejo, la cara. En este sentido hay muchísima menos diferencia entre un malayo y un minero inglés, principalmente cuando están trabajando en el mismo país y en las mismas condiciones, que entre un obrero inglés y Su Majestad Británica. Balzac sabía mucho de esto. Hasta frente al personaje de un cuadro se preguntaba: ¿Cuánto gana, qué deuda tiene? Si Falcini no lo supiera también, no habría podido hacer este espléndido relieve, sobre el que ya volveremos a hablar.

Siempre, en la escultura de Falcini, encontramos un centro. En ese centro se anuda el alma del autor, y desde él se desarrolla para desplegarse en la obra toda, organizándola y dándole un punto de gravedad, su unidad, dentro de la plural sensibilidad que compone a una obra tanto como a una persona. Desde ese centro que origina la obra toda, irradia en cada plano, en cada perfil, en cada pasaje —que en Falcini suele ser de luz—, un resplandor sereno y cierto, que da firmeza al volumen y que lo salva de la tiranía de los músculos retorcidos y de los gestos desollados. Tiranía que de lograr imponerse al escultor hunde estructuras que merecían mejor suerte. Falcini no se deja sorprender por esa tiranía. No busca el centro de atracción de las masas, sino el centro de irradiación de las formas. El centro de una escultura de Falcini es ese punto en que se apoya el equilibrio vital, la vida misma de la obra. Es el germen cuyo ímpetu llegó a la copa del árbol. Es el centro, la entraña de la obra, que expande por toda ella una suave melancolía, una dulce ternura

en "Madre" o una fraterna y severa voluntad en "Sarita". En fin, es el punto central de la visión del artista, aquel que pone en marcha su decisión creadora, su energía, su alma.

Cada artista tiene su ideal de belleza. Sea ante un color o ante una muchacha, cada artista selecciona una forma o un tono, entre miles de formas y de tonos. Es decir, que tiene un ideal, y en eso es como todos los hombres: fiel a su alma. En Falcini este ideal no se ha apartado del que tiene la gente que le rodea, su pueblo. Si fuera árabe, haría otros bustos, pero es argentino y aquí encuentra el agua que necesita su sed. Este pueblo, como la mayor parte de los de occidente, sigue amando la belleza que se ha dado en llamar clásica. En ella está incluída la romántica, pero la gente se entiende muy bien cuando dice clásica, para diferenciarla de la prehistórica, o de la oriental, o de la primera edad media, o de la americana precortesiana, o de la que nuestros industriales llaman modernista. Pero él ha roto el calco que servía para imitar servilmente a griegos y a italianos.

Armónica alianza de sobriedad y esplendor, la obra de Falcini está empapada de sencillez. Es toda una lección para quienes en los grandes maestros de la antigüedad ven sólo lo grandioso, que es lo que el tiempo, los siglos, les añadieron. Falcini nos recuerda que en su momento salieron de las manos del escultor sin proponerse aplastar el alma de sus contemporáneos, sino expresarla. Y para expresar el alma hay que decir algo. A esto, y no a la literatura pobre del arte falso, es a lo que hay que llamar tema: a decir algo. Falcini es un artista que dice algo, que

tiene tema siempre, como todo verdadero artista. Al hacer esta afirmación me permito pensar en ese escultor admirable que es Henry Moore. A muchos les parece que el gran artista inglés prescinde de las formas vivas eternas. Nada más equivocado. Lo que hace es reinventarlas, verlas en el origen de su evolución, o en el curso de la misma. Esta actitud dramática de Moore, se refleja en toda su obra, en la que vemos el proceso de una batalla con espíritu de reconquista, que el artista va ganando, sector por sector, como recompensa a una tenacidad abnegada. Una obra de Moore es la historia de un alma que se aferra con pasión, con inteligencia, al impulso vivo, real, que las formas íntegras transmiten al alma. Cuando se aprenda a leer la escultura de Moore, se verá que hay en ella un torturado canto a las formas, al espíritu de las formas —como diría Faure—, no a su aparente andamiaje. Que no es la geometría muerta del mundo, la armazón abstracta de las cosas, lo que levanta su arte personalísimo, ni tampoco su capacidad de experimentador, sino, como en Picasso, el verbo, el sagrado lenguaje del alma, con el que se busca expresar el espíritu de esa forma que es el hombre.

Los artistas como Falcini dicen lo mismo, de otro modo, en los adentros de su habla, de su canto. (Si mal no recuerdo un crítico contemporáneo dijo de la escultura que es un silencio que habla: yo diría que es un silencio que canta, porque al hablar procuramos dar razones de la inteligencia, y en el canto intentamos dar razones de amor. El arte, para mí, no es lógica, ni siquiera es novela: es poesía. Por otra parte, la misma novela, o es canto, o tiene un manantial de poesía, o no es "La Guerra y la Paz" ni el "Quijote"). Los artistas como Falcini, repetimos, dicen lo mismo que Moore. Y esto es lo importante, decir, darle nombre al amor. Decid, desde vuestro asombro: agua, y le habréis dado nombre al amor. Decid piedra, estiércol, flor.

"Los sueños de la razón producen monstruos". Falcini sabe que esto es también humano, pero prefiere la razón de los sueños. Lo que pueda haber de valedero en los pozos más oscuros de la conciencia, lo va dejando Falcini entre el paso de un plano a un perfil, en la zona de penumbra libremente concebida entre un desnivel del volumen y la suave línea de un paño apenas insinuado, en el tenue despliegue de una sonrisa.

Jamás se acerca Falcini a lo fotográfico. Recrea su modelo, su tema, acentuando esa inasible hermosura, ese destino latente, esa calidad humana universal que tiene cada rostro, cada movimiento, cada cuerpo, y que sólo la poesía puede expresar, a través del arte.

No resultará difícil deducir que Falcini se ha colocado en medio del peligro, y en él se ha plantado con su soledad. Soledad en la que él sabe que le acompañan los mejores, única compañía que nos afirma, como la del pueblo, a la larga juntas entre sí y juntas con nosotros. Porque hay soledades y soledades. Las inevitables del hombre en el fondo de su ser, como las de Picasso, Neruda, Alberti. Y esas otras soledades sin soledad, de los que viven en falso o en traición. Porque el que está en medio del peligro, en plena soledad, está también en medio de la revolución, en

plena comunidad. Pues el estar a solas en la soledad de uno todavía no quiere decir nada, aunque ya es una manera de ir aprendiendo a ser hombre. Pero sólo somos hombres, íntegramente, cuando en la soledad propia comprendemos la soledad de los hombres y hasta la del mismo frágil mundo en que éste habita: en una palabra, cuando nuestra soledad está poblada de solidaridad, de fraternidad, de comunión con los demás. Ya que la soledad, en los hondos, en los grandes artistas, no es un castillo de la individualidad, desde el que se niega al prójimo y se reniega de él; es un no dar tregua al tormento creador, al goce de expresarse, ante la comunidad, con la comunidad, por la comunidad, que es lo que los hace universales. Ni el sórdido bicho en su individual caparazón, ni el mono evolucionado que imita lo que hace el prójimo sin amarlo, sin que lo que hace al imitar, por imitar, lo salve de la soledad sin memoria en que vive, como un espejo. Bien decía aquel campesino español al que hace largos años ya le escuché estas palabras, después de haber visto en el circo a un mono amaestrado, sin que antes hubiera oído hablar de la existencia de nuestros supuestos antecesores: "¡Pero, si es lo mismo que un hombre, salvo el alma!" Salvo el alma, sí; el alma que nos hace sentir con el prójimo, y que hasta nos lleva a luchar junto a él, no en nuestra torre, sino en la calle de todos. "Poeta en la calle", titulaba Rafael Alberti a una parte importante de su gran obra poética. Y a una parte importante de su gran obra de escultor podría Luis Falcini denominarla "Escultor en la calle".

Él sabe, como Alberti, que ésta no es obra que agra-

de a la gente que paga, a la que tampoco le gusta pagar tanto por la otra, por la que llaman ellos obra libre, como si la libertad no fuera, en arte, algo que sólo la calidad de la obra puede testimoniar, y, en último término, puesto que de libertad se trata, y suponemos que de la del hombre, su calidad humana. Y no le parezca extraño a nadie que hablemos de dinero cuando estamos comentando la hermosa obra de este escultor, tan espiritual y delicado, pero también tan profundamente resuelto y batallador ante la injusticia y la miseria. Para no citar de nuevo a Balzac, recordaremos unas palabras de Don Miguel de Unamuno. En él tampoco querrá ver nadie ningún oculto propósito materialista. En 1900 escribía Don Miguel, hablando de teatro como se podría hablar de cualquier arte: "La economía es la lógica material, la fe, el ideal de toda cuestión.

La literatura, el arte y la ciencia misma se sustentan y arraigan en la estructura económica; raíces económicas tiene la literatura mandarinesca que padecemos, razones económicas explican nuestro teatro (habla de sus defectos), y por esto no se le puede culpar a autor alguno. En contaduría es donde puede ahondarse los elementos de nuestra dramaturgia y estética teatral. Sujeto a la oferta y la demanda, el arte se hace industrial y huelen a leguas sus producciones a manufacturas". "Estudiar problemas literarios o artísticos dejando de lado su aspecto económico, es como estudiar anatomía sin vivisección, porque la vista de las carnes amoratadas, de las abiertas entrañas tal vez hedientes, da asco."

Pero a Falcini no le da asco, ni personal ni artísti-

camente, reconocer el subfondo económico de tantas cosas. No esculpe para el que paga. Por eso es importante en él esa faz de que hablábamos, la del "escultor en la calle". Así como hace esculturas vivas que pueden ponerse en una alcoba o en un palacio, hace esculturas vivas que pueden ponerse en un corralón o en una herrería. Su obra me hace sentir vivamente una vieja idea mía: la de que las esculturas vivas, aquellas que no sólo son testimonios históricos de solemnidad, sino testimonios vitales de amor al hombre y a la vida, sea con angustia o con alegría, no debieran colocarse nunca en sitios solitarios, alejados del pueblo para el que nacieron, sin que puedan dialogar silenciosamente con él.

Es verdad que el espacio es la clave milagrosa de la escultura, pero no hay que olvidar que el espacio de ella no está en los kilómetros cuadrados que la rodean, sino en su misma sangre. Mirad esta obra de Falcini y veréis cómo circula por ella el aire, cómo respira: eso es el espacio en arte, su aire. Y esto no es negar lo que vale el gran escenario natural, en el que justamente alcanzan su más alta resonancia ante el mundo y el pueblo, ante la vida, esos dos géneros de arte que hasta parecen exigirlo para sus obras mayores: el teatro y la escultura. Pero sí es afirmar que el teatro de cámara es igualmente gran teatro, y que la cabeza en piedra pone en nuestra habitación esa presencia de eternidad, de duradera belleza que todos los hombres desean a su alrededor: esa presencia de espacio que ha dominado al tiempo, fundiéndose en él.

Pero volvamos a ese aspecto de la obra de Falcini,

de "escultor en la calle", tan unido humana y técnicamente al conjunto de su personalidad. En él, como en Alberti, no pasa lo que con algunos excelentes escritores y artistas, cuya obra se resiente cuando abordan temas sociales. Y es porque Falcini, como Alberti, no trabaja su materia con menor amor cuando hace arte social. Debido a ello hay en su labor ejemplos del más puro arte revolucionario que se haya hecho... Salió el escultor con el alma a la calle y se encontró con los que habían puesto su alma en la lucha, y el escultor puso también su alma en ella. De esa unión salió la obra del artista como tenía que salir: auténticamente popular, sin demagogia, con el arrebato y la emoción de los grandes movimientos sociales. Con la música estremecida de sus cantos. Que no hay obra de escultor que nos recuerde tanto como el "Relieve para una casa sindical", los acordes vibrantes, secos y tiernos, colectivos, de un himno proletario. Y verdadero himno proletario es este relieve de Falcini. En él, la obra nace, se alza, desde bases trazadas por un espíritu tan claro como el que se contempla en cualquiera de sus hermosos bustos de mujer. Es que Falcini no es de esos artistas que sienten o simulan tener piedad por los obreros y simpatía por su causa. Es mucho más que todo eso. El obrero, nos dice en su relieve, no es el pobre pordiosero, el caído, sino por el contrario, el hombre rico de corazón y de alma, de salud espiritual, de futuro, que marcha con su pecho al combate por el hombre, por todos los hombres. Es el más cercano, el más fraterno ser con que puede encontrarse el poeta, el artista. Porque iniciar un poema de verdad, una escultura, un drama, es como iniciar

una manifestación obrera: se gane o no la partida, se está en el clima del hombre, en la libertad del espíritu, que no acepta, que no aceptará nunca que le digan: resignate, siempre fué así, no desentones, no traigas disturbio.

Por último, recordaremos una cualidad que tiene importancia en Falcini. Dijimos, con las palabras de que hemos dispuesto, que Falcini tiene lo que Picasso pidió que se tuviera: entusiasmo. Pero apenas si está apuntado, nos parece, que tiene también, en alto grado, sentimiento. No sentimentalismo, que como dijo un gran amigo nuestro es una manera de no tener sentimiento. Y este sentimiento de Falcini, a mi ver, se expresa, mejor que en ninguna de sus obras, en esa maravillosa "Mujer del Éxodo", una de sus esculturas más conmovedoras. No se le ven las lágrimas, no. Falcini no busca el efecto exterior. Se le oye el latir del corazón, el cálido, dolorido rumor de las entrañas. Todo ello recorriendo serenamente la superficie temblorosa de los planos, desvaneciéndose en el tierno volumen, palpitando debajo de los perfiles, irisando sus sombras. ¡Qué hermoso poema al sufrimiento de un pueblo! Hermoso, sí. Falcini ve la belleza emocionante que hay en el dolor, no su espasmo deforme y falso en el fondo. Esa belleza del dolor, que le hizo decir al poeta: "Je sais que la douleur est la noblesse unique".

Esa nobleza dolorosa, de la que sigue obligando, y que busca el triunfo de la alegría, es lo que veréis en esta bella obra ejemplar.

LORENZO VARELA.

NOTA BIOGRÁFICA

Luis Falcini nació en Buenos Aires el 27 de noviembre de 1899.

Su aprendizaje lo inició en el taller del artesano tallista Benjamín Asnaghi. Estudió dibujo en los cursos nocturnos de la Academia Nacional de Bellas Artes. Posteriormente fué becado a Europa, donde trabajó libremente estudiando la obra de los maestros antiguos y contemporáneos.

Durante largos años alternó su labor de escultor con la dirección del Museo Municipal de Bellas Artes, de la ciudad de Buenos Aires.

Exposiciones:

IV Exposición Círculo F. de Bellas Artes. 1910. Montevideo (Uruguay).
Exposición Internacional del Centenario. 1910. Buenos Aires. (Argentina).
Exposición Internacional del Centenario. 1910. Santiago de Chile.
V Exposición del Círculo F. de Bellas Artes. 1912. Montevideo.
Société Nationale des Beaux-Arts. París. 1914.
Société des Artistes Français. París. 1914.
Primera Exposición Colectiva de obras de artistas argentinos en el interior del país. 1914. Rosario de Santa Fe.
Salón Nacional de Bellas Artes. 1913, 1914, 1915, 1918, 1919, 1920, 1924, 1925, 1927 y 1935.
Salón de Rosario. 1918 y 1929.
Cooperativa Artística. 1920 y 1921. Buenos Aires.
Salón de Primavera. 1922, 1923, 1924 y 1927.
Primer Salón Universitario Anual. 1925. La Plata.
Tercer Salón Provincial de Arte. 1926.

Exposición de obras de artistas argentinos, organizada por la Universidad Nacional de La Plata en Venecia, Roma, Madrid y París. 1926.
Salón de Primavera del Uruguay. 1928. Buenos Aires.
Salón de Bellas Artes, Santa Fe. 1929.
Salón de Córdoba.
Nuevo Salón. 1929. La Plata.
Primer Salón Anual, de Paraná. 1930
Salón de Pintores y Escultores Modernos. 1930. (Amigos del Arte). Buenos Aires.
Salón de Arte del Cincuentenario. 1932. La Plata.
Salón de Pintores y Escultores Modernos. 1933. (Amigos del Arte). Buenos Aires.
Salón de Otoño. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. 1937.
27 Obras del Arte Nacional. Galería Viau. 1938.
XVI Salón de "El Círculo". 1937. Rosario.
Segundo Salón de Arte. 1939. Tandil.
"Desde Malharro hasta nuestros días". 1939. Colegio Nacional de La Plata.
Riversiden Museum, N. A. 1939.
Exposición Internacional de Nueva York. 1939.
Exposición Internacional de S. F. de Calijornia. 1939.
Virginia Museum of Arts. N. A. 1940.
"Obras del Arte Argentino Desde Pueyrredón Hasta Nuestros Días". 1940. Viña del Mar, Santiago de Chile y Mendoza.
Primer Salón de Mar del Plata. 1941.
Muestra Individual en la Sociedad H. Argentina. Octubre, 1948.
Concurso Palanza. 1952.
Salón de Otoño de S.A.A.P. 1952.
Galería Kreyd. 1953.
Exposición de Arte Argentino. 1953. Chile.

Recompensas obtenidas:

1910. Exposición Internacional del Centenario Argentino. Tercer Premio de Escultura.
1924. Salón Nacional de Bellas Artes. Segundo Premio de Escultura.
1927. Salón Nacional de Bellas Artes. Primer Premio de Escultura.
1930. Primer Salón de Arte de Paraná. Primer Premio Medalla de Oro de Escultura.

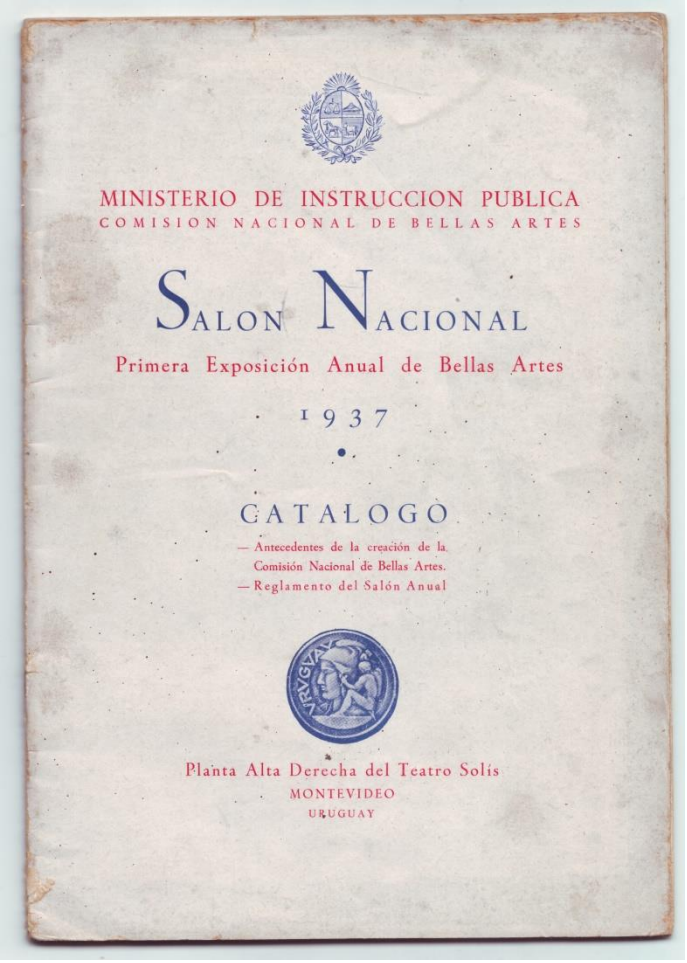
Obras en museos:

Museo Nacional de Bellas Artes. (Buenos Aires).
Museo Municipal de Bellas Artes. (Buenos Aires).
Museo "Pedro de Mendoza", de la Boca. (Buenos Aires).
Museo Escolar "Fernando Fader". (Buenos Aires).
Museo Provincial de Bellas Artes. (La Plata).
Museo de Bellas Artes. (Tandil).
Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez". (Santa Fe).
Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. A. Martínez". (Paraná).
Museo Nacional de Bellas Artes. (Montevideo).
Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes". (Montevideo).
Museo Provincial de Mendoza.

Publicaciones:

Metodología de la enseñanza del modelado. "*Trabajo*". N° 5. 1919. Montevideo.
La Naturaleza, fuente de formas manufacturables. "*Trabajo*". Nos. 6-8. 1920. Montevideo.
La Escuela de Artes. "*Humanidades*". Tomo III. 1922. Universidad Nacional de La Plata.
La enseñanza de las artes. Su reorganización en la Argentina. "*Páginas de Arte*". Julio 1927. Montevideo.
El lenguaje gráfico. Su función en la escuela primaria. "*Cuadernos de temas para la escuela primaria*". Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 1930. La Plata.
Plan de orientación artística en la escuela primaria. "*Revista de Educación*". 1931. La Plata.
Las Escuelas de Artes y Oficios. "*El Argentino*". Noviembre 1931. La Plata.
Martín A. Malharro. "*Crónica de Arte*". N° 1. 1931. La Plata.
El niño. Juegos, silencios y expresiones. "*Crónica de Arte*". N° 2. 1931. La Plata.
Ensayo de cultura de la imaginación creadora del niño referida a su aptitud para la expresión plástico-gráfica. "*Revista de Pedología*". Noviembre 1940. Buenos Aires.
La obra de Rodin. "*Davar*". Agosto 1949.

21.1. Decreto del Poder Ejecutivo de Montevideo que instituye la Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo, 1936, pp. 6-16.



MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA
COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES

SALON NACIONAL

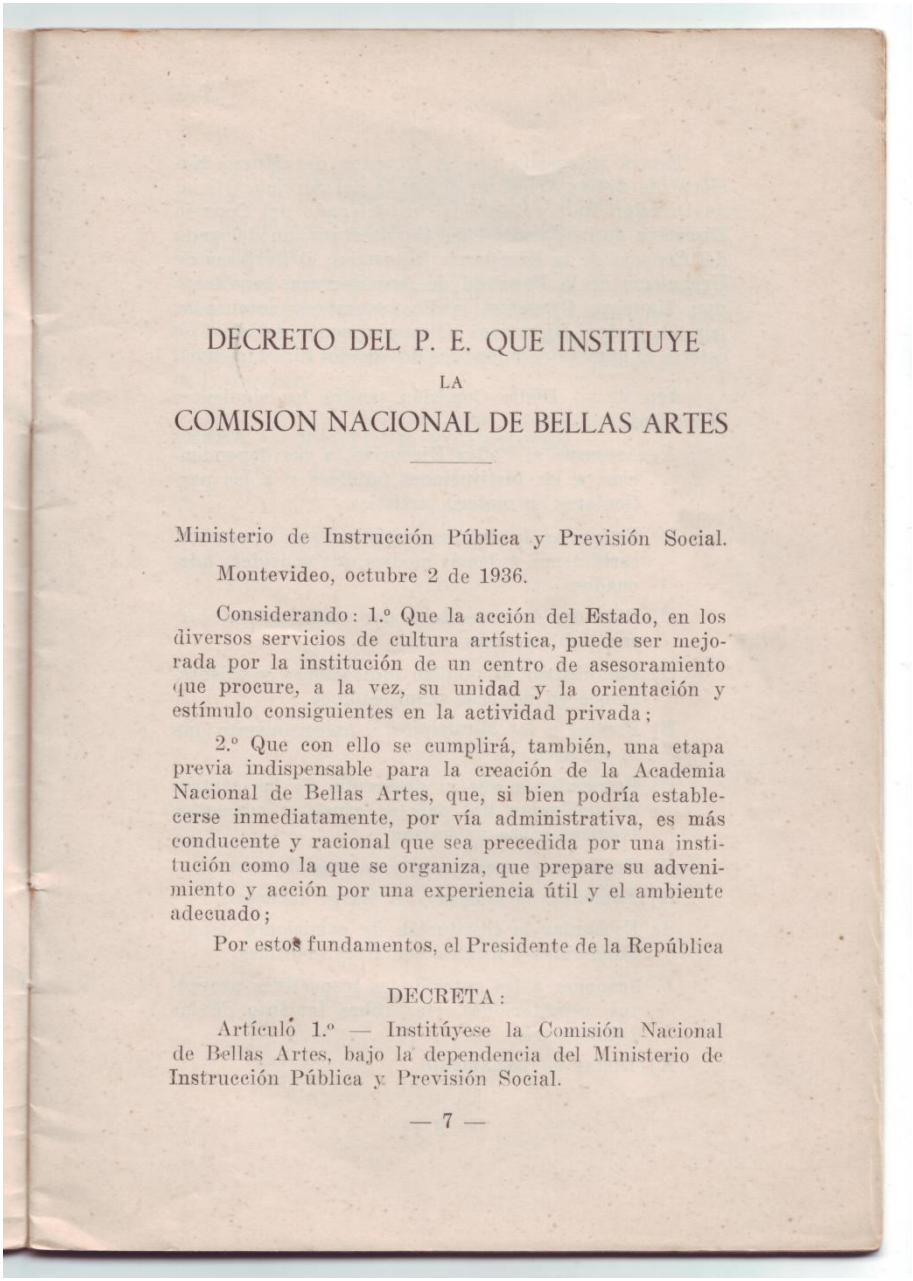
Primera Exposición Anual de Bellas Artes

1937

CATALOGO

— Antecedentes de la creación de la Comisión Nacional de Bellas Artes.
— Reglamento del Salón Anual

Planta Alta Derecha del Teatro Solís
MONTEVIDEO
URUGUAY



DECRETO DEL P. E. QUE INSTITUYE LA COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES

Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

Montevideo, octubre 2 de 1936.

Considerando: 1.º Que la acción del Estado, en los diversos servicios de cultura artística, puede ser mejorada por la institución de un centro de asesoramiento que procure, a la vez, su unidad y la orientación y estímulo consiguientes en la actividad privada;

2.º Que con ello se cumplirá, también, una etapa previa indispensable para la creación de la Academia Nacional de Bellas Artes, que, si bien podría establecerse inmediatamente, por vía administrativa, es más conducente y racional que sea precedida por una institución como la que se organiza, que prepare su advenimiento y acción por una experiencia útil y el ambiente adecuado;

Por estos fundamentos, el Presidente de la República

DECRETA:

Artículo 1.º — Institúyese la Comisión Nacional de Bellas Artes, bajo la dependencia del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

— 7 —

Estará integrada por el Director del Museo Nacional de Bellas Artes, un delegado del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, un delegado del Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura, un delegado del Consejo de la Enseñanza Industrial, el Profesor de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, arquitecto don Mauricio Cravotto, y diez miembros nombrados por el Poder Ejecutivo. (Posteriormente se elevó a catorce el número de miembros designados directamente).

Art. 2.º — Dicha Comisión tendrá los siguientes cometidos:

A) Asesorar al Poder Ejecutivo, a sus dependencias, a las instituciones públicas y a las particulares en materia artística.

B) Estimular la cultura artística por concursos, certámenes y demás medios que considere adecuados.

C) Difundir dicha cultura por conferencias, cursos, publicaciones, etc.

D) Suministrar al público indicaciones y orientaciones en materia arquitectónica.

E) Prestar a los Municipios el asesoramiento que le soliciten.

F) Propender a que el desarrollo de los centros de población del país se ajuste a conceptos técnicos sobre urbanismo.

G) Organizar exposiciones y salones de arte.

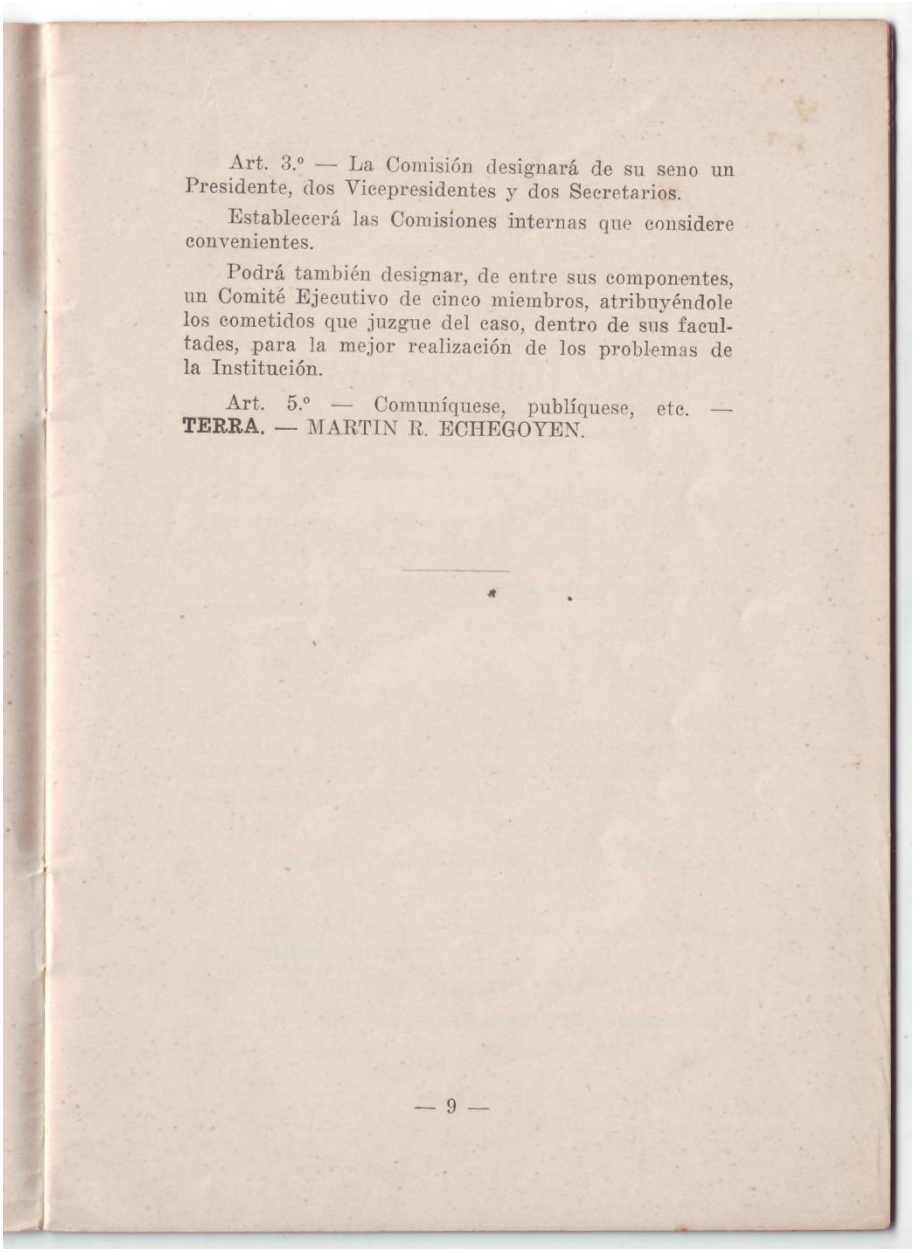
H) Fomentar la música y el teatro nacional.

I) Estimular la institución de comisiones departamentales y locales, con fines idénticos.

J) Proponer a las autoridades respectivas proyectos, orientaciones, etc., sobre fomento de las bellas artes.

K) Dictar su reglamento.

— 8 —



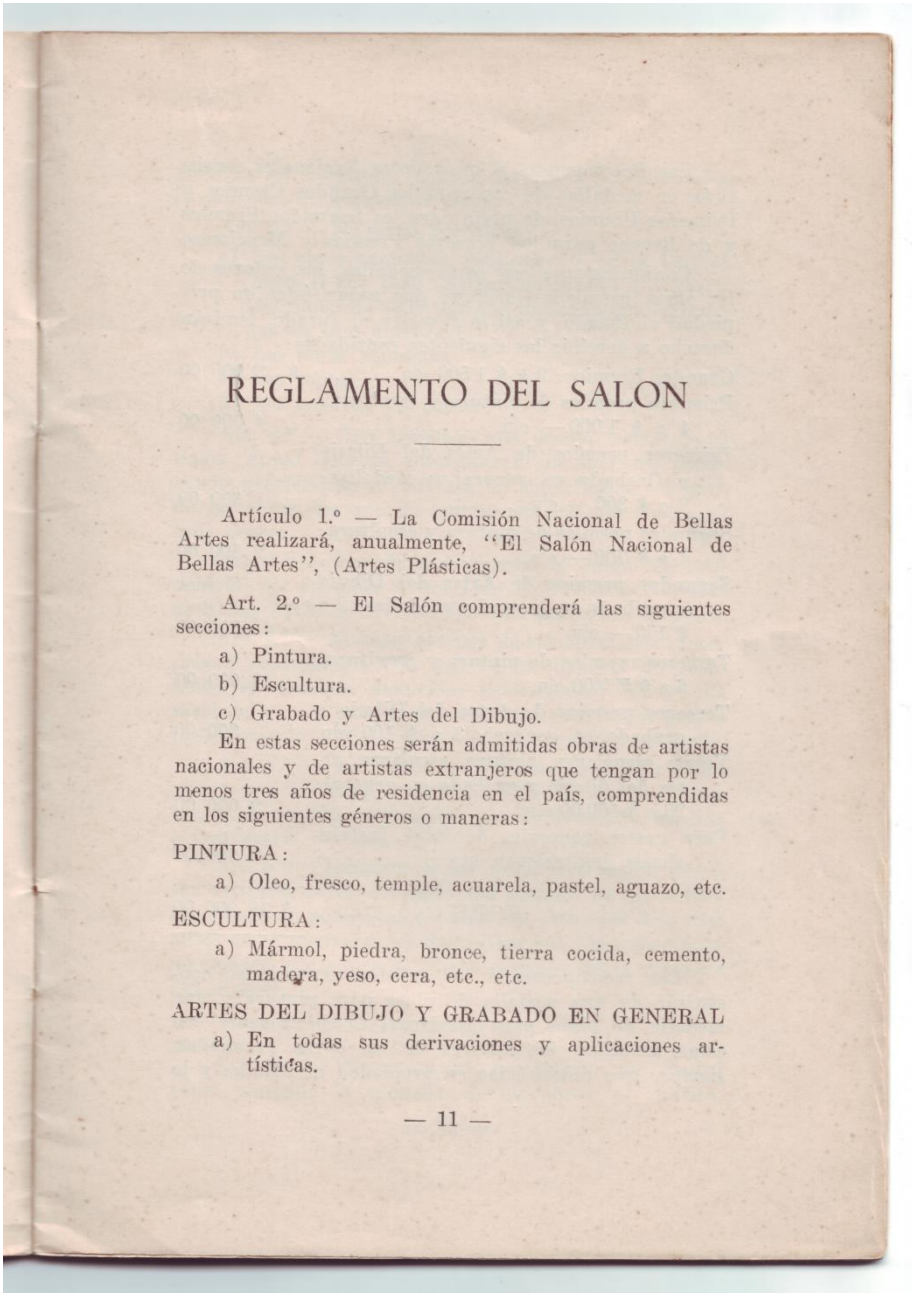
Art. 3.º — La Comisión designará de su seno un Presidente, dos Vicepresidentes y dos Secretarios.

Establecerá las Comisiones internas que considere convenientes.

Podrá también designar, de entre sus componentes, un Comité Ejecutivo de cinco miembros, atribuyéndole los cometidos que juzgue del caso, dentro de sus facultades, para la mejor realización de los problemas de la Institución.

Art. 5.º — Comuníquese, publíquese, etc. — **TERRA.** — MARTIN R. ECHEGOYEN.

— 9 —



REGLAMENTO DEL SALON

Artículo 1.º — La Comisión Nacional de Bellas Artes realizará, anualmente, "El Salón Nacional de Bellas Artes", (Artes Plásticas).

Art. 2.º — El Salón comprenderá las siguientes secciones:

a) Pintura.

b) Escultura.

c) Grabado y Artes del Dibujo.

En estas secciones serán admitidas obras de artistas nacionales y de artistas extranjeros que tengan por lo menos tres años de residencia en el país, comprendidas en los siguientes géneros o maneras:

PINTURA:

a) Oleo, fresco, temple, acuarela, pastel, aguazo, etc.

ESCULTURA:

a) Mármol, piedra, bronce, tierra cocida, cemento, madera, yeso, cera, etc., etc.

ARTES DEL DIBUJO Y GRABADO EN GENERAL

a) En todas sus derivaciones y aplicaciones artísticas.

— 11 —

Las Recompensas a los Artistas Nacionales consistirán en medallas de oro para los Grandes Premios y Primeros Premios, de plata para los Segundos Premios y de Bronce para los Terceros Premios y Menciones.

Conjuntamente con estas medallas, los autores de las obras premiadas, siempre que cedan éstas en propiedad al Estado, y así lo resuelva el Jurado, tendrán derecho a percibir las siguientes cantidades:

Grandes Premios: 2 a $ 1.500 c/u.	$	3.000.00
Primeros premios de pintura y escultura: 4 a $ 1.000.— c/u.	„	4.000.00
Primeros premios de Artes del Dibujo y Grabado en general y medallas: 2 a $ 300.— c/u.	„	600.00
Segundos premios de pintura y escultura: 4 a $ 700.— c/u.	„	2.800.00
Segundos premios de Artes del Dibujo y grabado en general y medallas: 2 a $ 150.— c/u.	„	300.00
Terceros premios de pintura y escultura: 6 a $ 500.00 c/u.	„	3.000.00
Terceros premios de Artes del Dibujo y grabado en general: 3 a $ 100 c/u.	„	300.00
Veinte menciones, pintura, escultura, artes del dibujo y grabado en general: 20 a $ 100.00 c/u.	„	2.000.00
Para gastos generales de local, instalaciones, impresiones, etc.	„	3.000.00
TOTAL	$	19.000.00

Las recompensas a los artistas extranjeros, consistirán en una medalla de plata para pintura y una medalla de plata para escultura. Conjuntamente con estas medallas, los autores de las obras premiadas, siempre que cedan éstas en propiedad al Estado, y lo

resuelva así el Jurado, tendrán derecho a percibir hasta la cantidad de quinientos pesos.

Art. 3.º — No serán admitidas:

a) Las obras expuestas públicamente en la Capital hasta el año 1930 (Salón Centenario) y a partir del Salón de 1938, las que hubieran sido expuestas en años anteriores.
b) Las obras anónimas.
c) Las copias.
d) Los cuadros sin marco.

Art. 4.º — Las personas que deseen concurrir al Salón Anual deberán inscribir en un Registro declarando previamente el metraje en superficie o volumen de las obras, las que no podrán ser más de cuatro en cada género.

Art. 5.º — Las obras destinadas al Salón Nacional deberán ser enviadas al local de la Comisión Nacional de Bellas Artes en la fecha que oportunamente se fijará.

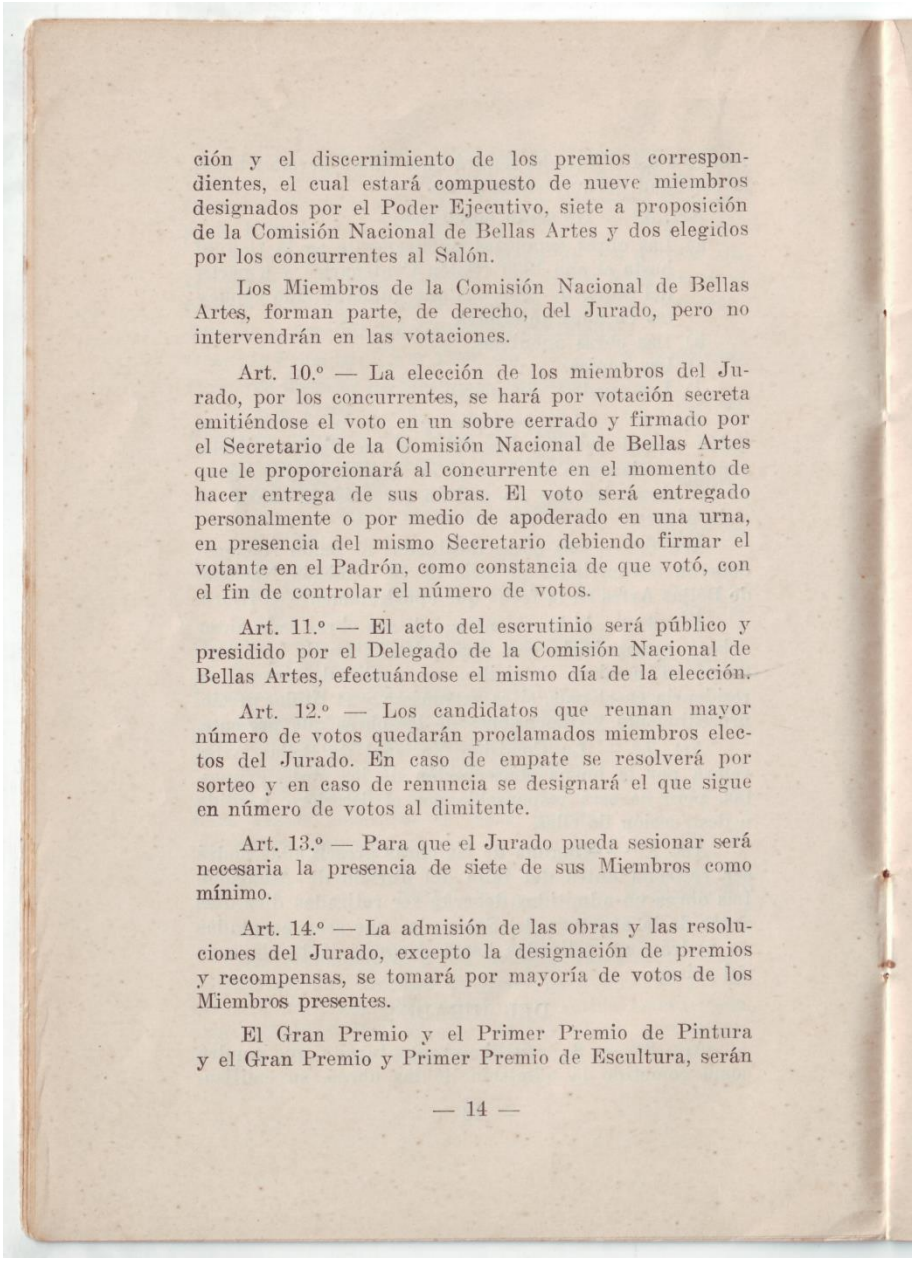
Art. 6.º — Al hacer entrega de sus obras cada autor deberá acompañarla con una boleta firmada que contenga su nombre, domicilio, nacionalidad, tiempo de residencia en el país, si es extranjero y el título, precio, procedimiento y dimensiones de las obras que presente.

Art. 7.º — La Comisión Nacional de Bellas Artes velará por la buena conservación de las obras expuestas, pero no será responsable por el deterioro, pérdida o destrucción de ellas.

Art. 8.º — Ninguna de las obras presentadas podrá ser retirada antes del fallo del Jurado de Admisión. Las obras no admitidas deberán ser retiradas diez días antes de la apertura del Salón; las que sean aceptadas no podrán ser retiradas hasta después de la clausura del mismo.

DEL JURADO

Art. 9º. — Se constituirá un Jurado que tendrá como cometido la admisión de las obras, su califica-



ción y el discernimiento de los premios correspondientes, el cual estará compuesto de nueve miembros designados por el Poder Ejecutivo, siete a proposición de la Comisión Nacional de Bellas Artes y dos elegidos por los concurrentes al Salón.

Los Miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes, forman parte, de derecho, del Jurado, pero no intervendrán en las votaciones.

Art. 10.º — La elección de los miembros del Jurado, por los concurrentes, se hará por votación secreta emitiéndose el voto en un sobre cerrado y firmado por el Secretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes que le proporcionará al concurrente en el momento de hacer entrega de sus obras. El voto será entregado personalmente o por medio de apoderado en una urna, en presencia del mismo Secretario debiendo firmar el votante en el Padrón, como constancia de que votó, con el fin de controlar el número de votos.

Art. 11.º — El acto del escrutinio será público y presidido por el Delegado de la Comisión Nacional de Bellas Artes, efectuándose el mismo día de la elección.

Art. 12.º — Los candidatos que reunan mayor número de votos quedarán proclamados miembros electos del Jurado. En caso de empate se resolverá por sorteo y en caso de renuncia se designará el que sigue en número de votos al dimitente.

Art. 13.º — Para que el Jurado pueda sesionar será necesaria la presencia de siete de sus Miembros como mínimo.

Art. 14.º — La admisión de las obras y las resoluciones del Jurado, excepto la designación de premios y recompensas, se tomará por mayoría de votos de los Miembros presentes.

El Gran Premio y el Primer Premio de Pintura y el Gran Premio y Primer Premio de Escultura, serán

— 14 —

discernidos por una mayoría constituída por seis votos como mínimo de los Miembros del Jurado.

Los demás Premios y Bolsas serán discernidos por cinco votos como mínimo.

Art. 15.º — Los Miembros del Jurado que no asistieran a dos sesiones consecutivas sin justificar su falta, serán considerados como renunciantes designándoles reemplazantes.

Art. 16.º — De la actuación del Jurado se dejará constancia en Actas que deberán firmar todos los Miembros.

COLOCACION DE LAS OBRAS

Art. 17.º — Las obras serán colocadas en las Salas de Exposición.

Terminada la colocación de las obras, el Jurado labrará un Acta haciendo entrega del Salón a la Comisión Nacional. A partir de este momento no podrá ser variada la colocación de las obras.

DE LOS PREMIOS Y RECOMPENSAS

Art. 18.º Los Premios y Recompensas serán discernidos por el Jurado. Cada Miembro de éste tiene un voto obligatorio. El Jurado tiene la facultad de declarar desiertos los Premios y Recompensas. Se establecen los siguientes premios:

Un Gran Premio de Pintura.
Un Gran Premio de Escultura.
Dos Primeros Premios de Pintura.
Dos Primeros Premios de Escultura.
Dos Primeros Premios de Grabado y Artes del Dibujo y Medallas.
Dos Segundos Premios de Pintura.
Dos Segundos Premios de Escultura.
Dos Segundos Premios de Grabado y Artes del Dibujo y Medallas.

Tres Terceros Premios de Pintura.

Tres Terceros Premios de Escultura.

Tres Terceros Premios de Grabado y Artes del Dibujo.

Veinte Menciones de Pintura, Escultura, Grabado y Artes del Dibujo.

DISPOSICIONES GENERALES

Art. 19.º — La Comisión Nacional de Bellas Artes, organizará en los Salones anuales, exposiciones retrospectivas de artistas nacionales fallecidos.

Art. 20.º — Ningún Miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes, ni de los Jurados que ella designe, podrán intervenir en las exposiciones que se realicen bajo su patrocinio.

Art. 21.º — El sobrante de la suma de tres mil pesos que se destina a gastos de local, instalaciones, impresiones, etc., acrecerá a la cantidad asignada a menciones.

Art. 22.º — La suma a invertirse en este concurso será imputada, a la partida de $ 10.000.00 (6.01 G 10) hasta su concurrencia y el saldo a las economías en los rubros del Ministerio de Instrucción Pública, según lo dispuesto oportunamente por el Poder Ejecutivo.

Art. 23.º — Comuníquese. (Fdo.): **TERRA.** (Fdo.): EDUARDO VICTOR HAEDO.

22.1. S/f., *AIAPE*, año III, nº 26, 1936, pp. 1-2.

AIAPE

POR LA DEFENSA DE LA CULTURA

ORGANO DE LA AGRUPACION DE INTELECTUALES, ARTISTAS, PERIODISTAS Y ESCRITORES (SECCION URUGUAYA)

Redactor responsable: ROBERTO IBAÑEZ — Plaza Libertad 1157

COMISION DE PRENSA: VITUREIRA, JESUALDO, ARZARELLO, IBAÑEZ, SUAREZ

AÑO III - Nº 26 JUNIO DE 1936

De Emilio Oribe

Cultura en el Orden Internacional

De los trabajos presentados por la delegación de AIAPE, al Congreso de la Democracia realizado últimamente en Montevideo, que publicaremos alternadamente, entresacamos éste aprobado por la Comisión de Asuntos Culturales del Congreso, de que es autor el poeta Emilio Oribe y que responde a los numerales 21 y 22 del Capítulo II del Temario: "¿Porqué América imita a los Europeos? Cultura autóctona y Universal".

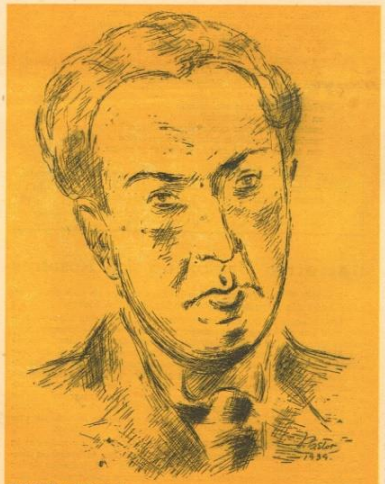
En nuestra América, todo lo que sea especulación matemática, científica y filosófica en algún grado, lo mismo que todo aquello que se refiera a las sociedades humanas y sus gobiernos, forzosamente deberá ser de procedencia europea en sus orígenes, combinaciones y realización. Lo que se refiera a lo artístico en sus varias formas de ser, también tendrá que rendir acatamiento a lo extranjero en cuanto a los medios de expresión, técnicas, disciplinas y leyes fundamentales. Quedan fuera de este destino las denominables esencias de lo artístico, como ser, lo imponderable de la invención y el material anímico, perdidos ya en la individualidad, ya en la racialidad, que se anuncian actuando en todos los procesos de las artes como una lontananza infinita e incoercible. Esto en lo fundamental, es lo que puede librarse de las influencias europeas, pero para dar con él, en estado de gracia y pureza, hay que realizar sondeos a través de gruesos registros semi fluídos o estratificados que tienen también su originalidad, su apariencia de substancia inédita, su valor natural y profundo.

Sin el fundamento a que me refiero no habrán artes duraderas. Sea que se afirme su base en el crédo de la inteligencia pura o radique en la inefable intuición, el hecho del milagro creador, sea *fatum* o acto puro y libre en sí, proviene de tal imperio sin ubicación precisa. ¿Qué es, él, para los suramericanos? Lo que es, será lo que una resultante revele en los siglos como arte diferenciado de los habidos ya en los viejos continentes. Y distinto tiene que ser también del alma americana que se modeló y modula en formas plásticas y musicales grandiosas, y ceremonias y religiones, en el interior de las grandes razas aborígenes de Centro y Sud-América.

Entre tanto, forzosamente, mientras no se revele un arte o una cultura de América del Sur, la visión que de ella se tendrá, dependerá del ángulo de percepción étnico o histórica que se adopte. Desde luego, si se es europeísta, se vislumbrará un arte o una cultura todo lo grandes que se quiera, pero unidos desde las profundidades a las superficies a las ilustres cadenas de los genios griegos, romanos, y cristianos del occidente europeo. Si se es americanista, se tratará de vincular lo que pueda ser creación nuestra con el milenario recinto del alma indígena, hermético para la mayoría, pero respetable y actuante en muchos pueblos. Alrededor de esas dos oposiciones fatales, se extenderán zonas colindantes y difusas, en las cuales veremos revelarse un espíritu más o menos considerado suramericano, que puede ser la nebulosa del astro futuro que se sueña sobre el camino de lo verdadero y auténtico. Con la salvedad asimismo de que no sea una ficción provocada en los hombres de las antiguas culturas que nos visitan y pretenden descubrirlo en nuestra alma.

Tal es, en sus planificaciones más generales, la posición de los suramericanos en lo que se refiere a cultura, arte, ciencias,.. a todo lo espiritual.

Creo que es muy temprano para hablar de originalidad: donde quiera que abramos tierra damos con las dos aguas mentadas. Más cerca nuestro, esas aguas forman un lodo. Puede que sea un barro divino; eso lo dirá, después de nuestra dedicación a su manejo hercúleo no en el tiempo. En ese barro, por ahora, han ido imprimiendo sus huellas, incesablemente, los movimientos europeos, desde la Conquista hasta el novecientos. De ahí que todo lo creado en América participe en mayor o menor grado de la naturaleza del genio conquistador y civilizador. Es probable que debido a la comunicación fácil y veloz que se establece ahora entre las naciones del mundo, se haya acentuado más que en el pasado, la influencia del pensamiento y del arte del occidente europeo. Creo que no es posible darle la espalda ni negar este hecho que es un bien; pero creo a pesar de todo, que en el fondo del alma suramericana se irá estructurando un espíritu perviviente, de resonancia cósmica y raíces telúricas que se concretará lentamente en formas artísticas, culturales y poli-

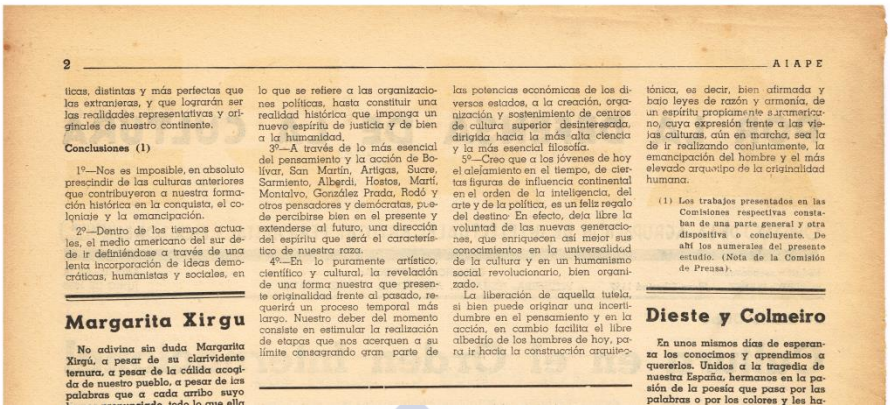


ANTONIO MACHADO (Del Homenaje de AIAPE en el Ateneo) por Adolfo Pastor

FIRMAN: e. oribe, g. gaucher, v. basso maglio, s. arzarello, b. luz brum, a. laureiro, r. lazo, j. l. bertullo, e. r. garet, artagaveytia, j. coronel, j. verdié.

ILUSTRAN: a. pastor, d. urruchúa, c. prevosti, m. colmeiro, a. torres garcía a. de simone.

0.10



2 AIAPE

ticas, distintas y más perfectas que las extranieras, y que lograrán ser las realidades representativas y originales de nuestro continente.

Conclusiones (1)

1º—Nos es imposible, en absoluto prescindir de las culturas anteriores que contribuyeron a nuestra formación histórica en la conquista, el coloniaje y la emancipación.

2º—Dentro de los tiempos actuales, el medio americano del sur debe ir definiéndose a través de una lenta incorporación de ideas democráticas, humanistas y sociales, en lo que se refiere a las organizaciones políticas, hasta constituir una realidad histórica que imponga un nuevo espíritu de justicia y de bien a la humanidad.

3º—A través de lo más esencial del pensamiento y la acción de Bolívar, San Martín, Artigas, Sucre, Sarmiento, Alberdi, Hostos, Martí, Montalvo, González Prada, Rodó y otros pensadores y demócratas, puede percibirse bien en el presente y extenderse al futuro, una dirección del espíritu que será el característico de nuestra raza.

4º—En lo puramente artístico, científico y cultural, la revelación de una forma nuestra que presente originalidad frente al pasado, requerirá un proceso temporal más largo. Nuestro deber del momento consiste en estimular la realización de etapas que nos acerquen a su límite consagrando gran parte de las potencias económicas de los diversos estados, a la creación, organización y sostenimiento de centros de cultura superior desinteresada, dirigida hacia la más alta ciencia y la más esencial filosofía.

5º—Creo que a los jóvenes de hoy el alejamiento en el tiempo, de ciertas figuras de influencia continental en el orden de la inteligencia, del arte y de la política, es un feliz regalo del destino En efecto, deja libre la voluntad de las nuevas generaciones, que enriquecen así mejor sus conocimientos en la universalidad de la cultura y en un humanismo social revolucionario, bien organizado.

La liberación de aquella tutela, si bien puede originar una incertidumbre en el pensamiento y en la acción, en cambio facilita el libre albedrío de los hombres de hoy, para ir hacia la construcción arquitectónica, es decir, bien afirmada y bajo leyes de razón y armonía, de un espíritu propiamente sudamericano, cuya expresión frente a las viejas culturas, aún en marcha, sea la de ir realizando conjuntamente, la emancipación del hombre y el más elevado arquetipo de la originalidad humana.

(1) Los trabajos presentados en las Comisiones respectivas constaban de una parte general y otra dispositiva o concluyente. De ahí los numerales del presente estudio. (Nota de la Comisión de Prensa).

Margarita Xirgu

No adivina sin duda Margarita Xirgú, a pesar de su clarividente ternura, a pesar de la cálida acogida de nuestro pueblo, a pesar de las palabras que a cada arribo suyo

Dieste y Colmeiro

En unos mismos días de esperanza los conocimos y aprendimos a quererlos. Unidos a la tragedia de nuestra España, hermanos en la pasión de la poesía que pasa por las palabras o por los colores y les ha-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

23.1. Abril, M. "Barradas el uruguayo", *Alfar*, año V, nº 44, 1925, pp. 16-20.

Dibujo Barradas

BARRADAS EL URUGUAYO

El pintor uruguayo Barradas, está a punto de dar la vuelta al mundo. Hay dos maneras de dar vueltas: una, girar sobre los talones, en redondo, costumbre mala y fea, pues se encuentra uno al cabo lo mismo que al principio, solo que habiendo cometido con unos y con otros la ingrata y descortés acción de volver a todos, sucesivamente, la espalda. Hay, en cambio, otro modo de dar vueltas: echar a andar, perseguir siempre un más allá; seguir, seguir constantemente; avanzar y... al cabo de una larga caminata, volver, como la tierra es redonda, al punto de partida.

El hombre que gira sobre sus talones podrá pensar que él, sin moverse, y el otro, habiéndose movido, están, después de todo, nuevamente, en idéntica posición; pero ¡qué error!... No se encuentra igual que antes, en rigor, el

hombre que vuelve al mismo sitio, pero habiendo dado antes la vuelta a su mundo. El uno está de vuelta de las cosas—función esencialísima—; mientras que el otro ha estado dando vueltas a la cabeza y la ha perdido a fuerza de girar inútilmente. No hay en el mundo más que un medio digno de girar sobre los talones: el bailar. O avanzar o bailar: son los dos movimientos de traslación y rotación que corresponden, por ley astronómica, al ser humano. El investigar y el jugar.

"Sabe usted, me decían, que Barradas vuelve ahora a pintar como nosotros"... ¡Qué ilusiones! Barradas había coincidido con ellos—con los de la media vuelta a la derecha, la media vuelta a la izquierda—y ellos se creían que pintaban como Barradas porque Barradas pintaba como ellos.

Barradas

Dibujo Barradas

Sí; Barradas pinta ahora las caras con bocas y con ojos, cosa que antes no hacía. Pero ni eso significa nada, pues lo de antes y lo de ahora coinciden en lo mismo: en estar bien; ni es para sorprenderse, pues la tierra es redonda y el hombre que avanza, torna; ni será para sorprenderse tampoco el que mañana vuelva a pintar lo que le plazca, ya rostros con ojos, ya sin ellos, pues se puede, desde luego, pintar bien, de un modo y de otro.

El estar hoy a punto de cerrar un ciclo en su camino, no quiere decir que deje ya, para lo sucesivo, de seguir dando vueltas. "Hay que hacer carrera"—(el doble sentido de las palabras completa el sentido en ocasiones)—y la carrera, para el hombre que ama de verdad su carrera, exige varias vueltas. Hay que estar dando vueltas hasta que... ¿Se acuerdan ustedes de aquel cuento festivo para chicos? Erase un hombre que corría tan de prisa que, puesto

Dibujo Barradas

a dar vueltas a la manzana de su casa, acababa por cogerse, por darse alcance a sí mismo. Eso es precisamente lo que consigue siempre el hombre cuando en el espíritu tiene pies ligeros. Se da la vuelta al mundo una vez y otra vez, hasta que logra alcanzarse: hasta que "se logra". ¿Qué es esto en resumen, sino aquel "conócete a tí mismo" que aconsejaban los antiguos? Correr tras uno mismo hasta dar caza al alma propia—mariposa· psiquis—. Si esto no ocurre y se nos escapa el alma, el hombre no se logra o se logra mal: se malogra.

Para no malograrse, hermanos, hay que ir tras de uno mismo. No ensimismarse, no: perseguirse: correr el mundo hasta alcanzarse y atrapar lo de uno mismo que se escapa—el alma: mariposa—que es lo que necesitamos salvar a todo trance.

¡Dios sabe lo que podremos encontrar en nosotros mismos cuando a nosotros mismos

10

volvamos, de vuelta de todo! Agustín encontró—según dice—nada menos que a Dios en sí mismo; y se encontró además con San Agustín, con un Santo—y con un genio—que había dentro de él, sin que él lo sospechara.

Este pintor Barradas, lector, es un hombre que busca y que sufre: que sufre porque busca de verdad; y que, por lo tanto, encuentra siempre, vaya por donde vaya y haga lo que haga.

Barradas—ya lo dije en otra ocasión—, se caracteriza sobre todo por cambiar a cada instante de propósitos y perseguir en cada época, diferentes ideales. En cuanto pasa algún tiempo se encuentra Barradas con seis, diez, doce cuadros, en donde se ha propuesto resolver un problema o realizar, plásticamente, una teoría. El propósito queda logrado casi siempre y entonces la teoría que motivó los cuadros cambia en Barradas y queda suplantada por otra que da lugar a nueva serie de cuadros en otra dirección. Planismo, vibracionismo, simultanismo; un poco de futurismo; poco, muy poco de cubismo; clownismo... ¡qué sé yo!... Jornadas del camino... luego, un día: "Estoy aprendiendo a dibujar... Nada de romper la línea... cada cosa en su sitio". Y otro día: "Mire, ahora estudio muy despacio y milímetro a milímetro la línea de una boina, por ejemplo; y la vuelvo a estudiar hasta que la mano se la sabe y la hace de un trazo pero estudiada". Y otro día: "Estaba la otra tarde viendo el retrato de mi familia que acabo de hacer, y resulta que sumando los negros del cuadro llenan una superficie que es igual a la suma de los blancos"..

Otras veces, las frases que delatan su crisis interior serán de otra índole, más exótica y más aparentemente cabalística: "Estoy convencido de que la emoción es un ángulo"; "yo quiero pintar las botellas de café con un espíritu franciscano"; "yo persigo en los retratos "la cifra" de la persona"; "ahora me interesa la luz negra"... Mañana le interesará la blanca...; eso es igual... Vueltas... camino...

¿Mariposeo? No... Las mariposas—dicho sea de paso—no "mariposean": sus indecisiones, veleidosas al parecer, no son sino maneras de llegar a su fin. Y como, según venimos recordando, el alma es mariposa, al decir de los antiguos, nada nos ha de extrañar que también el alma necesite en ocasiones ese tanteo para mejor cumplir los mandatos ignorados del destino.

Lo que Dios quiere hacer de este hombre al zarandearle de ese modo lo sabremos más tarde, cuando Dios le llame a juicio. Entre tanto parecerá quizás que obra sin juicio. Pero el que quiera, hoy por hoy, ver en Barradas el indicio del Juicio final y saber a qué atenerse, puede ir teniendo en cuenta una circunstancia que es la decisiva: en todo cuanto Barradas intenta hay siempre un interés, un propósito vivo y central: una dignidad de buen arte y de espíritu creador que aspira siempre a concebir profundamente... Si varía no lo hace por devaneo; si teoriza no lo hace por seguir la costumbre de tantos que se entregan a la divagación por no entregarse al trabajo. Sus frases teorizantes son como los gritos o los desvaríos de la mujer que va a tener un hijo: algo que no tiene cabal sentido en sí, como tal punto de partida, sino que supone todo un proceso interno de gestación—ciega y vidente al mismo tiempo—y tanto más sujeta a variación, cuanto más compleja y profunda.

El arte exige forma, límite, concretación, sin duda alguna: el artista no queda a salvo de culpa mientras no realiza; no basta que su capacidad para sentir el infinito sea sublime: hay que pronunciar, precisar, limitar: constreñir el ansia inefable y desmesurada en el cerco finito de la expresión. No hay duda; eso es necesario.

Pero Barradas, a Dios gracias, por mucho que sea su empeño de aventura y por mucho que juegue con el peligro de ensayar, va cada vez acercándose más a un arte de equilibrio y de plenitud. Nunca los devaneos revolucionarios de Barradas carecen de interés intrínseco: son casi siempre ensayos, ejercicios, de algún principio estético de solvencia y podrían por lo tanto constituir—como en muchos pintores de prestigio constituyen—no una fase de tránsito, ni un mero punto de apoyo, sino la manera definitiva.

Pero esto de lo "definitivo" y de lo que se entiende por "manera", "escuela" y hasta "estilo", suele ser comodín, fórmula—no forma—remedo de expresión; martingala o truco más que verdadero clasicismo.

El verdadero clasicismo—el necesario—consiste en decir algo. Cuando hay algo que decir y el artista sólo busca la manera de decirlo, seriamente, la obra tiene, siempre, todo cuanto ha menester.

Barradas no habla nunca por hablar, quiero decir por meter ruido. Siempre cuando produce tiene algo que decir. Por lo general, más que algo: demasiado: esa es tortura, su peligro y su honor. Actualmente Barradas quisiera hallar para sus cuadros un equilibrio entre múltiples propósitos: quisiera hacer un drama con la luz del cuadro; que la luz misma constituyera por sí sola un espectáculo; quisiera distribuir sus masas con orden de buen ritmo; quisiera al mismo tiempo consignar en el motivo un tema humano, y quisiera, en ocasiones, disimular el artificio de la preparación. Volver a la vida pasando por el arte. Volver al arte pasando por la vida. Volver a la espontaneidad luego de un laborioso rodeo por el esfuerzo lento. Volver a la limitación después del torbellino... Volver... Dar vueltas al mundo, siempre. Sólo de esta manera se gestaron las grandes obras.

De esta maestría está hecho el ideal y el arte de Barradas; por eso el tanteo es vario y es difícil; por eso también el acierto es de calidad.

MANUEL ABRIL.

Madrid, 1925.

24.1. Manclair, C., "Augusto Rodin", *Los Nuevos. Revista de Artes y Letras,* año I, nª1, 1920, pp. 29-30.

AUGUSTO RODÍN

El nombre de Augusto Rodin representa por sí solo todo el esfuerzo independiente de la escultura francesa después de medio siglo. Su brillo es tal que relega todo a la sombra, aun con alguna injusticia. Es en efecto, justiciero rendir el homenaje que les es debido a artistas de valer como Dalou, Falguière, Tremiet e Injalbert, entre los mayores, a Alejandro Charpentier, Dampt Pierre Roche, Bourdelle, entre los más jóvenes. Pero ¿cómo compararlos, unidos o aisladamente, al excepcional genio que fué Rodin?

Ha sido un independiente — tipo — casi un autodidacto, entre algunas lecciones de Barye y de Lecoq de Boisbaudran. Nadie se ha formado tan solo. Rodin se ha ido haciendo, durante largos años en la pobreza y en la oscuridad, ha sido obrero, ebanista, ha sufrido hambre y frío, ha llegado a la edad madura desesperando no poder nunca, por falta de medios materiales, dar nacimiento al mundo, las figuras que llevaba en su cerebro. No ha tenido ninguna relación con las escuelas y las academias. Cuando al fin las circunstancias le permitieron revelar su primera obra importante, creada en las peores condiciones, en seguida debió sostener una lucha muy dura contra los escultores oficiales: y esta lucha no ha cesado hasta su vejez. Rodin ha debido batallar con motivo de cada uno de sus monumentos y de cada una de sus innovaciones técnicas, sufrir incesantes afrentas, y aunque los honores y la fortuna le hubieron llegado, como un independiente inclasificable, fuera de la ley, por lo menos al modo de ver del Instituto y de la enseñanza. Ese gran hombre jamás ha sido admitido a profesar, pero él aportaba con su ejemplo toda una escuela y más aún, el desenvolvimiento supremo de la tradición antigua. El refundía a su manera los principios estatuarios de los Egipcios, de los Griegos, de los Góticos, y de los del Renacimiento, con tanta ciencia, con tanta fuerza de inspiración, que nadie, ni Rude, ni Barye, ni Carpeau, ha acreditado en el siglo XIX con tanta autoridad la cuestión de la estética escultural.

Ni se ven casi en los otros artes más que a Manet, Baudelaire y Wagner que hayan sido tan independientes y tan integros en su manera de reiniciar tradiciones y de innovar al mismo tiempo, infligiendo un desmentido absoluto a las escuelas y al «espíritu de conservatorio».

Yo no quiero encarar aquí otra cosa que las consecuencias del genio de Rodin en el arte de su tiempo. El ha sido extremadamente imitado en Francia y en toda Europa.

En realidad, los principios de Rodin han sido mucho menos comprendidos y seguidos de lo que fueron plagiados los signos aparentes de su manera.

Los principios de Rodin eran de una lógica irrefutable, simple y sana. Clásicos según el verdadero y fuerte clasicismo, no admitían nada de mórbido, exigían el trabajo profundo, la observación minuciosa de la vida y de la naturaleza, la sinceridad, la paciencia.

Mucha gente ha creído «hacer Rodin» apropiándose algunas características de silueta y de modelado.

Rodin no ha sido un mal maestro, él no ha sido un maestro. Su ejemplo ha sido bueno porque él ha alentado a numerosos jóvenes a osar salir de la horma académica donde decididamente, a pesar de hombres como el enérgico y noble Dalou la escultura se asentaba. Pero el arte de Rodin ha sido el de un propio genio: su inspiración, que lo emparentaba a los más grandes poetas simbolistas, no ha sido comprendida a fondo por los escultores que quieren generalmente quedar obreros rudos y desconfían de la «escultura de intenciones literarias». Rodin ha sido más literario que todos los estatuarios académicos, y ese plebeyo que se instruyó solo, tarde y difícilmente, supo penetrar las alegorías que la escultura comentará siempre con más sagacidad que nadie, con ese sentido de la síntesis de las pasiones y de las ideas que es el propio de los genios. Pero era ante todo, un técnico prestigioso que no sacrificaba nunca nada de las necesidades técnicas a la expresión de una idea, y es por lo que pudo permitirse símbolos y poemas sin cesar jamás de ser escultural, de ser un trabajador del metal y de la piedra.

CAMILO MAUCLAIR.

25.1. Zum Felde, A., "Principios de una cultura americana", *Teseo*, año II, nº7,1924, p. 4-10.

ALBERTO ZUM FELDE

PRINCIPIOS DE UNA CULTURA AMERICANA

I

Así que los tiempos avanzan, la mirada de las naciones latinas de Europa tiende a fijarse, con interés creciente, en nuestra América. La evidencia de que, en este lado del Atlántico, se levantan en juventud pujante las nuevas nacionalidades herederas de la cultura latina, suscita en las viejas e ilustres progenitoras, la inquietud de su perpetuación histórica en el nuevo Continente. Comprenden las naciones seculares que, en la hermética ley de los ciclos históricos y en el fatal reencarnarse del genio de las civilizaciones, se acerca la hora en que las cansadas águilas del vuelo prócer han de dejar el reino del espacio a las alas de los cóndores andinos.

La Historia del Mundo, descubriéndonos a través de las edades, sus leyes orgánicas, como la Naturaleza las suyas —ambas igualmente fatales— enseña que las naciones, como los cuerpos vivos, son limitadas en el tiempo y en el desarrollo, y unas van sucediendo a las otras, en una transmisión y renuevo del espíritu, que ha menester de cuerpos nuevos para reponer la energía necesaria a su destino evolutivo, pues toda carne envejece y se corrompe. Como los seres vivos, las naciones nacen, crecen, alcanzan su plenitud, se reproducen, decaen y desaparecen. Lo que no muere es el Espíritu, que evoluciona renovándose, a través de las reencarnaciones. La Historia es un panteón de naciones muertas y de pueblos agotados.

Saben las naciones actuales de Europa —y más las naciones latinas, de más vieja estirpe y gloria—, que la llama creadora de los siglos, animadora de sus inventos y de sus hazañas, dejará de arder y engendrar, abandonando la carne decaeente de Europa, para reencarnar en el cuerpo brioso de la núbil América. Y como el padre aneiano anhela prolongar en el hijo joven su tradición de gloria y de sabiduría, así las sabias y gloriosas naciones anhelan prolongar su historia y su espíritu en la vida ascendente de los pueblos del Nuevo Mundo.

Vemos crecer, en Francia y en España, el movimiento de aproximación hacia nuestros pueblos. Instituciones de abolengo oficial y comités de hombres representativos, procuran establecer o consolidar los vínculos espirituales entre ambos mundos. Se intensifica la difusión del libro y del periódico europeos, se acoge al escritor americano con fraternal encomio, en los ilustres centros transatlánticos; personalidades intelectuales de aquellos centros vienen a discurrir en las cátedras aprendices de estas ciudades. El interés por "nuestras cosas" nrecienta sus manifestaciones simpáticas, y las demostraciones de amor hacia estas "hijas latinas", trascendiendo en mucho las cortesías convencionales de la diplomacia, presentan signos de una sinceridad impulsora.

Observando tales demostraciones de interés y de afecto hacia nuestros pueblos, por parte de los pueblos europeos, notamos empero que no coinciden en los motivos. Lo que Francia encomia y estimula en nosotros, no es lo mismo que despierta estímulo y encomio del lado de España. Y no sólo no es lo mismo, sino que, en la mayoría de los casos es, precisamente, lo opuesto. En verdad, Francia busca cultivar en nosotros "lo francés", y España "lo español". Ambas quieren perpetuar su propia herencia en los vástagos americanos: es anhelo de la propia perpetuación lo que les mueve.

América latina fluctúa entre las dos influencias históricas predominantes: la española y la francesa. La influencia española viénele de la propia sangre, es un atavismo racial que arraiga en la epopeya de la conquista, se nutre en la formación solariega del coloniaje, y se mantiene a través de la emancipación política de la Metrópoli, por la presencia viva y permanente del idioma. Todos los elementos biológicos que nos constituyen son hispánicos; nuestro españolismo es una determinante física. Españoles por nuestro origen, por nuestra herencia de caracteres y de tendencias, por el medio tradicional en que fuimos educados, por la lengua que nos fué trasmitida, españoles de América, nada nos separaría de los españoles de España, si la influencia intelectual de Francia no se hubiera interpuesto, desde los días precursores de la Emancipación, determinando sentimientos y tendencias en contraposición a los hereditarios. Por la influencia francesa dejamos de ser españoles, diferenciándonos en gran parte de los colonizadores. La misma revolución de la independencia es debida, en mucho, al influjo francés sobre la mentalidad de los americanos. La ideología revolucionaria de Rousseau y de la Enciclopedia, es un factor principalísimo en la descomposición de la sociedad colonial. El verbo encendido de la Convención está en boca de todos los tribunos patricios, desde Bolívar, en el trópico, hasta Alvear y Monteagudo en el Plata.

Los escritos, proclamas y alegatos, de generales y de publicistas, están plagados de galicismos. Al "corromperse" el espíritu español de los criollos por la acción de las ideas francesas, se corrompía igualmente el idioma por sugestión literaria del libro francés: Bolívar escribe un francés traducido, y Moreno trasunta el tono forense de los galos. Poco más tarde, en los umbrales de la organización política, cuando aún nos debatíamos en la barbarie de los fermentos autóctonos, el Romanticismo, venido aquí desde Francia, en las galeras empavesadas de Chateaubriand y de Lamartine, emancipó la literatura americana del seco clasicismo español, aprendido en los claustros de las universidades coloniales.

Eliminado este poderosísimo factor francés, las nacionalidades americanas surgidas del coloniaje hubieran continuado siendo simples trozos de España independientes. Aquel factor fué, pues, lo que "diferenció" a América de España, emancipándola intelectualmente de la Metrópoli colonizadora.

Francia es así, espiritualmente, madre de esta América; como España lo es corporalmente. Nuestra carne es española, pero nuestro intelecto es francés. Si españoles son los caracteres congénitos de nuestros pueblos, franceses son las ideas innovadoras, en pugna casi siempre con aquéllos. Todo lo que es orgánico, atávico, subconsciente en nuestros pueblos, es español, porque es heredado; todo lo que es adquirido, cultivado, racional, es francés. Y así como en el individuo luchan frecuentemente la impulsión orgánica con la tendencia racional, en los pueblos americanos la cultura francesa está en conflicto con los caracteres hereditarios.

Este conflicto es visible así en los hechos históricos de las colectividades como en la modalidad de los hombres representativos. Campo de lucha entre ambas tendencias, a menudo los personajes de nuestra historia hablan como franceses y obran como españoles. Bolívar, el personaje representativo de esta América, en la época de la Emancipación, es francés por su retórica, pero por su carácter es profundamente español. No suficientemente poderosa para inhibir la encarnadura congénita, la cultura intelectual deja paso, en la acción, a las tendencias heredadas. El individualismo aventurero del conquistador hispano, reaparece en los políticos y en los caudillos. El amor a la plática ampulosa, la sugestión imaginativa y verbal, primando sobre la actividad positiva y ordenada, el despego hacia el oficio material y la tendencia a las profesiones hidalgas, aun a condición de pobreza, son cualidades inherentes a los sudamericanos de cepa ibérica. El fiero "honor" del teatro calderoniano, la antigua soberbia del hidalgo, permanecen en el hispanoamericano actual, casi inalterables, como en tiempos de las conquistas y de los virreyes. La literatura galante francesa no ha conmovido el fondo de celosa monogamia patriarcal que fué blasón del hogar solariego. Y no obstante el progreso y el cosmopolitismo, los viajeros que llegan de otros países nos encuentran bastante españoles todavía.

En lo social, podemos considerar que, todos los fenómenos que corresponden a la realidad autóctona: el caudillismo, los levantamientos armados, la anarquía política, la incuria administrativa, la rutina ociosa, corresponden a nuestra herencia hispana. Son vicios de incubación colonial, que predominan tanto más, cuanto menos las influencias inmigratorias han modificado las disposiciones tradicionales, siendo de ello testimonio fehaciente la diferencia que se acusa entre la tórrida Venezuela, acostada al Caribe y la Argentina, de embocadura platense. En oposición binómica, el doctrinarismo constitucional, el civilismo urbano, el liberalismo de la "élite" docta, corresponden a la influencia directa de la cultura francesa, no sólo por lo que ésta tiene de propio, sino también por su función de transmisora universal.

Roto el vínculo tutelar de la Colonia, España dejó de obrar sobre nosotros desde fuera, quedándonos sólo los elementos imperiosos que de ella ya teníamos en la sangre. Y fué, desde entonces, la cultura francesa, la influencia permanente que obró sobre nuestra vida autónoma. Después de la explosión emancipadora, independientes ya nuestros países, esa influencia no dejó ya de actuar sobre el desenvolvimiento social, ni un solo instante. El pensamiento francés y la literatura francesa han moldeado la conciencia de nuestras "élites" directivas a través de la evolución política e intelectual del siglo XIX.

Demasiado abstracto y oscuro el pensamiento alemán —fuente originaria de la filosofía occidental moderna— para las mentalidades hispanoamericanas, no disciplinadas en el estudio filosófico; demasiado seco y frío el positivismo inglés, para el temperamento apasionado e imaginativo de nuestra raza; sólo el idealismo racionalista de los franceses, desde Rousseau hasta Benjamín Constant, y desde Edgard Buinet hasta Renán, dominó la intelectualidad hispanoamericana, conformándola a la manera francesa. Es, pues, el racionalismo idealista, modo predominante y característico del pensamiento francés, no obstante las excepciones valiosas que pudieran señalarse, lo que constituye el fondo de la mentalidad de nuestras "élites", y, por reflejo y saturación —mediante los artículos de la prensa diaria y los discursos de las asambleas— las ideas populares, en la masa inculta.

Pero es, sobre todo, el pensamiento político francés, lo que influye e inflama la cultura de nuestros pueblos. Pueblo eminentemente político y literario —pues la filosofía francesa está, en general, orientada hacia la política, siendo jurídica en esencia— ha hecho de la elocuencia su forma de expresión típica, así en la política como en las letras. El idealismo político tiende a manifestarse, necesariamente, en la forma de la elocuencia, pues su objeto es exaltar los sentimientos populares. Los grandes principios ideales en que se apoya, expresados en las sacramentales palabras: **Libertad, Derecho, Igualdad, Justicia**, requieren la exaltación del verbo tribunicio y el énfasis retórico del "gran estilo". Así, la grandilocuencia y el énfasis dominan en la literatura política de nuestra América, desde los días de la Emancipación hasta el presente. Los parlamentos de estos países han sido un trasunto de la elocuencia parlamentaria francesa. La palabra vibrante y empavesada de Gambeta ha hallado un eco en cada una de las asambleas latinoamericanas. Nuestros tribunos políticos —y aquí no se concibe que un buen político no sea un gran tribuno, tanto más capaz en su gobierno cuanto más elocuente en sus discursos— se han esforzado siempre por aprestar su estilo y su actitud al modelo tribunicio francés.

En otro lugar (1) hemos hecho la crítica de esta cultura política, en relación con la historia real de nuestras nacionalidades, constatando el fracaso del parlamentarismo literario ante el imperio oscuro de los hechos sociales. No insistiremos aquí, pues, en ese aspecto de nuestra cultura, concretándonos a señalar el hecho de su dominio exclusivo, en la formación del carácter latinoamericano.

Correlativamente al influjo de esa filosofía política, la literatura francesa ha ejercido asimismo un absoluto imperio, durante todo el siglo XIX, sobre la cultura de estos países.

Cierto es que la literatura francesa ha sido, durante el pasado siglo, la más múltiple y brillante, entre todas, habiendo ejercido una hegemonía casi mundial. Los tres grandes movimientos literarios de su siglo: el Romanticismo, el Realismo y el Modernismo, si no tuvieron, acaso, su origen en Francia misma, pues, respecto por lo menos al Romanticismo, sábese ya vulgarmente que su origen es alemán; tuvieron en Francia la gran nodriza y tutora, habiéndoles dado ella su esplendor y su universalidad.

No es un hecho singular que Hispanoamérica —mundo adolescente—, dominada por la influencia literaria de Francia, siguiéndola en su evolución, es como un satélite —puesto que en mayor o menor grado sintieron su influencia y siguieron sus movimientos— nacionalidades de tan fuerte carácter e ilustre tradición como Italia y como España misma.

Cierto también que esa evolución literaria de Francia no es un fenómeno espontáneamente francés, sino que responde a su vez al estado intelectual del mundo, determinado por otras corrientes históricas y filosóficas, tales como el cientificismo y el pesimismo de fuente alemana —ya que el uno proviene de "la izquierda hegeliana" y el otro se apoya en "El Mundo como Voluntad y como Representación"—, determinantes a su vez del naturalismo en la novela, y del decadentismo en la lírica; pero, preciso es reconocer que ha sido en Francia —crisol de la intelectualidad europea, al cual convergen y en el cual se funden las corrientes diversas— donde esas tendencias se han manifestado en escuelas literarias, definiéndose en formas estéticas.

Pero, esa influencia francesa —que en las naciones europeas hubo de adaptarse al carácter y a la tradición nacional, presentando formas diferenciadas— en Hispanoamérica fué dominante de un modo exclusivo, no conformándose al genio nacional, sino, al contrario, conformándole al modo francés.

Románticos primero, naturalistas después, decadentes más tarde, siempre se ve en sus obras el trasunt ode Hugo, de Zola o de Verlaine. En los más originales de los escritores, la materia nacional que emplean, da carácter americano a la obra —no obstante ser, también, sus moldes netamente franceses—; pero, en la mayoría, carente de todo valor propio, forma y materia con reflejo de Francia.

Completando esa acción cultural —en triple aspecto— la instrucción universitaria está toda planeada y servida por el texto francés. En ciencias naturales, como en Historia, como en Medicina, como en Jurisprudencia, todo método y todo criterio llevan la marca del Liceo y del Instituto francés. Como efecto de ello, el idioma se va sembrando de galicismos, y, mientras en la clase inculta se forma el "argot" criollo, con barbarismos de inmigración, en la clase culta, universitaria y mundana, se adopta, conjuntamente con la postura, el giro francés. Cuanto más "afrancesado" se es, se es tanto más "culto" y "distinguido".

No está de más anotar que, en gran parte, ha contribuído a esa exclusividad de la influencia gálica, la decadencia intelectual de España durante el siglo XIX, donde las letras y las ciencias yacieron en una crisis correlativa a su postración política. Secas, al parecer, las fuentes de la riqueza tradicional, la intelectualidad española vegetaba en la mediocridad burguesa o se agitaba en el remedo extranjero. Tanto que, finalmente, fuele de la propia América afrancesada el movimiento de renovación "modernista", siendo Rubén Darío, heraldo francoamericano, quien llevó a la Península el estandarte revolucio-

(1) Véase "Promo Histórico del Uruguay", del mismo autor.

nario de París.

En estos últimos años, el renacimiento literario producido en España —del que son representantes sus actuales escritores— ha determinado, en parte, una reacción hispanófila entre la intelectualidad americana, conquistando cierta zona de influencia dentro del dominio espiritual francés.

II

Hemos visto que la vida de esta América Latina fluctúa desde los días de la Emancipación, entre dos fuerzas plasmadoras: la interna o hereditaria, de origen español, y la externa o cultural, de procedencia francesa.

Cualquiera de ambas, actuando de modo exclusivo o predominante, haría de estos países simples colonias espirituales de una u otra, colectividades en cuyos caracteres y normas se vieran reflejadas y reproducidas las normas y caracteres de la Francia o la Hispania, por modo que pudiera llamárseños, según el caso, "franceses de América" o "españoles del Nuevo Mundo".

Tal es la aspiración de ambas ilustres madres, en su empeño por cultivar en nosotros sus propias modalidades, combatiendo el influjo de las modalidades distintas. Elogian en España a los intelectuales hispanistas de estas tierras diciendo: es muy castizo, es muy de nuestra raza. Y en Francia, se elogia a aquellos otros en quienes prima la influencia gálica, diciendo: es un hijo de nuestra cultura, tiene el espíritu nuestro: es muy francés.

Galicos e hispanistas obran en el sentido de identificarnos con la una o la otra de las rivales, combatiéndose mutuamente, y colaborando con la misma intelectualidad de aquellas naciones, para determinar nuestra caracterización definitiva como españoles o como franceses. Repudian los hispanistas todo "afrancesamiento" como cosa espúrea, que desvirtúa el genio de nuestra casta y la señoría de nuestro origen. "Afrancesado" es mote de extranjerismo y menosprecio para los hispanistas de América, como lo es en la propia España; y es por ellos tenida como grave defecto la influencia fatal que el idioma de Racine ha ejercido sobre el lenguaje y el estilo de gran parte de la literatura hispanoamericana. En oposición, los "afrancesados" cultivan fervorosamente el "galicismo", así en el idioma como en las costumbres, y, volviendo la espalda a toda tradición de origen y de casta, dirigen sus miradas hacia Lutecia, aclamándola metrópoli espiritual de nuestro continente. Según éstos, América debe ser moldeada por el genio "latino", que es decir, el genio "francés". Según aquéllos, América debe desarrollar sus caracteres hereditarios, encarnando el espíritu de la Hispania progenitora. Aquéllos y éstos, pues, operan como agentes de sus influencias contrarias, frente a las cuales hemos de ponernos para considerarlas desde el punto de vista de nuestra autonomía espiritual.

Porque es evidente que el destino de este conjunto de nacionalidades que llamamos Hispanoamérica, o, como quieren los galicistas, América Latina, no puede ser la reproducción ni la continuación de la vida de otras nacionalidades, sino la gestación de una vida propia, que puede, en sus orígenes y en sus elementos, participar del carácter de las genitoras, pero que se irá diferenciando de aquéllas, en virtud de factores especiales, hasta constituir una personalidad definida y genérica. Cierto es que la América del Sur se halla aún en el período de su adolescencia espiritual, cuando las tendencias heredadas y las influencias educativas dominan la conciencia, siendo todo en el ser confuso y fluctuante. La personalidad, que ha evolucionado a través de la juventud, no se halla definida y consolidada sino cuando se llega a la madurez, hombres o pueblos entrados en la etapa histórica que les está destinada.

No otro ha sido el proceso de formación a que han debido ajustar, en la lentitud de los siglos y en la fragua de las luchas, su genio y su carácter las naciones más preclaras.

Nuestras ilustres abuelas históricas, fuentes de la cultura europea, Grecia y Roma, han tenido sus orígenes tan coloniales e indefinidos como el nuestro.

Antes que la civilización helénica alcanzase su madurez prodigiosa e irradiase su influencia en todo el mundo antiguo, pasó por períodos de formación, en que se mezclan y luchan elementos extraños muy diversos. Cuando los helenos, obedeciendo a ese flujo histórico misterioso que, en cierto momento, mueve los pueblos oscuros hacia el primer plano de la historia, bajaron de sus regiones salvajes del Asia hacia las tierras dulces que abraza el mar de Jonia, eran un pueblo primitivo y bárbaro, salido apenas de la edad del bronce, sin más letras que los himnos religiosos, sin más instituciones que el clan jefaturial, sin más artes que una tosca alfarería. Egipcios y fenicios, iniciáronlo en las artes y en las letras, en la náutica y en la arquitectura, que fueron al comienzo infantiles recuerdos, como nos lo mostraron hallazgos arqueológicos, guardados bajo el suelo de Micenas, de Troya y de Creta.

En su mitología se rastrea la presencia primordial de los dioses ancestrales de Sidón misticismo de los sacerdotes de Menphis. Cuanto más atrás se va en la vida griega, tanto más se nota la presencia de los caracteres asiáticos.

Todos los elementos primarios de su cultura fueron tomados de los dos pueblos más antiguos del Mediterráneo; ellos, los helenos, refundieron, desarrollaron y transformaron expresivamente esos elementos, a través de varios siglos, en virtud de su genio propio, creando la prodigiosa civilización opuesta al Asia, que fué a su vez origen de Europa.

Y Roma, fundadora de la latinidad, ¿qué es, en sus orígenes, sino una amalgama del duro y sombrío bronce etrusco con el oro brillante y maleable de Grecia? Aquellas "gens" de recios dueños de granjas, que luego devinieron, por consecuencia, los grandes administradores de la vida pública, instituyendo el Derecho, ¿qué poseían, de propio, de "latino", en el momento de la fundación de Roma? ¿No tomaron de sus vecinos del Norte, los etruscos, costumbres e instituciones?; ¿no les dieron los griegos, sus vecinos del Sur, su mitología y sus artes? Roma es fundada conforme al rito sacerdotal etrusco; y quiere la leyenda, que su fundador, Rómulo, primer jefe romano, descienda de Eneas, héroe griego, colonizador de Italia. Militares y organizadores, carecen los romanos de la inventiva espiritual, don supremo de Grecia, siendo de simple adopción toda su filosofía y su estética. Traen el mundo, los romanos, el espíritu positivo y el genio jurisprudente, pero los elementos de cultura que forman la gran civilización latina son de procedencia extranjera, traídos a Roma como artículo de comercio o como botín de conquista.

Ese espíritu positivo y jurisprudente de los romanos es lo que da carácter a su civilización, sirviendo de armazón secular a los elementos culturales del mundo antiguo, helénicos primero, cristianos después. Si frente al Asia monstruosa y fatal, Grecia es el Imperio de la Razón, en medio al mundo antiguo, informe y fluctuante, Roma es el imperio de la Voluntad; y así la civilización latina es la *Razón de Grecia más la Voluntad de Roma*.

En esa característica de cada pueblo está su función histórica, y en esta función la razón de ser de su imperio en el mundo. Ninguna nación ha ejercido hegemonía en la historia que no haya tenido su función propia, en el proceso evolutivo de la civilización. Y en esa característica intrínseca de los pueblos está su personalidad: que todos los elementos culturales que constituyen el cuerpo de su civilización son de origen hereditario o adoptivo, conservados algunas veces tal cual vinieron, pero las más veces modificados y perfeccionados a través del tiempo.

En algunos casos, esa característica aparece desde la aparición misma del pueblo en la escena, antes de toda cultura, como una cualidad intrínseca que ha de servir de eje o timón. Pero en otros casos se va formando y definiendo a través del tiempo, desde sus orígenes confusos hasta su madurez imperiosa.

Grecia, Roma, Germania, pueblos étnicamente puros, ramas unitarias brotadas del común tronco indo-europeo, traen ya consigo, al aparecer en la Historia, un carácter propio, perfectamente definido y permanente, una modalidad intrínseca que les distingue de todos los otros, y predetermina el sentido de su evolución y su función histórica. Pero, otras naciones hay, formadas en el transcurso del tiempo, por emigraciones o conquistas sucesivas, en quienes la mezcla étnica no ha podido predeterminar un carácter, habiéndose éste definido, no obstante, después, cuando los diversos elementos raciales ya se habían decididamente fusionado y habían obrado, sobre la pasta social en fusión, los factores físicos y éticos propios del medio. Y a esta categoría pertenecen las dos naciones más inmediatamente progenitoras nuestras: Francia y España, transmisoras de la latinidad.

Francia y España, de tan definida y poderosa individualidad, han sido, como América lo es actualmente, "colonias" de distintos pueblos y de culturas diferentes, fluctuando sus orígenes en la confusa amalgama étnica y espiritual. Sobre la Francia gala primitiva dominó la conquista romana, imponiendo sus normas y su lengua; era una colonia romana cuando vinieron sobre ella los pueblos germánicos: francos, bergoñones, normandos, produciendo la barbarie merovingia de los siglos pregóticos. Galo-germánica en su mixtura étnica, romano-feudal en su cultura, la Francia no llega a definir su carácter nacional hasta la época de las Cruzadas. En cuanto a España, de tan característico sabor, ¿no fué sucesivamente colonia griega, cartaginesa, romana, goda, musulmana? ¿No se mezclan en su raza la ancestral iberia con la ruda germanía, y la sensualidad morisca con la judea dogmática? ¿No fermenta en su sangre el fatalismo del Asia junto con el ardor del Africa? ¿No se agitó, después de las invasiones godas, durante varios siglos, en confusas adaptaciones, hasta que llegó a hablar su lengua y concretar su espíritu? España es una complicada construcción de la piedra de Roma, el hierro visigodo y el oro de los Califatos. Debajo, sombría y resonante de ecos ancestrales, la caverna celtibera...

La ley de las nacionalidades en formación es esa, como lo es en los individuos. Se marcha de lo simple primitivo, a lo confuso de las invasiones y las mezclas; y de esta confusión transitoria, por grados sucesivos, a lo definido complejo.

De la carencia de una personalidad propia en nuestra vida americana actual, del colo-

niaje espiritual en que nos encontramos, no ha de deducirse que nuestro destino sea carecer de carácter propio, ni nuestra norma entregarnos pasivamente a las influencias que obran sobre nuestro presente.

El punto de vista americano no puede ser otro que el de ese ideal de autonomía —que ya empieza a ser conciencia en nosotros—, y desde ese punto de vista hemos de juzgar las influencias diversas que nos van determinando, a fin de no ser pasivos materiales de esos agentes, sino reaccionar sobre ellos, al modo como el hombre consciente reacciona con su raciocinio y su voluntad, sobre los factores internos y externos que obran en su vida.

III

Estudiando el carácter de los dos pueblos antagónicos, España y Francia —cuyas influencias, al predominar en nuestro proceso de formación latinoamericana, han determinado la actual modalidad de estos países— les vemos definirse como la representación de las dos fuerzas fundamentales de la vida humana: lo dionisíneo y lo apolíneo.

Sábese que el valor de ambos términos de la simbología nietzcheana no se limita al Arte, tal como el autor del "Origen de la Tragedia" le presentó al mundo: se extiende a todos los planos de la actividad evolutiva, partiendo de la misma raíz metafísica de los fenómenos. Es Dionisos la energía de la naturaleza, oscura, divina y fatal, que engendra en la tierra el reanecr pujante de la Primavera, en las bestias el instinto genésico, y en el alma humana las pasiones de la tragedia. Todo vive por él y por él se mueve. "Más allá del Bien y del Mal" —conceptos humanos— Dionisos es el canto, el perfume y la llama; y es también el llanto, la podredumbre y la locura. Enciende y consume, agiganta y sepulta: es deleite profundo y dolor entrañable; mueve los pies ligeros de las danzantes y las manos infames de los asesinos; hace ondular el flanco de la hembra e hincha el velamen de las naves conquistadoras.

Y así como Dionisos es la fuerza sanguínea que engendra y arrastra, Apolo es el principio intelectual que contiene, limita y conduce las profundas fuerzas de la vida, creando, a su vez, por sobre el tumultuoso dinamismo, el orden racional. El es quien liberta al Hombre de la tiranía trágica de las pasiones, dándole la facultad de dominarse, y de oponer su voluntad reflexiva al ciego torrente de la Fatalidad. El es quien arranca al Hombre de la caverna brutal creando la jurisprudencia de la vida civil. El es quien somete a la gracia del número los movimientos de la danza, y contiene los apetitos de la carne, en las normas ideales de la virtud. Dionisos es el vino y Apolo el vaso. Dionisis es la electricidad y Apolo el hilo que la conduce. Dionisos crea los monstruos y Apolo los convierte en hombres.

Las civilizaciones humanas —en la complejidad de sus aspectos— son hijas de la armonía de ambos elementos: la fuerza natural y la intelectualidad ordenadora. La barbarie, es Dionisos sin Apolo, es decir, la primitiva libertad de las fuerzas sanguíneas, antes que la racionalidad las haya sujetado y encuadrado en su orden. Se civiliza un pueblo en la medida que lo apolíneo racional domina lo dionisíaco de la sangre. La culminación y grandeza de un período de civilización humana, se alcanza cuando ambos factores se equilibran en armonioso imperio. Si falta Dionisos, la vida decae, se marchita, se seca, se esteriliza, como una planta sin raíz, como un cuerpo sin sangre. Sin el vino de Dionisos, la vida es un vaso vacío e incoloro. Sin el vaso apolíneo, la vida es embriaguez y terror.

En la relación que ambos principios actúan, está el carácter de las civilizaciones y de los pueblos. El Asia se nos presenta como el imperio de Dionisos. La lujuria y la fatalidad se enseñorean de ella. Todo es en ella profundo, pero todo es monstruoso: sus imperios, sus religiones, sus artes, sus costumbres, sus esplendores, sus miserias.

Apolo comienza a reinar en Grecia, y por eso, Grecia es, históricamente, el comienzo de Europa. En ella, el monstruo se hace hombre. Asia es la patria de los titanes, y Grecia de los hombres. La lucha de Grecia con el Asia, es la lucha del hombre con el titán.

España y Francia nos dan dos tipos opuestos de civilización, por primar Dionisos en aquélla, y en ésta Apolo.

Los franceses han dicho alguna vez que Africa empieza en los pirineos, queriendo significar con ello que aún hay mucho de primitivo y bárbaro en España, que la separa de la Europa cerebral, donde priman las normas culturales.

Y es evidente que hay en España mucho de pasional y de arisco. Una intensa fuerza sanguínea que no ha domado la cultura racional prevalece en todas las manifestaciones de su vida. Es pasional en el amor como en el heroísmo, en la sensualidad como en la religión. Brioso y celoso con la mujer, orgulloso y guerrero con los demás hombres, audaz y temerario en la aventura, dogmático e intransigente en sus doctrinas, sombrío en su misticismo, el español parece conservar, en general, un fondo primitivo de razas duras y ardientes: iberos, godos, musulmanes; una fermentación atávica imperiosa, contra cuya pujanza sanguínea son flacas las relatividades racionales de la cultura europea.

El viento de Dionisos sopla desde hace siglos sobre la España trágica, no domada por la socrática Razón, inflamando el fanatismo dogmático de sus teólogos, impulsando las carabelas audaces de sus conquistadores, endureciendo el señudo honor de sus hidalgos, desatando en arrebatos brutales los cabellos sombríos de sus majas.

Escasa ha sido España en filosofía, en ciencia, en crítica: porque todo ello es cerebralidad. Grande ha sido, en cambio, más que todas, en la aventura y en el heroísmo; rica es, como ninguna, en la sustancia popular que fermenta en su vida. Ningún pueblo de Europa posee más brío, más sabor y más colorido que el hispano. Ninguno, tampoco, tiene menos cultura, menos industria y menos disciplina en Europa.

La historia trágica de España está hecha de pasión y de fatalidad. Apasionada en el heroísmo, apasionada en la religión, apasionada en el amor, todo es en ella obra del ardor y del ímpetu. Ningún pueblo presenta menos reflexión, prudencia y cálculo en sus actos. Por eso sus grandes empresas —tales la guerra religiosa contra los califatos árabes y la conquista de América— tienen la sugestión estética de esas sublimes epopeyas, pero conducen a resultados desastrosos en el plano de las realidades. Todos sus actos históricos parecen —como en la tragedia clásica— conducidos por fuerzas fatales hacia el desastre. Es admirable y lamentable a un tiempo. Su catolicismo es el más dogmático y sombrío de Europa, porque así lo determina su temperamento. El español no conoce lo relativo: es absoluto en todo, y su fervor teológico es tan imperioso como su fervor guerrero. Sus capitanes son los de hazañas más audaces, y sus sacerdotes los inquisidores más crueles. Sus hembras son las más tiranas, y sus hidalgos los más orgullosos. Sus fiestas las más luminosas, y sus coplas las más tristes.

Frente a las otras naciones de Europa. España parece una nación irracional y abúlica, porque se mueve por impulsos y obra por impresiones. Tiene grandes arrebatos, pero es incapaz del método. Como los pueblos del oriente euro-asiático, dejados atrás por la civilización técnica de la Europa occidental, España parece adaptarse con gran dificultad y lentitud a las condiciones de la vida moderna. Todas sus virtudes corresponden a otro estado del mundo. Por eso fué grande en el siglo XV. Diríase una nación relegada por la ciencia y por la industria, las dos hijas gemelas del Positivismo moderno. El Positivismo, la más fría de las actitudes mentales y la más cerebral de las actitudes, es lo opuesto al temperamento español, así en lo intelectual como en lo práctico. El español será idealista o realista ferviente, puede ser místico o brutal, pero positivista nunca, porque no posee dominio de sus emociones. El tipo positivista por temperamento, es el sajón, y no hay que olvidar que el positivismo filosófico es de cepa sajona, como es de cepa sajona el industrialismo.

Ningún pueblo posee, en Europa —acaso el Sur de Italia se le acerca— el fondo estético de pasión y de tristeza del español. Ese fondo se transparenta en la música y los bailes populares —jotas, seguidillas, malagueñas, zapateados, peteneras, muñeiras, zorzicos, soleares—, los más ricos de jugos vitales en el folk-lore universal. Hay en el arte popular español, esa mezcla de brío y de languidez, de sensualidad y de tristeza, que toca las fibras más hondas del sér, y que es expresión de una vida pasional profunda. No hay alegría más pujante que la de la "jota", ni lamento más desgarrador que el del "cante hondo". La música y la danza, expresiones dionisíacas, brotando del fondo oscuro y agitado del alma española, alcanzan allí su máxima intensidad trágica. Fraile o torero, bachiller o capitán, chulo o artesano, burgués o mendigo, el español es un tipo esencialmente estético, apasionado, osado, orgulloso y generoso, hecho para el amor, para la juerga, para la aventura, para la oración, para la disputa; al contrario del sajón, que es un tipo esencialmente volitivo, apto para la administración y los negocios, o del francés, que es un tipo esencialmente ideológico, propio para la jurisprudencia y la literatura.

Pero, donde ese fondo dionisíneo imperioso tiene su expresión más típica y culminante, es en las corridas de toros, ese espectáculo único en el mundo, eterno asombro y atracción de franceses y de sajones. Que las corridas son una fiesta bárbara —en el sentido estricto del vocablo— es innegable; pero es también innegable que nada hay de más vigor y de más colorido. Desde los ojos encendidos y las rojas bocas de las mujeres, hasta la exaltación de la multitud en los tendidos; desde la deslumbrante bizarría de los mantones de Manila colgados en los palcos de la plaza, hasta el brillo cursucante de los trajes toreros y el revuelo de las capas en la soleada arena; desde los briosos paso-dobles de la banda vibrante de metales y tambores, hasta la gallardía machuna con que el diestro se planta frente a los cuernos del toro enardecido, todo, en esa fiesta bárbara y magnífica, es un canto de Dionisos. El pueblo español desahoga en ella las fierezas substanciales que en su sangre encienden los zumos dionisíacos.

Por eso, fuera de España, las corridas de toros son desabridas parodias, desprovistas de la salsa regional que les da su sabor.

Dos aspectos de España parecerían negar ese carácter dionisíaco de su entidad nacional: la austeridad católica de Castilla y el industrialismo de Cataluña.

Cataluña es una región diferente, por sus caracteres, al conjunto de España. El catalán, por sus afinidades de tipo, de lengua y de temperamento, está más cerca del francés del sur, del gascón mediterráneo, que del resto de los españoles, habiendo grande parentesco entre el hombre de Marsella y el de Barcelona. Dos hechos notorios atestiguan esta diferencia y esta afinidad: las simpatías del pueblo catalán por la Francia, demostradas acabadamente en la última guerra europea, en oposición al resto de España, germanófila. Los catalanes regalaron a Joffre —que es un catalán del lado de Francia— una espada cuya inscripción histórica da testimonio de su francofilia. El otro hecho, que no requiere comentarios, es el separatismo de Cataluña.

En cuanto a la austeridad castellana... ¡ay!... no olvidemos que sus yermos manchegos son la patria de Don Quijote! Y Don Quijote, encarnación del exaltado idealismo español, no es un valor racional. Don Quijote es la locura idealista, y toda locura, venga de la carne o de la mente, es opuesta al equilibrio racional de Apolo. Lo apolíneo, lo helénico, lo francés, es la medida, la proporción, la harmonía; el pensamiento y la pasión contenidos en moldes de sobriedad graciosa. Todo lo que sea exaltación fanática, impulsividad sin freno, acción sin norma, es trágico, es bárbaro, es, en último término, dionisíaco. Todo lo que es trágico es bárbaro, puesto que Apolo es la razón que, poniendo freno y medida a todos los sentimientos y los actos humanos, se opone a lo fatal, evitando la tragedia. Allí donde hay tragedia es que falta el dominio racional de Apolo, sea para evitarla, sea para sobreponerse, con serenidad, al hecho consumado, si fuera de suyo inevitable.

Y Castilla es trágica. Es trágico su yermo, duro y seco, con la desolación de los vientres estériles; es trágico su Escorial, sombrío asilo de reyes enfermos; es trágico su Quijote, fantasma del idealismo loco; son trágicos su misticismo penitente y las hogueras inquisitoriales de sus siglos pretéritos. El catolicismo, al entrar en el alma española, adquiere la fiereza de su sangre, y se torna sombrío y fanático, convirtiéndose en una tragedia. La diferencia que hay entre Torquemada y Richelieu, es la que hay entre el catolicismo francés y el español: el uno, lúgubre y cruel; el otro, gentil y humano... El catolicismo español siempre vistió de luto. No hay gótico más sombrío que el de Toledo.

La triste dureza castellana y la brillante sensualidad andaluza, las dos faces opuestas de la vida española y que caracterizan su personalidad nacional, se complementan, no siendo ambas sino manifestaciones extremas del mismo ardor sanguíneo. Las corridas de toros y las hogueras de la Inquisición son expresiones distintas de una misma fiereza. También en los imperios asiáticos, esos monstruos históricos, estaban mezcladas la sensualidad más brillante a la crueldad más sombría; el vino y la sangre corrían confundidos en los festines, y el terror de la muerte no impedía, antes bien acusiaba, el frenesí de la danza lasciva. Donde la alegría es profunda, también es profundo el dolor, y cuando hay fiereza en la sangre, también la hay en el espíritu. La sensualidad apasionada y el fervor religioso, son dos caras distintas de la misma naturaleza: pueblo que no es capaz de la una no es capaz de la otra, y ambas se hallan siempre juntas, paralelas o confundidas en el mismo ser nacional.

Lo apolíneo es el equilibrio entre los extremos, la armonía entre los contrarios: la racionalidad que enfrena, limita, normaliza y serena. Es la religión sin el fanatismo, el amor sin la pasión, la audacia sin la locura. Grecia tuvo, ella sola en la antigüedad, ese don. Francia lo posee hoy, sólo ella, en la Europa moderna.

Porque lo apolíneo es la racionalidad que enfrena ,limita y normaliza las fuerzas dionisíacas del hombre, lo que llamamos civilización es el imperio de lo apolíneo sobre lo dionisíaco. La civilización es un hecho fundamentalmente moral: es el poder de la racionalidad sobre los impulsos primitivos. El hombre civilizado es aquel cuya razón ha domado las impulsiones animales, sujetándolos a las normas de la ley social. Tanto más civilizado es un pueblo, cuanto más su vida colectiva esté encuadrada en el orden jurídico racional. Todos los valores materiales y objetivos de una civilización: industria, administración, artes, ciencias, refinamiento de las costumbres, es una consecuencia del dominio racional sobre las impulsividades desordenadas del instinto. En los principios de toda civilización histórica se halla el legislador religioso y político, que da las normas morales y traza las líneas del orden social. Pueblo salvaje es aquel en el cual los apetitos animales y las irracionales pasiones —hambre, deseo sexual, terror religioso, derecho del más fuerte— determinan todos los sentimientos y los actos de los individuos. Pueblo bárbaro es aquel en el cual las energías sanguíneas de Dionisos priman sobre los elementos apolíneos asimilados a su vida, apareciendo, en consecuencia, como gente apasionada, sensual, corajuda y fanática. Pueblo civilizado —en el riguroso valor del término— es aquel en el cual la racionalidad impera sobre las energías naturales, determinando normas armoniosas de vida, gustos sobrios y actitudes discretas. Priman en éste, por consecuencia, la libertad política, la ciencia positiva y el arte severo, contra el despotismo, el dogmatismo y la pompa que caracterizan a la barbarie.

El estado de madurez de una civilización corresponde a la época de equilibrio entre ambos elementos esenciales. La civilización se desarrolla y robustece en tanto la racionalidad apolínea va progresivamente domando y moldeando las fuerzas profundas de Dionisos, hasta alcanzar ese grado en que la fuerza está unida a la gracia, la libertad al orden, y la virtud a la sensualidad, en armonioso prodigio.

Mas, tal estado de equilibrio no puede ser permanente, porque de dentro y de fuera obran sobre la entidad nacional así prodigiosa, factores de anarquía y gérmenes de corrupción. Y, tras un período de grandeza más o menos prolongado, según la resistencia del organismo social en relación con los factores regresivos, se inicia la decadencia, aflojándose, en los individuos y en la nación, los resortes de la racionalidad. Acaso quede, como en la Grecia conquistada por Roma, esa racionalidad puramente teórica de los sofistas y de los retóricos, que especula en vanos juegos de ideas y de palabra, sin fuerza determinante alguna, en tanto la vida, en acto, es determinada por la anarquía de los apetitos. Lo que caracteriza la barbarie, es que la racionalidad no posee todavía el poder de dominar la naturaleza; y lo que caracteriza a la decadencia, es que la racionalidad ha perdido ya ese poder. Ambas se parecen, pero su marcha es inversa. La una está en el período de ascensión, en tanto la otra está en el descenso de su ciclo. La barbarie primitiva es salud de animal aún no domado, en la libre plenitud de sus fuerzas. La decadencia es corrupción y decrepitud de animal enfermo, en quien ya se han agotado las fuerzas vitales, hallándose entregado a la disolución regresiva de sus elementos. Lo que en la barbarie es sensualidad brutal y despotismo guerrero, en la decadencia es anarquía mercenaria y vicio morboso. El arte de la decadencia da en imitar la ingenuidad y la pureza de los primitivos, como —según las recetas de las brujas— el hombre decrépito ha de buñarse en la sangre caliente de los niños. Todo primitivismo de imitación es señal de decadencia. El arte, en su madurez, es pleno, como los frutos en verano. Cuando los pueblos se precipitan en la senilitud, se disfrazan de niños, e invocan inútilmente los manes de sus antepasados. Pero el arte más sincero de la decadencia —como las letras, como la ciencia, como la política también, pues todo es correlativo— es aquel que conserva las formas plenas de la madurez, pero desprovistas de la sencillez y del vigor que ellas tenían: formas frías, vacías y convencionales: es el academismo. A veces los cuerpos, en lugar de pudrirse, se secan. Lo que llamamos academismo es el embalsamamiento del arte, de la filosofía y de las letras. Academismo y primitivismo: he ahí los dos aspectos aparentemente opuestos del arte decadente, despojado ya, a la vez, de la fuerza creadora y del equilibrio pleno. Mientras uno u otro se presenten como fenómenos parciales o transitorios, pueden no ser indicio de decadencia social, atañendo sólo a la parte afectada. Pero, cuando es general y persistente —tal como es en Italia desde el siglo XVII, y tal como parece producirse actualmente en Francia— cabe considerarle como fenómeno de decadencia, por más que, en esas naciones, ciertas reservas de energías resistan, prolongando su vitalidad.

IV

España, pasional y guerrera, individualista y generosa, dogmática y taurómaca, ascética y goyesca: la riqueza de color con que encantas nuestros ojos, y el intenso sabor de tus frutos solares, son barbarie pujante de Dionisos... Mas, mira hacia tu espalda, por encima de los Pirineos cruzados por todas las invasiones, el reino intelectual de Apolo, todo mesura y norma, armonía y matiz. Allí tu pasión sanguínea se trueca en cerebralismo, tu arisco orgullo en graciosa sociabilidad, tu colorido persa en discretos tonos, tu adusto dogmatismo en liberalidad, tu ceñudo honor en ironía...

Francia es, en verdad, el reino del orden racional sobre las tumultuosas energías de la sangre. Francia es un fruto de la cultura intelectual, donde las fuerzas dionisíacas se hallan encuadradas en la armonía de un ritmo dúctil y severo.

Domina en ella el pensamiento sobre la pasión, y las normas regulares sobre las impulsiones y los arrebatos de lo subconsciente. Su historia es la lucha constante por sujetar el oscuro determinismo de lo real, al orden jurídico de las ideas. El idealismo político —opuesto al realismo histórico de Alemania y al utilitarismo inglés— es hijo de Francia. Por ese predominio de lo intelectual sobre lo atávico, y de lo ideal sobre lo real, el francés es, psicológicamente, el tipo de hombre más universal, es decir, el de menos carácter regional, de menos sello de casta, de menos colorido bárbaro, opuesto en ello, precisamente, al español, que es el tipo psicológico más excluyente. Su cultura intelectual tiende a unificar las razas y las castas, fundiendo todas las diferencias originarias en el tipo único y universal.

Por esta universalidad de su espíritu, Francia es el gran crisol de todas las corrientes ideológicas, y la "usina", por así decirlo, que

expande y distribuye por el mundo los elementos espirituales de la civilización. La cultura francesa, por ser la de carácter más universal, es la que mejor se asimila.

Dice Taine que los intelectuales franceses son "los secretarios del Espíritu Humano", dando con ello a entender que, si bien no poseen la originalidad creadora de otros pueblos, poseen el arte de aclarar, concretar, ordenar, organizar y convertir en alimento para la Civilización los productos originarios que le llegan. En esto consiste su don de simpatía. Verdaderamente, Francia posee ella sola, ese jugo que hace universales las ideas. Nada traspone las fronteras nativas, nada se universaliza, si no ha pasado por Francia. Su ética y su arte, más que franceses, son humanos.

Más aún: "la idea" misma, por ser un producto puramente intelectual, es universal en su esencia. Y Francia es por excelencia una nación intelectual, es decir, ideológica.

Todo en Francia: la política, las costumbres, el arte y hasta el amor, es un producto intelectual.

Políticamente, Francia es la única nación que ha realizado una revolución de carácter universal, proclamando los "Derechos del Hombre". Todos los movimientos revolucionarios de los demás países han tenido carácter nacional, siendo nacionales sus causas y sus efectos. Han sido movimientos internos, determinados por factores reales.

La Revolución Francesa de 1789 no fué propiamente una revolución francesa, sino una revolución humana. Su factor originario es ideológico, fundándose en el derecho humano teórico. No fué "el francés", fué "el hombre" quien, en las jornadas de la Bastilla y de la Convención, reivindicó sus derechos, estableciendo un orden político ideológico. "La Humanidad" es una expresión de cuño francés. Y en esta última gran guerra europea —no discutiremos aquí sus causas ni sus razones— Francia invocó ante el mundo, no sus motivos nacionales, sino los principios ideales y universales de la Libertad, del Derecho y de la Justicia, identificando su causa con la causa de todos los pueblos.

Caracteriza el Arte francés esa misma universalidad, que, en la sustancia, excluye casi siempre los motivos nacionales, y, en las formas, se caracteriza por la claridad lógica y la armonía apolínea. Reflejando la vida propia de sus naciones y trasmutando el carácter especial de cada pueblo, los escritores y artistas españoles, rusos, germánicos, dan a sus obras un sabor de nacionalidad muy marcado, que, aun al tratar sentimientos o problemas comunes a la civilización europea, la caracterizan al modo nacional, diferenciándole profundamente del modo propio de los otros tipos nacionales. Los personajes de Ibsen y de Tolstoy no pueden ser sino nórdicos o rusos; excepcionalmente un latino, o un eslavo, o un sajón proceden como los Rosmer y los Solness, del teatro ibseniano; sólo también por excepción sería posible que un latino o un germano se sintieran identificados con los tipos del maestro de "Resurrección".

La novela y el teatro francés nos dan, en cambio, tipos humanos, despojados de todo regionalismo, cuya universalidad intelectual les da ciudadanía en todos los pueblos. De igual suerte, las formas claras y armoniosas del arte francés, determinadas por el orden lógica y las normas intelectivas, le hacen aparecer despojado de esas características "extrañas", de esas originalidades exóticas del arte ruso, nórdico o hispano. Lo francés jamás es "original" en un sentido regionalista; jamás es "extraño" en parte alguna. Asimilando los exotismos regionales de otros pueblos, el arte francés se enriquece, dando universalidad a aquellos elementos extraños al empaparlos en sus jugos intelectuales. Nada es extraño al francés, ni nada de lo francés es a los otros extraño. Por algo, París es desde hace largo tiempo, el centro internacional de Europa, en cuyo crisol intelectual se mezclan y combinan los caracteres diversos. Todo va hacia París, y todo vuelve de París hacia sus naciones. No olvidemos, finalmente, que de sus talleres y salones salen para todo el mundo las modas y los estilos que, borrando las costumbres típicas de los pueblos, confunden a las gentes de las ciudades más opuestas en un mismo modelo estético, unificando las costumbres.

Aún hay más. Hasta el amor, sentimiento ligado como ninguno a las subconciencias oscuras de nuestra naturaleza, asume en Francia un carácter intelectual. Así como es pasional en España, como es sentimental en Alemania, como es casi místico entre los rusos, como es positivo entre los sajones, como es emotivo y voluptuoso en Italia, es en Francia intelectivo, revistiendo los caracteres estéticos y mundanos que les da el dominio racional sobre las profundidades ancestrales de la subconciencia. El amor es, en Francia, un juego inteligente, casi libre del trágico tumulto de los celos y de las ceñudas durezas del honor, en el cual la animalidad se estiliza en ritmos graciosos y en discretas tolerancias. La galantería, que es el juego amoroso libre de la pasión y del apetito, requiriendo el ejercicio inteligente de todos los dones de la cultura y del ingenio, es un juego eminentemente intelectual, de creación francesa.

La gracia de la mujer es, asimismo, en Francia, un don de la inteligencia. No consiste, como en la española de ojos negros, en el brío apasionado; ni como en la "gretchen" germana de rubias trenzas, en la sentimentalidad tierna; ni como en la rusa, de soñadora faz, en el alma misteriosa; ni como en la italiana, de voluptuoso paso, en la sensibilidad melancólica; la gracia de la mujer francesa está en la inteligencia que determina todos sus gestos y sus palabras, revistiéndola de un encanto sutil y de un raro imperio sobre el hombre. Su feminidad se reviste de todos los recursos del arte y de la cultura. Encanta al hombre por su exquisitez sensual y la espiritualidad de sus maneras. (Espiritualidad: ¿no es ésta otra palabra francesa?) La elegancia, el perfume, la sonrisa, la conversación, el "savoir faire", ya casi inherente: he ahí su secreto. La mitad del encanto femenino de Francia está en la "toilette"; la otra mitad en la academia.

Finalmente, como efecto más evidente y popular de esa universalidad unitaria del espíritu francés, está el hecho de la universalización misma de su idioma. Francia es la única nación en la historia que, sin poseer dominio político en el mundo, ha impuesto su lengua en todas partes, desde el Asia a la América, siendo la lengua internacional por excelencia. Hablan el francés todas las clases cultas de Rusia, de Alemania, de Italia, de España, de Sudamérica, del Japón, siendo asimismo el idioma de la diplomacia y de los congresos. Ningún otro idioma goza de tal privilegio. El inglés, la lengua más extendida después del francés, sólo se habla en los dominios británicos o pueblos de origen inglés, y usándose algo también —debido al intenso comercio mundial de los países sajones— en las relaciones comerciales. Las demás sólo las poseen —fuera del propio país— las personas de especial cultura; o han hallado por excepción, como el italiano en el Río de la Plata, un ambiente propicio de cultivo, por la copiosa inmigración itálica, que satura el ambiente. Pero, aun en el Plata, la lengua culta no es el italiano sino el francés, habiendo quienes escriben en ella con corrección literaria, si bien es de hacer notar que quienes tal hacen son los afrancesados netos, es decir, aquellos elementos en quienes domina exclusivamente la cultura francesa, apartándolos de toda tradición hispanoamericana.

Así, pues, hallándose esta América —por determinaciones históricas ajenas a nuestro albedrío— puesta en el campo moral de convergencia y pugna de ambos factores, el español y el francés, radicando uno en la herencia colonial y actuando el otro por modo educativo, bueno es que hayamos definido así el carácter de esos factores que van plasmando, en proceso evolutivo constante, nuestra nebulosa psíquica, para que podamos luego inducir cuáles han de ser nuestros caracteres propios, y, ante todo, saber cuál ha de ser nuestra actitud, no sólo crítica, sino pragmática, ante la responsabilidad del futuro.

V

Como toda entidad viva, condicionada por factores especiales, que tienden, a medida que aquélla se desarrolla, a diferenciarla de las demás, determinando sus caracteres propios, los países de esta América que "aún habla en español", al decir irónico de Darío, debe necesariamente desenvolver su personalidad autonómica. Pero esta personalidad, a la que generosamente se llama "carácter", no puede producirse sólo por acto voluntario, ni improvisarse en el tiempo, ni determinarse por simple especulación intelectiva. Como en el individuo, la personalidad es en las naciones una formación compleja y profunda, en que intervienen tanto los oscuros y fatales atavismos del linaje, como las dominantes influencias educativas y las necesidades físicas y morales del medio.

Al pensar, pues, en la personalidad futura de esta parte de América, no podemos prescindir de los factores históricos, de sus caracteres hereditarios existentes. Cualquiera que pueda ser su carácter en lo porvenir, éste se hallará ligado, por la raíz histórica, a los orígenes coloniales. Y este origen nos entronca con España de modo íntimo e ineludible, del mismo modo que la colonización sajona entronca con Inglaterra el carácter de los americanos del Norte.

Presentan, los Estados Unidos, una personalidad muy definida entre las naciones, por el rápido desarrollo que allí han alcanzado los caracteres propios de su existencia, plasmando un especial tipo humano y suscitando maneras y normas específicas: lo yanqui es un valor tan definido como lo español, lo francés, lo alemán; y, aun mirando a la historia universal, en todo diferente y apartado de lo feudal, de lo greco-latino y de lo asiático. Sin embargo, la procedencia inglesa es imborrable en su sér: su protestantismo positivo, su energística individualista, su moral utilitaria, su actividad económica, su cultura atlética, le identifica en gran modo con la Britania; así como a nosotros, los americanos del Sur, nos identifican íntimamente con España el catolicismo sensual y milagrero, el culto de locio hidalgo, y de la bravura bélica, la carencia de energía positiva y de disciplina voluntaria.

Nuestra América presenta tanto más "carácter" cuanto más se aleja hacia el colonaje. Después de la Emancipación y a medida que ha evolucionado en un sentido cosmopolita e industrial, ha ido perdiendo su carácter y colorido, tornándose más indefinida y grisácea. Pero "carácter" no es, en nuestro caso, lo mismo que "personalidad". El

carácter de nuestro pasado es, si bien se mira, español, confundiéndonos con la España más interna. Nos hemos descaracterizado al evolucionar, porque tendemos a una "caracterización" diferente, no siendo este período indefinido sino el tránsito hacia la formación de la personalidad propia. Los individuos suelen pasar por una etapa semejante, entre su adolescencia y su madurez: la primera juventud es, casi siempre, indefinida y confusa.

Hemos dejado de ser españoles, pero aún no hemos llegado a ser otra cosa. La cultura intelectual francesa nos separa y diferencia de nuestro origen colonial, sin darnos, empero, un carácter propio. Fluctuamos entre la herencia hispana de nuestros primordios solariegos y la influencia evolutiva de la cultura gálica, como entre dos elementos discordes, sin acertar a fundirlos en un molde nuevo.

Y no obstante, es indudable que nuestra personalidad más próxima en lo futuro, es decir, la primera faz de nuestra personalidad americana, ha de producirse por la fusión de dos elementos: el histórico y el cultural. Aquí, en Sudamérica, chocan y bregan las dos corrientes; de su "dialáctica viva" —valga la expresión de Hegel, aplicada a la Historia— resultará el carácter de nuestros pueblos. Así, del choque, lucha y presión de diversas influencias, nacieron al mundo Grecia, Roma, Francia, España, Italia e Inglaterra. No podemos apartarnos de esos elementos positivos, ni prescindir de ese "hecho histórico", al intentar la inducción de nuestra personalidad en agraz.

Otras influencias culturales obran también sobre nuestro desenvolvimiento, tales como la inglesa y la yanqui, pero en grado mucho menos intenso que las dos grandes influencias latinas ya estudiadas, cuya acción es histórica y permanente, por manera que asimilan y supeditan a las menores. Nuestra situación abierta ante el mundo no se cierra a ningún agente, recibiendo todas las corrientes universales, pero, por ley de afinidad, la vida nuestra sólo es permeable en sus capas profundas, para la influencia gálica, no penetrando las otras externas sino en sus capas superficiales, a menos que vengan disueltas en el caldo francés. Prescindiendo, pues, por ahora al menos, de los influjos menores, hemos de atenernos a aquellas dos fuerzas predominantes en el proceso espiritual de nuestra evolución.

¿Hispanistas? ¿Galicistas? Ni lo uno, ni lo otro: americanistas, tal ha de ser nuestra actitud; que los elementos originarios de ambas fuentes han de amalgamarse en un metal distinto, como el bronce, hijo del cobre y del estaño, diferente es al estaño y al cobre.

En el cálido y agitado crisol de nuestra vida continental, donde se funde el metal nuevo, se va de por sí determinando el carácter futuro, sin que nuestra voluntad intervenga.

Pero, ¿debemos dejar enteramente librado al determinismo histórico el proceso de nuestra personalidad? No podemos, y debemos intervenir con nuestra voluntad en ese proceso, dejando de ser agentes pasivos de las influencias determinantes, para convertirnos en agentes activos, que reaccionamos y determinamos, dentro de las posibilidades que el Universo concede a la voluntad del hombre?

Desde el momento en que el proceso histórico que nos envuelve se hace conciencia en nosotros, dejamos ya de estar entregados a la fatalidad o al azar, pudiendo intervenir en nuestro propio destino social como uno de los factores predominantes. Si la evolución de las cosas responde a un plan, la voluntad del hombre tiene en ese plan su función y su hora. Si no responde, si todo es contingente en la vida, somos aún más libres de obrar y de determinar. En ambos casos nuestro deber es claro.

A la intelectualidad corresponde un rol principalísimo en la determinación de los destinos futuros. Nuestra acción depende de nuestro pensamiento. Toda acción ha sido antes voluntad, y toda voluntad idea. Querer ser americanos, es ya comenzar a serlo. La raíz de toda realidad está en el Espíritu.

Ese rol de la intelectualidad ha de ejercerse, en forma de una alta pedagogía colectiva, en todos los órdenes de la actividad social: en la escuela, en la universidad, en la prensa, en la literatura, en el arte, en la política y hasta en los negocios.

La función que en este cultivo de la conciencia americana cabe al Arte y a la Literatura, es especialísima, y más profunda que en todo otro orden de cosas, por la íntima sugestión plasmadora que la emoción estética ejerce sobre la psicología de los pueblos.

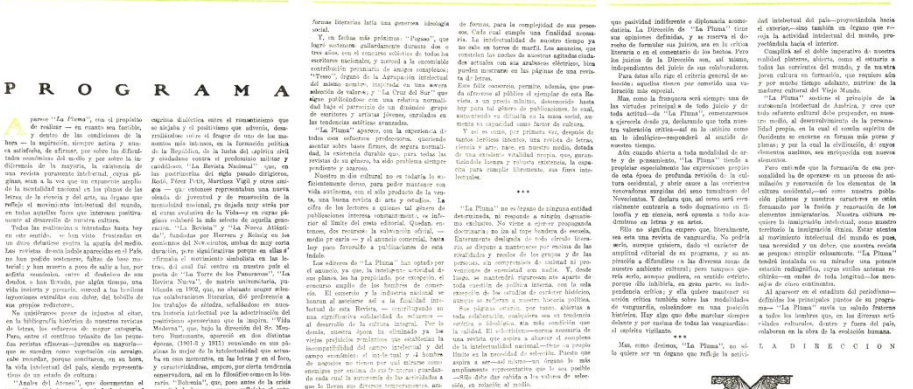
El Arte y la Literatura no sólo han de reflejar realidades existentes, sino suscitar realidades. Teniendo sus raíces en la realidad histórica, han de crecer y desarrollarse en el sentido de las realidades ideales.

A la falta de un ambiente territorial poderoso que fusione y asimile las masas cosmopolitas al tronco tradicional, de raíz histórica, es menester condensar un ambiente espiritual que, en virtud de una intensificación creciente, vaya plasmando los elementos diversos, por acción psicológica, y concretando en la colectividad los caracteres de una cultura americana.

Tal es la actitud que en la hora presente nos corresponde frente al Mundo, en cuanto hombres de América.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

26.1. Zum Felde, A., "Programa La Pluma", *La Pluma. Revista mensual de ciencias y letras*, año I, nº1,1927, pp. 7-9.



PROGRAMA

Aparece "La Pluma"; con el propósito de realizar — en cuanto sea factible, y dentro de las condiciones de la hora — la sugestión, siempre activa y siempre satisfecha, de afirmar, por sobre las dificultades económicas del medio y por sobre la indiferencia de la mayoría, la existencia de una revista puramente intelectual, cuyas páginas, sean a la vez que un exponente amplio de la mentalidad nacional en los planos de las letras, de la ciencia y del arte, un órgano que refleje el movimiento intelectual del mundo, en todas aquellas fases que interesan positivamente al desarrollo de nuestra cultura.

Todas las realizadas o intentadas hasta hoy en este sentido, — no han visto frustrados en un dicho debatirse contra la apatía del medio. Las revistas desean todas agradecidas en el País, no han podido sostenerse, faltas de base material; y han muerto a poco de salir a luz, por asfixia económica, entre el desdeñoso de sus dueños, o han llevado, por algún tiempo, una vida insípida y precaria, merced a las benévolas impresiones extrañas sus deber, del bolsillo de sus propios redactores.

No obstaculizan poner de relieve el error, en la bibliografía histórica de nuestras revistas de letras, los esfuerzos de acopar catografía. Pero, entre el continuo trabajo de las pequeñas revistas efímeras—juveniles en mayoría—que se suceden como vegetación sin arraigo, cabe recordar, porque constituyen, en su hora, la vida intelectual del país, ciertos representativos de un estado de cultura:

"Anales del Ateneo"; que documentan el magnífico movimiento cultural de la juventud ateneísta—en torno de 1895—con su elegante empleo dialéctico entre el romanticismo que se alejaba y el positivismo que advenía, demasiado sobre el fragor de uno de los numerosos mitos intimos, en la formación política de la República, de la Junta del capitán civil y ciudadano contra el profesorado militar y científico. "La Revista Nacional" que, en las postrimerías del siglo pasado dirigieron, Rodó, Pérez Petit, Martínez Vigil y otros amigos — que entonces representaban una nueva década de juventud y de renovación de la mentalidad nacional, ya dejada muy atrás por el curso evolutivo de la Vida—y en cuyas páginas colaboró la más selecta de aquella generación. "La Revista" y "La Nueva Atlántida", fundadas por Herrera y Reissig en los comienzos del Novecientos, ambas de muy corta duración, pero significativas porque en ellas s' ofrenda el movimiento simbolista en las letras, del cual fué centro en nuestro país el aquella resolución, entre el Academico de sus dueños, e Iris Revista, por algún tiempo, una vida insípida y precaria, merced a las benévolas impresiones extrañas sus deber, del bolsillo de sus propios redactores.

No obstaculizan poner de relieve el error, en la bibliografía histórica de nuestras revistas de letras, los esfuerzos de acopar catografía. Pero, entre el continuo trabajo de las pequeñas revistas efímeras—juveniles en mayoría—que se suceden como vegetación sin arraigo, cabe recordar, porque constituyen, en su hora, la vida intelectual del país, ciertos representativos de un estado de cultura:

"Anales del Ateneo"; que documentan el magnífico movimiento cultural de la juventud ateneísta—en torno de 1895—con su elegante empleo dialéctico entre el romanticismo que se alejaba y el positivismo que advenía, demasiado sobre el fragor de uno de los numerosos mitos intimos, en la formación política de la República, de la Junta del capitán civil y ciudadano contra el profesorado militar y científico. "La Revista Nacional" que, en las postrimerías del siglo pasado dirigieron, Rodó, Pérez Petit, Martínez Vigil y otros amigos — que entonces representaban una nueva década de juventud y de renovación de la mentalidad nacional, ya dejada muy atrás por el curso evolutivo de la Vida—y en cuyas páginas colaboró la más selecta de aquella generación. "La Revista" y "La Nueva Atlántida", fundadas por Herrera y Reissig en los comienzos del Novecientos, ambas de muy corta duración, pero significativas porque en ellas s' ofrenda el movimiento simbolista en las letras, del cual fué centro en nuestro país el aquella resolución, entre el Academico de sus dueños, e Iris Revista, por algún tiempo, una vida insípida y precaria, merced a las benévolas impresiones extrañas sus deber, del bolsillo de sus propios redactores.

No obstaculizan poner de relieve el error, en la bibliografía histórica de nuestras revistas de letras, los esfuerzos de acopar catografía. Pero, entre el continuo trabajo de las pequeñas revistas efímeras—juveniles en mayoría—que se suceden como vegetación sin arraigo, cabe recordar, porque constituyen, en su hora, la vida intelectual del país, ciertos representativos de un estado de cultura:

"Anales del Ateneo"; que documentan el magnífico movimiento cultural de la juventud ateneísta—en torno de 1895—con su elegante empleo dialéctico entre el romanticismo que se alejaba y el positivismo que advenía, demasiado sobre el fragor de uno de los numerosos mitos intimos, en la formación política de la República, de la Junta del capitán civil y ciudadano contra el profesorado militar y científico. "La Revista Nacional" que, en las postrimerías del siglo pasado dirigieron, Rodó, Pérez Petit, Martínez Vigil y otros amigos — que entonces representaban una nueva década de juventud y de renovación de la mentalidad nacional, ya dejada muy atrás por el curso evolutivo de la Vida—y en cuyas páginas colaboró la más selecta de aquella generación. "La Revista" y "La Nueva Atlántida", fundadas por Herrera y Reissig en los comienzos del Novecientos, ambas de muy corta duración, pero significativas porque en ellas s' ofrenda el movimiento simbolista en las letras, del cual fué centro en nuestro país el aquella resolución, entre el Academico de sus dueños, e Iris Revista, por algún tiempo, una vida insípida y precaria, merced a las benévolas impresiones extrañas sus deber, del bolsillo de sus propios redactores.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

27.1. Saralegui Ortiz, J., "Hacia el arte revolucionario", *Movimiento*, año II, nº5, 1934, p. 2.

DE HOY Y DE MAÑANA

Nuestras actividades

Nuestra organización viene desarrollando una intensa actividad en el sector de los trabajadores intelectuales y las organizaciones obreras, estudiantiles que luchan en frente único por sus reivindicaciones más sentidas.

Día trás día nuevos escritores, plásticos, médicos, abogados, músicos etc, se incorporan a nuestra organización y comienzan a luchar revolucionariamente comprendiendo el carácter hegemónico del proletariado en la lucha sin cuartel entre los explotados y los explotadores.

La CTIU cuenta ya con una cincuentena de afiliados, publica mensualmente su vocero independiente, "Movimiento" y obtiene de sus afiliados una producción artística revolucionaria por sus producciones plásticas, por la actividad de los escritores y profesionales.

Nuestra exposición de dibujos, pinturas y poemas revolucionarios ha desfilado por numerosos locales obreros y ha sido visitada por centenares de estudiantes, intelectuales, empleados, etc., de todas las tendencias.

Después de varias asambleas y mediante entusiastas discusiones sobre la finalidad de la CTIU, la cultura proletaaria, el arte revolucionario, la herencia cultural, la alianza con el proletariado para las luchas por la liberación de la cultura de la asfixia capitalista etc., han sido aprobados los principios y bases de la organización así como un plan de reivindicaciones económicas, técnicas y culturales.

Actualmente la CTIU cuenta con dos Uniones. (Plásticos y Escritores) que funcionan orgánicamente y se está en vías de formar la Unión de Profesionales y la de músicos. Tenemos un Comité Ejecutivo compuesto de siete compañeros y una Comisión de Prensa de cinco miembros. Mantenemos delegaciones con el Comité N. contra la Guerra y la Reacción y mantenemos relaciones fraternales con organismos similares de América y Europa.

Después de intensa lucha hemos logrado corregir nuestra pasividad y hoy contamos con local propio para reuniones y exposiciones, así mismo como una satisfatoria división del trabajo.

Las conquistas culturales en la Unión Soviética

(Correspondencia internacional Nº 7 año 1934)

En lo que concierne al desarrollo cultural del país tenemos que registrar durante el período examinado! (3 años y medio)

1º) La introducción EN TODA la URSS de la Enseñanza Primaria General Obligatoria y el aumento del porcentaje de las personas que saben leer y escribir y que pasa del 67 o|o a fines de 1930 al 90 o|o en 1933.

2º) El aumento del número de alumnos en las escuelas de todos los grados que ha pasado de 14 millones 358 mil en 1930 a 26 millones 419 mil en 1933.

El aumento de número de niños que reciben la educación pre-escolar y que han pasado de 898.000 en 1929 a 5.917.000 en 1933.

4º) Aumento del número de los establecimientos de enseñanza superior general y especial que ha pasado de 91 en 1914 a 600 en 1933.

5º) Aumento del número de establecimientos de investigaciones científicas que pasan de 400 en 1929 a 840 en 1933.

6º) Un aumento del número de los clubs que de 5.000 en el año 1919 pasan a 54.000 en 1933.

7º) Aumento del número de los cinemas y aparatos cinematográficos en los clubs así como de los cinemas ambulantes que han pasado de 9.800 en 1929 a 29.200 en 1933.

8º) El aumento del tiraje de los periódicos que en 1933 ha sido de 36 millones y medio contra 12 millones y medio en 1929.

9º) La proporción de los obreros entre los alumnos de las Escuelas Superiores es de 51.4 o|o y la de los campesinos 16.5 o|o (en Alemania esos porcentajes eran en 1932 de 3.2 o|o y 2.4 o|o respectivamente)

10º) La incorporación de la mujer al trabajo social de organización en los puestos dirigentes.

Entre los Koljosistas hay actualmente 6.000 presidentes de Koljos, 25.000 jefes de brigadas, 100.000 dirigentes de granjas colectivas, 7.000 conductoras de tractores.

Estos hechos son excesivamente importantes, por que las mujeres constituyen la mitad de la población del país y educan a sus hijos en la formidable creación del trabajo.

COMENTARIO

Mientras los países de dominación burguesa aumentan la miseria y la ignorancia de los trabajadores con el látigo de una ola de represión sangrienta, el gobierno de los obreros en la Unión Soviética, nos señala el camino de la liberación cultural y social para la humanidad laboriosa de hoy.

A.P.

El terror en Yugoeslavia

Yugoeslavia surgió artificialmente a raíz de la guerra imperialista por obra de las potencias vencedoras, formando un congromerado de nacionalidades que solo se mantienen unidas por medio del más brutal sistema de terror que es dado imaginar.

Servia, con cinco millones de habitantes, instrumento de los imperialistas franceses e ingleses, es la nación dominante. Croacia, Bohemia, Dalmacia, Montenegro, Macedonia y Slovenia forman el conjunto de las nacionalidades oprimidas careciendo hasta del derecho de usar sus nombres históricos pues, solo pueden ser "yugoeslavos".

Desde el año 1923 todo el movimiento revolucionario es ilegal; pero las luchas de los obreros, los campesinos, los intelectuales, los estudiantes, continúa con toda intensidad.

A medida que el descontento crece, aumenta el terror gubernamental.

Desde 1923 a la fecha pasaron por las cárceles de Yugoeslavia 40.000 personas y fueron asesinadas durante ese tiempo, 140 dirigentes obreros y campesinos. En el año 1928 fueron muertos tres líderes del Partido agrario croata, y en un período de 7 meses fueron presos y maltratados mil militantes comunistas.

La miseria de todas las capas explotadas en este país es enorme. Entre los intelectuales existen más de 10.000 desocupados lo que, según propia declaración de la dictadura, constituye un serio peligro revolucionario. Los que trabajan ganan salarios de hambre, el sueldo de un médico no sobrepasa a un valor equivalente de cincuenta pesos de nuestra actual moneda; la mayor parte de los intelectuales se ven obligados a vender sus bibliotecas muchas, etc para pagar el alquiler y comestibles. El analfabetismo crece sin cesar, el número de maestros es cada vez más reducido, el presupuesto de instrucción pública sufre podas trás poda, mientras que un ejército de 236 mil hombres absorve el 60 o|o de todo el presupuesto.

Los trabajadores del pensamiento yugoeslavos han dirigido un llamado de solidaridad a todos los intelectuales del mundo que se manifiestan en contra de las dictaduras y la explotación capitalista; por su parte la CTIU haciéndose eco de este llamado invita a los intelectuales del Uruguay a prestar nuestro apoyo a los obreros, campesinos e intelectuales de ese país tan bárbaramente oprimido.

De Vsevolod Ivanov a André Gide

Tenéis razón al decir que el trabajo de los jóvenes constructores de la U.R.S.S. es ardue, complicado y en el más alto grado, heroico. Pero esta complejidad y esta dificultad son bellas, esta lucha contra los vestigios del sombrío pasado hace correr sobre nuestro país las olores extraños de las orillas donde vive lo que antes os parecía una utopía.

¿Puede haber algo más bello que el hombre iniciándose lentamente, pero asiduamente, en la ciencia, alejándose de la religión, renunciando a la persecución del lucro y dándo a su ambición un nuevo carácter, sobre todo cuando no se encuentra solo, sino rodeado de numerosos amigos que le sostiene, rivalizando con él, están animados de un espíritu asombrosamente alerta? — Esos hombres trabajan para sí mismos, para hoy y para mañana, proponiéndose concretamente y simplemente de hacer esto o aquello en el más breve plazo.

El plan quinquenal no se ha calculado para 50 años, sinó exactamente para cinco años y obtendremos el resultado en el término fijado.

En nuestro país que ayer nomás era semi iletrado, semi bárbaro, se abren una multitud de escuelas, universidades, bibliotecas; nuestras publicaciones exceden actualmente varias veces la producción de los libros de la antigua Rusia, sin poder sin embargo satisfacer todas las demandas de libros.

ANDRE GIDE

¡Qué de hombres que antes hablaban con voz ahogada y cuya voz suena claramente ahora! Nuestro pueblo no es más el "receptáculo de Dios" como los antiguos escritores rusos gustaban llamarle.

Ya las ex-colonias rusas como el Cáucaso y el Turkestán dan a la U.R.S.S., magníficos sabios, escritores, soldados y jefes del Ejército Rojo.

Alegremente sentimos y acogemos vuestras miradas dirigidas hacia nosotros: André Gide. Estamos convencidos que los gases asfixiantes y el humo de los cañones que preparan contra nosotros los capitalistas no pueden separar nuestras miradas.

Por encima de los ríos, los montes y las fronteras, estrechamos vuestra mano amiga, André Gide.

Hacia el arte revolucionario

Como interesante elemento para discutir con toda amplitud el debatido asunto del "Arte por el arte," "arte neutral" etc, publicamos este nuevo artículo del compañero JOS. al cual contestaremos en el próximo número. En esta polémica pueden intervenir con amplia libertad todas aquellas personas que se interesen en el asunto. N. de R.

III

EL ARTEPURISMO

Hay un arte que, intencionalmente la burguesía tiene a su servicio: en la novela la pintura, la escultura o la poesía o aún en la música, pero sobre todo en las artes donde se puede concretar una ideología reaccionaria, es innegable que ese arte existe; y que favorece, descaradamente, a la clase dominante. A él debemos combatirlo con todas nuestras fuerzas.

Existe otro arte, el llamado arte puro, con el que es necesario tener otro trato. Es un arte neutralizado, en ínfima parte, entiéndase bien, NO NEUTRAL, pues, no existe ARTE NEUTRAL sino neutralizado. Lo defienden los que hacen esta reflexión: tal artista crea para sí mismo, sin pensar en el éxito o en el aplauso. Crea dentro de un dominio de extrema pureza interior. No piensa en nadie, se aísla y abisma en sí mismo, cosechando su obra arte purista. Esta obra, no sirve a ninguna clase: ni a la burguesa ni a la trabajadora Es tan incomprendida por una como por la otra, y apenas se propaga en una ínfima minoría.

Grave error el de este habilidoso argumento: si un preso, en nombre de la libertad de espíritu, de la libertad interior, canta melodiosamente dentro de su cárcel, ese preso contra su propia liberación y encantado debe estar de su propio opresor. Que cante ese arte purista, dirá, que cante su arte incomprensible, su tortura interior, porque mientras cante no saltarán los barrotes de su reja! Sirve pues el arte purista, APESAR DE CARECER DE LIGAZONES VISIBLES CON LA BURGUESIA, a ella misma y puede ser la justificación de una libertad aparente. Muchas veces oímos esgrimir en bocas de ideólogos de la burguesía, en defensores de la democracia burguesa, esta teoría: teoría que aparenta libertad porque es una libertad servidora del capitalismo: ¿Qué harían ustedes en una sociedad comunista que no los dejaran pensar libremente, que les mutilaran la creación, donde no existiera en fin nuestra libertad? Y parecen los auténticos defensores de la libre creación de los artistas, cuando el caso es que están defendiendo sus propios intereses capitalistas. Para mí, esta teoría de la libre creación, económicamente, puede traducirse a la teoría de la libre competencia. Y como de la economía burguesa tiende a desaparecer la libre competencia también le pasa algo parecido a la libre creación. Las condiciones económicas del artista lo obligan a no producir; y tal como se pierde la riqueza amasada por el hombre, se pierde también la riqueza interior del artista, amasada por su cultura y la cultura de su medio. Si los acaparadores tiran barcos de café al mar, lo artistas que viven en la sociedad burguesa tienen que sacrificar asimismo su producción por falta de mercados. Cómo para hablar de libre creación a los plásticos que se proletarizan día a día y carecen de útiles para el desarrollo de su arte; o a los artistas y profesionales de todas las ramas del saber humano!

Otro aspecto de artepurista, es la oscuridad del lenguaje. El plástico o el poeta, en nombre de esa aparente libertad a que me he referido, llegan a los más oscuros caminos de la expresión. Retuercen sus imágenes; alcanzan un exceso tal de individualismo que se tornan incomprensibles por hacer del arte un estado personalísimo fugaz y transitorio. Por el contrario, la obra de arte revolucionaria deberá ser clara y accesible; llevar por la emoción y la razón a las masas, en fin, repartir más equitativamente la belleza.

No podemos, por lo tanto defender nunca el artepurismo, pero conviene, sin embargo, cambiar de táctica en la lucha, porque aunque sirve a la clase dominante, el arte purismo NO ES IGUAL QUE EL ARTE BURGUES.

Técnicamente, los que hemos pasado por él, lo sentimos después como un ejército de liberación: su propia esencia individualista, en forma de anarquía, llega a la rebelión íntima contra el régimen burgués. Su lenguaje rompe siempre las viejas maneras de la cultura popular y sus amaneramiento y fórmulas gastadas. Puede ser un comienzo del artista, un pasaje hacia la claridad del arte revolucionario. Sin caminos, negado por el medio dominante el artista artepurista tiene por encrucijadas o perecer o seguir adelante, agudizando su proceso artístico y social. Haciendo un balance de los artistas conquistados o semi conquistados por el arte revolucionario, se puede afirmar que la mayoría de ellos han pasado por la etapa artepurista. Al enfrentarnos a ellos, hagámosles comprender estas cosas y ellos militarán bajo nuestras banderas en un futuro próximo.

JOS.

Recomendamos la lectura de los siguientes libros:
"Crítica de Vaz Ferreira" de P. Cerruti Crosa.
"Introducción al materialismo dialéctico" A. Ihalheimer
"La Medicina en Rusia" de LelioZeno.
"Materialismo y Empirocriticismo" de Lenin.
"El Estado y la Revolución" de Lenin.
"Literatura Rusa de la Epoca Revolucionaria" de V. Polonski.

VIDA DE LA CTIU

Declaración de la Asamblea

La CTIU., frente al acto eleccionario del 19 de Abril expresa sus simpatías hacia las candidaturas obreras del Partido Comunista, aclarando expresamente que ello no significa una adhesión al Partido Comunista, pues, la CTIU., es una entidad de intelectuales revolucionarios de frente único.

La CTIU exhorta a todos los intelectuales del Uruguay que luchan por sus reivindicaciones propias a votar en esa emergencia por los candidatos de la clase obrera (Lista 67) en la seguridad de que, ellos, defenderán nuestros intereses de trabajadores intelectuales.

RESOLUCIONES DEL COMITE EJECUTIVO

1º Fijar como fecha de inauguración del local propio el día 30 de Abril.

2º Publicar manifiestos protestando por la prisión del secretario del Comité Nacional Contra la Guerra y la Reacción, el obrero Felix Ramirez y exigir la libertad de todos los presos sociales.

3º Publicar y difundir un manifiesto de acuerdo al mandato de la asamblea fijando la posición de la CTIU frente a las elecciones.

Colaborar activamente en el movimiento internacional de repudio a la reacción fascista en Yugoeslavia, exigiendo la libertad de las decenas de intelectuales, obreros y estudiantes presos salvajemente torturados.

5º Aclarar que solo son afiliados de la CTIU., los que han firmado la ficha respectiva y que los aspirantes deben ser presentados por dos afiliados, al C. Ejecutivo quien resolverá por mayoría.

LA CTIU HACE SUYAS LAS SIGUIENTES REIVINDICACIONES:

1º Autonomía administrativa del Arte y la ciencia

1º Autonomía del Arte y la Ciencia y en sus relaciones con el Estado. Reconocimiento de un Consejo de "Cultura del Pueblo" que emanando de todas las entidades intelectuales del país, disponga la forma de distribución de los rubros de fomento artístici e intelectual.

2º Aprobación por parte del Estado de una Ley de Propiedad Artística y Literaria, estudiada y aprobada por los artistas en uso de su autonomía.

2º De los Jurados, salarios, etc.

1º El Estado otorgará pensiones a todos los intelectuales artistas y científicos profesionales que esten desocupados.

2º Revisión de la actual Ley de Salarios.

3º El pago inmediato de las diferencias entre las actuales y las anteriores subvenciones, salarios, becas, etc., a las instituciones y revistas que hayan sido perjudicadas por las rebajas efectuadas, incluyendo aquellas, que considerandose de la misma utilidad artística o científica no esten subvencionadas por el Estado.

4º Supresión de medallas de honor de la ley de salarios artísticos actual, por entender que el Estado debe pagar el trabajo de los productores y no discernir honores que nada significan para el artista.

3º De las Becas, exposiciones, Editoriales etc.

1º La adquisición inmediata por parte del Estado de toda labor cultural, que a juicio del Consejo de Cultura, tenga los valores suficientes para llenar este fin y cuyo precio será estipulado por el mismo Consejo.

2º La creación inmediata de un local: Salón de Exposiciones, conferencias, teatro, etc., el cual deberá concederse gratuitamente a todos los intelectuales e instituciones culturales que lo soliciten y mediante resolución del Consejo de Cultura.

3º La fundación de una Editorial subvencionada por el Estado, y dirigida y administrada por el Consejo antes nombrado.

4º El Estado deberá financiar todas las delegaciones intelectuales, artísticas y científicas, que concurran a Congresos, Exposiciones etc.

4º De la Censura.

1º La censura, cinematográfica, teatral, literaria etc, deberá ser aplicada solamente por una Comisión de Intelectuales, emanada de sus organizaciones, a la cual pasarán todos los atributos y derechos de los actuales censores.

De las Bibliotecas Públicas y Bibliotecas de Fábricas y las facilidades Aduaneras y Postales para un intercambio

1º El fomento de las Bibliotecas Públicas y su levantamiento en las grandes fábricas y barrios obreros, que estarán bajo el control de los trabajadores, haciendo que el libro no sea un artículo de lujo, tendiendo al desarrollo de la literatura nacional y universal.

2º Exoneración de derechos postales a los libros, revistas y folletos y de derechos aduaneros a los bultos que contengan cuadros, esculturas etc.

27.2. S/f., "Vida Cultural en la URSS. Los pintores y el público", *Movimiento*, año II, nº6, 1934, p. 3.

Vida Cultural en la URSS

Los pintores y el pùblico

En la U. R. S. S. las bellas artes ofrecen esta particularidad, que ellas no se dirigen a un élite de "amateurs" o de snobs, sino a la gran masa de los trabajadores y el artista no tiene que ajustarse ni al gusto del comprador, ni a los caprichos de la moda Permanece libre.

Las tres exposiciones de arte que se han sucedido en la última estación de Moscú, han tenido centenas de millares de espectadores. La exposición "Quince años de arte soviético" organizada en el Museo Histórico, atrajo hasta 880.000 personas por mes el primer trimestre, llegando más tarde a 375.000 personas. La exposición de arte consagrada al XV aniversario del Ejército rojo tuvo más de 500.000 visitantes.

Poco importa menos el número que la forma como esos visitantes se comportan frente a las obras expuestas. Ellos no van solamente para mirarlas y distraerse en contacto del arte, sino para sacar una enseñanza, una lección.

Fuera de las discusiones en pequeños círculos que se forman espontáneamente y de las explicaciones dadas por los guías — los comités de exposición organizan una serie de conferencias donde el público puede libremente discutir los diferentes problemas estéticos con los mejores críticos e historiadores de arte. Además, los expositores, pintores de lo más eminentes que el público formula a propósito de sus obras, sea directamente, sea por vía de encuestas cuyas fórmulas están a disposición del público.

Pero esta no es más que una de las formas de actividad artística. Al lado de pintores como Guerasimov, Kontchalovski, Kounetzov, Lebedlev, que continúan trabajando, como en el pasado cada uno en su dominio, se han formado innumerables brigadas de pintores que toman parte activa en la vida artística y que trabajan en la ejecución de grandes pinturas, en la decoración de los clubes, teatros y casas del pueblo, así como en la preparación y ornamentación de fiestas y demostraciones públicas.

Una brigada, teniendo a la cabeza al gran pintor W. Favorski, ha ejecutado la decoración del fresco de la Casa de la Protección de la Madre y de la Infancia. Otra brigada, bajo la dirección del pintor Al. Deyneka, ha terminado últimamente varios panneaux para un gran restaurant de una fábrica-cocina y debe decorar la sala de conferencias del nuevo edificio del Comisariado de agricultura.

El método de trabajo colectivo ha tomado tal extensión que él se ha introducido hasta en la caricatura. En efecto, un trio de pintores: Sokolov, Krylov y Kouprianov, trabajan bajo el pseudónimo colectivo de Koukrinixy. La improvisación gráfica y pictórica de Koukrynixy coloca a estos artistas en el primer rango del arte de la caricatura moderna.

La construcción de nuevos teatros, de casas de cultura, y de casas de reposa, la reconstrucción de ciudades y la edificación de ciudades socialistas nuevas, necesitan una colaboración intima del arquitecto, del escultor y del pintor. Para la realización de esta síntesis de las artes plásticas se organizan verdaderos grupos de creación artística cuyos métodos de trabajo y de investigaciones termina en resultados de los más interesantes donde se precisa y se desarrolla un estilo nuevo.

S. R.

Los soviéticos en la exposición de Venecia

La 19 Exposición Internacional de Bellas Artes se inauguró el 12 de Mayo, pasado en Venecia. Los pintores soviéticos enviaron a dicha exposición una buena muestra de la obra realizada en los últimos tiempos. Entre otros cuadros, figuraban de Brodsky "Lenin en Smolny", Lenin en la tribuna y dos paisajes de invierno; de Bogorodsky: El soldado rojo" y el Komsomol. Al Deyneka envió "El Estado Mayor de los blancos" "El Globo" "La Aviación Civil" "El Ejército Rojo"

Mùsicos sovieticos

Demitri Chostakovich

Nació en Setiembre 1906 en San Petesburgo, sus primeras impresiones musicales se remontan a la guerra mundial y a la revolución rusa.

Es así que escribió el poema "Soldado", (1914) y la "Sinfonía Revolucionaria" (1917), especie de juego musical infantil demostrando pruebas de dones notables: Chostakovich fué entonces admitido en el Conservatorio de Leningrado y obtuvo los diplomas de piano en 1923 y de composición en 1925.

De este año data su "Primera Sinfonía", juvenil, alegre y original, ella lleva la marca de las influencias de Glazounov, Scriabin, Stavinsky. Chostakovich escribe en seguida obras para piano, para conjunto instrumental, para orquesta (tres sinfonías "Aforismo", suite du ballet bolt, la ópera "La manz", según Gogol). Demostró la intuición profunda, el lenguaje espiritual, y la riqueza múltiple de la orquestación. Todas estas cualidades ampliamente desarrolladas se encuentra reunidos en "Catarina Izmeilova". El asunto de esta ópera está tomado de un cuento de N. Lies (lor), escritor ruso del siglo pasado.

El marxismo y la cultura

En principio, según el marxismo, además de teoría social el arte es una superestructura determinada que surge del armazón de las relaciones de producción predominantes en una época dada.

27.3. S/f.,"La función social del arte". *Movimiento*, año IV, nº3, 1936, p. 11.

MOVIMIENTO Pág. 11

VAZ FERREIRA EN LA CATEDRA

LA FUNCION SOCIAL DEL ARTE

En nuestro número anterior comentamos la primera de las conferencias dedicadas por el Dr. Vaz Ferreira al estudio de Romain Rolland y su obra. Pronunció luego dos más. En ellas abordó un tema de gran importancia y de candente actualidad: el que se refiere a la intervención de los intelectuales en las luchas sociales y políticas. Dentro de las múltiples facetas que presenta la obra del gran escritor es ésa, sin duda alguna, la que apasiona en mayor grado en estos momentos. Toda su obra no es sino el índice de una participación activa en los conflictos de su mundo. ¿Y de qué escritor, por otra parte, no puede decirse eso? Lo fundamental es saber de que lado se coloca... Incluso cuando pretende permanecer al margen de los acontecimientos, dedicándose al cultivo del "arte puro".

Para la dilucidación de este tema, el Dr. Vaz Ferreira tomó como base la respuesta de Romian Rolland a una encuesta de "Les Nouvelles Litteraires". A ella contestó también Julien Benda cuya respuesta el conferencista tomó como antagónica de la de aquél.

Benda se pronuncia allí por el arte puro, desprendido de la realidad concreta, por un arte que tiene su fundamento y su fin en sí mismo. No es una novedad: el autor habíalo ya expuesto en su libro "La Trahison des Clercs" donde enrostra a los intelectuales su participación en las pasiones y luchas políticas. En artículos más recientes, el mismo autor se apea un poco de su irreductible posición para "bajar al foro a defender la razón". Y no hace mucho reproducíamos en estas páginas unas notas suyas, en las cuales atacaba duramente, calificándolos de "coloidales", a los intelectuales indefinidos, a los que no asumen nunca una posición clara, al parecer por cálculo, en realidad por cobardía. Julien Benda ha bajado ya algunas veces a la arena de las "pasiones políticas"...

Pero en aquella respuesta mantiene aún su vieja posición. Vaz Ferreira no comparte su opinión, sin desecharla del todo. Recordando la frase de Charles Peguy: "Una filosofía se mide por su combatividad", reconoció que el arte y la ciencia tiene siempre sus efectos sociales. Pero, según Vaz Ferreira, esos efectos no deben ser inmediatos, sino que han de producirse en un plazo amplísimo, indefinido. Prácticamente eso supone la no participación de los intelectuales en las luchas concretas de su época, y denuncia igualmente el temor ante sus contingencias. Síntoma de falsa superioridad — para emplear la expresión de Vaz Ferreira — que subestima o desprecia las inquietudes del momento, so pretexto de preocupaciones más perdurables e inactuales.

La respuesta de Romain Rolland sostenía la indivisividad del pensamiento y la acción: "Todo pensamiento que no tiende a la acción, es una tración o una derrota"; o bien: "Todo pensamiento que no obra es un aborto o una traición". Vaz Ferreira se manifestó contrario a una posición tan categórica, y expresó su asombro ante alguna expresión enérgica de Rolland... Por ejemplo, éste dice que el pensamiento que no nutre con su sabia el árbol de la acción, es como una **larva repugnante** que lo va carcomiendo. Vaz Ferreira, considerando grosera en boca de Rolland la expresión subrayada, aventuró la tesis de que ha sido su contacto con el comunismo lo que le ha comunicado ese léxico tan enérgico y desagradable. Entendemos que la expresión encaja bien en el pensamiento y la metáfora de Rolland, ni nos parece que ella dé mérito para gestos melindrosos. William Blake, el finísimo poeta inglés, utiliza sobre el mismo tema expresiones análogas: "El deseo que no es seguido por la acción, engendra la pestilencia"; o bien: "No esperéis sino podredumbre, de las aguas dormidas". Y sería algo difícil enrostrarle a Blake inclinaciones hacia el comunismo...

El planteamiento del Dr. Vaz Ferreira ha sido débil y vacilante. Cuando se persigue el "justo medio" entre dos teorías antagónicas, por lo general se fija posición en favor de una de ellas. En efecto, sostener que la producción artística y la investigación científica no obedecen a intereses concretos de una época dada, es negar el carácter social de las mismas. Ciencia y arte tendrían así una vida propia, independiente del medio y la época en que se producen, y sin obedecer a sus necesidades. De esta manera, el Dr. Vaz Ferreira llegó a sostener que el descubridor de la electricidad y el investigador de los ácidos tartáricos, no se proponían ninguna finalidad práctica en sus descubrimientos ni soñaron quizás con las múltiples aplicaciones a que darían lugar. Lo cierto es que esos descubrimientos no se produjeron ni se podían producir en cualquier época, sino precisamente en aquella en que los conocimientos científicos fueron considerados de efectivo valor práctico. Los investigadores a que aludía el Dr. Vaz Ferreira sabían perfectamente que el progreso de la Física y la Química era provechoso y aprovechable. Caso contrario, no hubieran trabajado. ¿Y quién puede negar el sentido revolucionario de ese progreso?

Por La Defensa De La Cultura

NOTA DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL

Damos a continuación, la comunicación recibida de A. I. F. por la Defensa de la Cultura, dirigida a nuestra organización. Nuestro Comité Ejecutivo, frente a las actividades desplegadas por la intelectualidad uruguaya en el sentido de fundar en nuestro medio una agrupación similar a la A. I. A. P. argentina, ha resuelto poner en manos del Comité formado, la respuesta a los puntos planteados por esta nota.

SECRETARIADO INTERNACIONAL.- 8, Rue d'Aboukir, Paris (2e).
Sr. Arturo Prunell.
Paysandú 1135. Montevideo, Uruguay.—
Caro Señor:

Hemos recibido con placer, y hemos leído con interés, la revista MOVIMIENTO que usted nos ha enviado. Esta revista nos parece un excelente instrumento para la difusión de nuestras ideas en Uruguay. Nos parece que debe servir muy naturalmente de órgano periódico de la sección uruguaya de nuestra Asociación.

Por otra parte, le enviamos algunos ejemplares de los estatutos, a fin de que puedan conocer el objeto y la actividad de nuestra agrupación que reemplaza a la UNION INTERNACIONAL DE LOS ESCRITORES REVOLUCIONARIOS, la cual ha sido disuelta desde diciembre de 1935.

Creemos saber que ustedes se hallan inseguros si la Unión del Uruguay debe entrar en nuestra Asociación como sección de escritores o como Unión de los trabajadores intelectuales. El próximo trabajo que vamos a emprender permite de resolver esta dificultad. Se trata, en efecto, de una enciclopedia internacional de las letras y de las artes, cuya realización ("mise au point") será discutida en el curso del plenum anual de la Asociación; plenum que se realizará hacia fin de junio en una capital europea, probablemente Praga. Luego, en los trabajos preparatorios de esta enciclopedia, encontramos las frases siguientes:

"Deberemos llamar muy particularmente a los estudiantes, y, sobre todo a los trabajadores intelectuales, quienes en la universidad o fuera de la universidad, preparan tesis..."

"Los escritores pondrán su prestigio al servicio de este trabajo y darán una cohesión que sería difícil de realizar sin ellos".

¿Piensa usted que el Uruguay puede estar representado en este plenum? De cualquiera manera, pueda enviarnos, lo más rápidamente posible, un estado de lo que se ha hecho y de lo que puede hacerse mención en un informe concerniente a la actividad del conjunto de nuestra Asociación.

Le ruego creer, caro señor, en nuestros mejores sentimientos.

Por el SECRETARIADO GENERAL
(Fdo.) R. Etiemble.

Farmacia Ripoll
M. E. RIPOLL
(Químico Farmacéutico)
Laboratorio Biológico de Análisis Clínicos
Av. GARZON Y LEZICA
AUT. 22-00-72

28.1. S/f., "Hacia el arte social",*Movimiento*, año I, nº 3, 1933, p. 2.

Hacia el arte social

Entre los objetivos de nuestra organización está la lucha por el advenimiento de un arte social que exprese el contenido de este siglo, en el que alternan el derrumbe de la sociedad capitalista y la edificación del Socialismo en la URSS.

Ya el arte sin objetivo social, sin una esencia propia, el arte por sí mismo, se ha tornado en repetición de fórmulas plásticas o poéticas, síntoma evidente de agotamiento y de decadencia.

¿Es posible que viviendo en un mundo de problemas vitales, bajo la estridencia de las máquinas que crean y perfeccionan armamentos, entre el ejército de los desocupados y los hambrientos, agudizados todos los extremos de la reacción, podamos vendarnos los ojos a la realidad para seguir dando en el poema la purísima e intocable línea, en la plástica las viejas formas del jarrón olvidado, o en la pintura el juego de los matices del refinamiento ya sin emoción?

No. Sin desdeñar la herencia de la cultura, del arte de todas las épocas, nuestro objetivo debe ser el arte al servicio del proletariado. Del documento vivo de las fábricas, de su esclavitud y del derivado de sus luchas; del no menos palpitante documento de las contradicciones de la sociedad burguesa, y de sus grandes miserias físicas y espirituales, el artista de hoy debe recoger el material para su obra de arte.

No es posible el suicidio en el aislamiento, lejos de toda lucha y de toda esperanza, en la falsa posición de que el artista es el incomprendido del medio en que actúa. Toda reacción individualista lo sacrificará más aún. Por el contrario, las individualidades se salvan a través de la experiencia colectiva, cuando el artista deja de ser la estrella caída del cielo e inadaptable al polvo de la tierra, para convertirse en una llama humana alimentando el fuego creador. A este respecto: ¿no es la literatura soviética un ejemplo ilevantable? ¿Su experiencia colectiva ha anulado, acaso, el florecimiento de las grandes individualidades? No: aunque resulte paradógico, es la sociedad individualista la que no posee individualidades, o las que las pierde día a día.

Vamos recién en camino hacia el arte social. Escasos documentos como el libro "Crítica de Vaz Ferreira", del Dr. Pedro Ceruti Crosa, podemos mostrar como ejemplo de literatura social. Algunos de nuestros afiliados han publicado recientemente libros de poemas, pero sin ninguna aspiración de que constituyan siquiera un paso hacia ese arte. No queremos citar nombres, porque constatamos el fenómeno, despersonalizándolo totalmente. Serán acaso los efectos de la inercia de nuestros poetas o la falta de capacitación para un arte que ha de venir, sin duda alguna, pero que necesita un proceso. Sea lo uno o lo otro, se requiere evitar, sin embargo, toda detención en la lucha que nos llevará hasta la obtención de nuestro objetivo fundamental.

29.1. S/f., "Invitación a la Unión de Plásticos", *Movimiento*, año II, nº 7, 1934, p. 1.

Invitaciòn a la U. de Plásticos

A principios de Octubre se realizará en París, una gran exposición internacional de artes plásticas revolucionarias, organizada por la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, francesa bajo el patrocinio de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios y el Baró Artístico de la misma. Todo hace prever que esta muestra tendrá un éxito considerable y que constituirá un aporte de incalculable valor para el nuevo arte en formación, al mismo tiempo que será un índice de su desarrollo en todo el mundo y dará oportunidad a una concentración de esfuerzos de los artistas plásticos revolucionarios hasta ahora no organizados en escala internacional.

Podemos informar que participarán artistas de muchos países de Europa, de América, de la U. R. S. S., China, Japón, etc., y que las obras expuestas serán enviadas después a la Unión Soviética para ser exhibidas allí.

La Unión de Artistas Plásticos (Sección de la C. T. I. U.), ha sido invitada a participar y gestionar la intervención del mayor número posible de camaradas, aún de los no organizados en nuestras filas. Suponemos que desde ya nuestra Unión ha de prestar a este asunto la atención debida, ya que no queda mucho tiempo por delante.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

30.1.S/f., "La Universidad Popular", ***Movimiento,*** **año II, nº 7, 1934, p. 1-2.**

La Universidad Popular

¿Cómo será la gran Universidad Popular que desde hace algún tiempo se está organizando y que muy pronto abrirá sus puertas? Nadie lo sabe todavía con precisión. Sus organizadores no quieren dar una fórmula cerrada de lo que será, sino que prefieren ir creándola poco a poco, de acuerdo con las necesidades y deseos de los futuros concurrentes. Pero algo hay ya formulado en un cómo debe ser?

Universidad, vale decir, abierta a todos sin trabas económicas, ni culturales. Popular vale decir, una universidad adecuada para las inteligencias y las posibilidades populares.

Expliquémonos mejor.

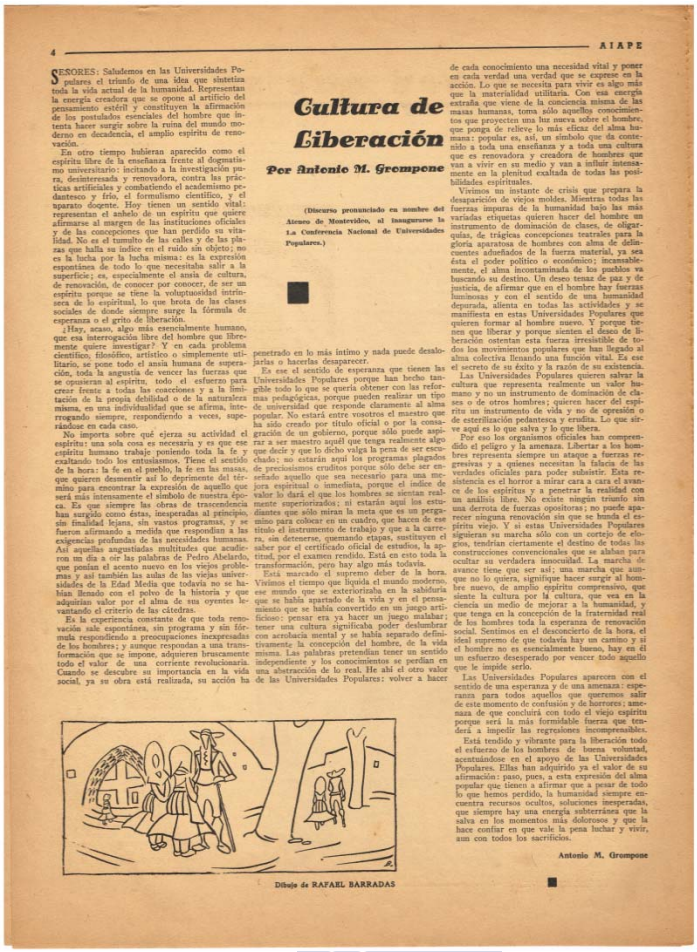
Nadie ha de sonreír impedido por ningún requisito previo para llegar hasta las aulas de la Universidad Popular. Ni económico, pues no habrá matrículas, ni exigencias de pago por razón de la capacidad intelectual del que pretende ingresar. Ni cultural, pues no habrá examen previo, ni siquiera se requiere saber leer y escribir. La propia Universidad atenderá por sus propios medios a los analfabetos para que puedan aprovechar las enseñanzas que le reservan los grados superiores.

Será una Universidad del proletariado para las más amplias masas, porque a nadie se ocultará en la palabra popular un contenido demagógico, no se concibe que los intereses culturales de las masas puedan quedar atrás mientras la inteligencia de la clase proletaria que por sus propios medios ha logrado un auxilio técnico de los intelectuales. Para poner la enseñanza de las masas al servicio de la burguesía, hasta y solamente hasta ella y como tampoco hasta para garantizarles contra toda orientación demagógica, que también formalmente la U. P. está en manos del proletariado. Así como ni la dirección y el entusiasta debe ser la dirección y el apoyo de todos los organismos proletarios a la intuición cultural de su clase y de las masas populares; así también ha de ser de vira y real, un contacto directo con las necesidades populares, para que la enseñanza que allí se imparta no pase ante la puerta con la diferencia sino que, por el contrario, todo lo atraiga y entusiasme, sea allí mos instalaciones eléctricas. En esto columnado una vieja aspiración de estu- sentido, todas las direcciones posibles pular que desde hace algún tiempo se está en la **Facultad**.

organizando y que muy pronto abrirá sus 3) **Ambiente moral** que no los aparte puertas? Nadie lo sabe todavía con preci- de la realidad, **economía** política y no sión. Sus organizadores no quieren dar como **enseñanzas** del todo independiente, una fórmula cerrada de lo que será, sino vinculadas a la **enseñanza** en clase, de la pesa moral que como futuros luchadores en la gran re- los cursos prácticos y teóricos. La aplivolución que se aproxima recojan en la cación del materialismo histórico nos

6) Cultura estética en todos los aspectos posibles, que han de ser muy

30.2. Grompone, A. M., "Cultura de liberación", *AIAPE*, año I, nº 1, 1936, p. 4.



4 AIAPE

Cultura de Liberación

Por Antonio M. Grompone

(Discurso pronunciado en nombre del Ateneo de Montevideo, al inaugurarse la 1.a Conferencia Nacional de Universidades Populares.)

SEÑORES: Saludemos en las Universidades Populares el triunfo de una idea que sintetiza toda la vida actual de la humanidad. Representan la energía creadora que se opone al artificio del pensamiento estéril y constituyen la afirmación de los postulados esenciales del hombre que intenta hacer surgir sobre la ruina del mundo moderno en decadencia, el amplio espíritu de renovación.

En otro tiempo hubieran aparecido como el espíritu libre de la enseñanza frente al dogmatismo universitario: incitando a la investigación pura, desinteresada y renovadora, contra las prácticas artificiales y combatiendo el academismo pedantesco y frío, el formulismo científico, y el aparato docente. Hoy tienen un sentido vital: representan el anhelo de un espíritu que quiere afirmarse al margen de las instituciones oficiales y de las concepciones que han perdido su vitalidad. No es el tumulto de las calles y de las plazas que halla su índice en el ruido sin objeto; no es la lucha por la lucha misma: es la expresión espontánea de todo lo que necesitaba salir a la superficie; es, especialmente el ansia de cultura, de renovación, de conocer por conocer, de ser un espíritu porque se tiene la voluptuosidad intrínseca de lo espiritual, lo que brota de las clases sociales de donde siempre surge la fórmula de esperanza o el grito de liberación.

¿Hay, acaso, algo más esencialmente humano, que esa interrogación libre del hombre que libremente quiere investigar? Y en cada problema científico, filosófico, artístico o simplemente utilitario, se pone todo el ansia humana de superación, toda la angustia de vencer las fuerzas que se opusieran al espíritu, todo el esfuerzo para crear frente a todas las coacciones y a la limitación de la propia debilidad o de la naturaleza misma, en una individualidad que se afirma, interrogando siempre, respondiendo a veces, superándose en cada caso.

No importa sobre qué ejerza su actividad el espíritu: una sola cosa es necesaria y es que ese espíritu humano trabaje poniendo toda la fe y exaltando todo los entusiasmos. Tiene el sentido de la hora: la fe en el pueblo, la fe en las masas, que quieren desmentir así lo deprimente del término para encontrar la expresión de aquello que será más intensamente el símbolo de nuestra época. Es que siempre las obras de trascendencia han surgido como éstas, inesperadas al principio, sin finalidad lejana, sin vastos programas, y se fueron afirmando a medida que respondían a las exigencias profundas de las necesidades humanas. Así aquellas angustiadas multitudes que acudieron un día a oír las palabras de Pedro Abelardo, que ponían el acento nuevo en los viejos problemas y así también las aulas de las viejas universidades de la Edad Media que todavía no se habían llenado con el polvo de la historia y que adquirían valor por el alma de sus oyentes levantando el criterio de las cátedras.

Es la experiencia constante de que toda renovación sale espontánea, sin programa y sin fórmula respondiendo a preocupaciones inexpresadas de los hombres; y aunque respondan a una transformación que se impone, adquieren bruscamente todo el valor de una corriente revolucionaria. Cuando se descubre su importancia en la vida social, ya su obra está realizada, su acción ha penetrado en lo más íntimo y nada puede desalojarlas o hacerlas desaparecer.

Es ese el sentido de esperanza que tienen las Universidades Populares porque han hecho tangible todo lo que se quería obtener con las reformas pedagógicas, porque pueden realizar un tipo de universidad que responde claramente al alma popular. No estará entre vosotros el maestro que ha sido creado por título oficial o por la consagración de un gobierno, porque sólo puede aspirar a ser maestro aquél que tenga realmente algo que decir y que lo dicho valga la pena de ser escuchado; no estarán aquí los programas plagados de preciosismos eruditos porque sólo debe ser enseñado aquello que sea necesario para una mejora espiritual o inmediata, porque el índice de valor lo dará el que los hombres se sientan realmente superiorizados; si estarán aquí los estudiantes que sólo miran la meta que es un pergamino para colocar en un cuadro, que hacen de ese título el instrumento de trabajo y que a la carrera, sin detenerse, quemando etapas, constituyen el saber por el certificado oficial de estudios, la aptitud, por el examen rendido. Está en esto toda la transformación, pero hay algo más todavía.

Está marcado el supremo deber de la hora. Vivimos el tiempo que liquida el mundo moderno, ese mundo que se exteriorizaba en la sabiduría que se había apartado de la vida y en el pensamiento que se había convertido en un juego artificioso: pensar era ya hacer un juego malabar; tener una cultura significaba poder deslumbrar con acrobacia mental y se había separado definitivamente la concepción del hombre, de la vida misma. Las palabras pretendían tener un sentido independiente y los conocimientos se perdían en una abstracción de lo real. He ahí el otro valor de las Universidades Populares: volver a hacer de cada conocimiento una necesidad vital y poner en cada verdad una verdad que se exprese en la acción. Lo que se necesita para vivir es algo más que la materialidad utilitaria. Con esa energía extraña que viene de la conciencia misma de las masas humanas, toma sólo aquellos conocimientos que proyectan una luz nueva sobre el hombre, que pongan de relieve lo más eficaz del alma humana: popular es, así, un símbolo que da contenido a toda una enseñanza y a toda una cultura que es renovadora y creadora de hombres que van a vivir en su medio y van a influir intensamente en la plenitud exaltada de todas las posibilidades espirituales.

Vivimos un instante de crisis que prepara la desaparición de viejos moldes. Mientras todas las fuerzas impuras de la humanidad bajo las más variadas etiquetas quieren hacer del hombre un instrumento de dominación de clases, de oligarquías, de trágicas concepciones teatrales para la gloria aparatosa de hombres con alma de delincuentes adueñados de la fuerza material, ya sea ésta el poder político o económico; incansablemente, el alma incontaminada de los pueblos va buscando su destino. Un deseo tenaz de paz y de justicia, de afirmar que en el hombre hay fuerzas luminosas y con el sentido de una humanidad depurada, alienta en todas las actividades y se manifiesta en estas Universidades Populares que quieren formar al hombre nuevo. Y porque tienen que liberar y porque sienten el deseo de liberación ostentan esta fuerza irresistible de todos los movimientos populares que han llegado al alma colectiva llenando una función vital. Es ese el secreto de su éxito y la razón de su existencia.

Las Universidades Populares quieren salvar la cultura que representa realmente un valor humano y no un instrumento de dominación de clase o de otros hombres; quieren hacer del espíritu un instrumento de vida y no de opresión o de esterilización pedantesca y erudita. Lo que sirve aquí es lo que salva y lo que libera.

Por eso los organismos oficiales han comprendido el peligro y la amenaza. Libertar a los hombres representa siempre un ataque a fuerzas regresivas y a quienes necesitan la falacia de las verdades oficiales para poder subsistir. Esta resistencia es el horror a mirar cara a cara el avance de los espíritus y a penetrar la realidad con un análisis libre. No existe ningún triunfo sin una derrota de fuerzas opositoras; no puede aparecer ninguna renovación sin que se hunda el espíritu viejo. Y si estas Universidades Populares siguieran su marcha sólo con un cortejo de elogios, tendrían ciertamente el destino de todas las construcciones convencionales que se alaban para ocultar su verdadera innocuidad. La marcha de avance tiene que ser así; una marcha que aunque no lo quiera, signifique hacer surgir al hombre nuevo, de amplio espíritu comprensivo, que siente la cultura por la cultura, que vea en la ciencia un medio de mejorar a la humanidad, y que tenga en la concepción de la fraternidad real de los hombres toda la esperanza de renovación social. Sentimos en el desconcierto de la hora, el ideal supremo de que todavía hay un camino y si el hombre no es esencialmente bueno, hay en él un esfuerzo desesperado por vencer todo aquello que le impide serlo.

Las Universidades Populares aparecen con el sentido de una esperanza y de una amenaza: esperanza para todos aquellos que queremos salir de este momento de confusión y de horrores; amenaza de que concluirá con todo el viejo espíritu porque será la más formidable fuerza que tendrá a impedir las regresiones incomprensibles.

Está tendido y vibrante para la liberación todo el esfuerzo de los hombres de buena voluntad, acentuándose en el apoyo de las Universidades Populares. Ellas han adquirido ya el valor de su afirmación; paso, pues, a esta expresión del alma popular que tienen a afirmar que a pesar de todo lo que hemos perdido, la humanidad siempre encuentra recursos ocultos, soluciones inesperadas, que siempre hay una energía subterránea que la salva en los momentos más dolorosos y que la hace confiar en que vale la pena luchar y vivir, aun con todos los sacrificios.

Antonio M. Grompone

Dibujo de RAFAEL BARRADAS

31.1. Berdía, N., "En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas", *Movimiento*, año II, nº 6, 1934, p. 5.

En la sociedad burguesa ganan los banqueros y pierden los artistas

El caso del pintor Torres García

Ha vuelto al Uruguay, después de 43 años de ausencia, el pintor Torres García. Su nombre es poco popular entre nosotros, pues Torres García vivió en España y Francia hasta la fecha, y muy pocas ligazones conservó con su país natal. Sin embargo, escritores, pintores y escultores hicieron lo más cordial su arribo a Montevideo. Y nosotros queremos presentar su caso como un ejemplo irrebatible de lo que significa el mundo capitalista para el artista.

El pintor Torres García ha dedicado su vida al arte y el arte lo ha hecho grande, a tal punto que figura entre la minoría de pintores de más renombre, como Picasso o Barradas, de quienes fué compañero y amigo, unido a este último también por los lazos de la nacionalidad. La holgura económica no le fué propicia y cuando su nombre realmente se impuso y entró en la élite de los cotizados con esplendidez, vino la crisis del capitalismo: París cerró 80 de sus galerías principales, 3 de las cuales eran exclusivas de Torres García, se acabaron los marchantes, en fin, volvemos al presente donde la obra de arte no colma las aspiraciones de la burguesía, que tiene un solo objetivo: fabricar armas de guerra, emplear la química para la próxima carnicería. El ritmo del París artístico se quiebra, pero se acelera el de la Francia guerrera.

—Allí donde realicé trabajos extraordinarios de pintura mural, han destruido mi obra. Son unos ingratos. ha dicho el pintor refiriéndose a sus frescos y decoraciones de la Diputación de Barcelona donde vivíera largos años dedicado al estudio de las realizaciones clásicas y de la pintura de las ciudades, las fábricas y los puertos.

Pero, es lamentable que esta dura lección de nada haya servido al pintor Torres García. El piensa en "su arte" y en la ingratitud de la burguesía pero no alcanza a comprender que sus producciones de artista al servicio de la clase dominante no pueden ser pagas, como lo fueron en la época de prosperidad, pues lo que se salva de la crisis el capitalismo tiene que dedicarlo a fabricar instrumentos de guerra que hoy les son necesarios.

Torres García cierra los ojos a la realidad, no quiere ver la ligazón indisoluble del arte como todas las demás manifestaciones a la cuestión económica a las clases, e insiste en su empeño de continuar por el viejo camino ya intransitable.

Escultores, dibujantes, periodistas, poetas

Si aceptan luchar por nuestras reivindicaciones culturales y técnicas en un potente frente único cultural contra todas las formas de la reacción en ascenso, deben hoy mismo solicitar su ingreso a la CTIU para militar fraternalmente solidarizados en defensa de la Cultura y su crecimiento en beneficio del pueblo laborioso.

Las banderas svasticas y el 1.o de Mayo

En el día 1.º de Mayo, día de lucha de los trabajadores aparecieron en algunas casas de poderosos industriales alemanes, Casa Bayer, etc., banderas svásticas que insolentemente exhibían la cruz quebrada, símbolo de la barbarie fascista. A la insolencia provocadora de los fascistas, se reprendió con el impulso combativo de la juventud consciente que respondió al desafío arrancando con sus manos las odiosas banderas del nazismo. Manos de estudiantes, de obreros y de intelectuales antifascistas arrasaron con el trapo insolente y procaz, que era un desafío para la cultura y para las clases laboriosas.

Debemos destacar este hecho, en casa de unos intelectuales, los Doctores Mecrof. — flameó también la insolente bandera del fascismo alemán.

—Estos señores que deben su cultura a nuestra Universidad la emplean seguramente para combatir a la cultura, puesto que ellos tienen que saber que el fascismo es la negación de la cultura. Se entiende que nos referimos a la cultura burguesa, puesto que el fascismo quiere cortarle el pescuezo a la misma cultura burguesa, sino que lo digan la quemazón de las obras de Tomás Mann, de Stefan Zweig, etc. etc.

Dr. ARTURO PRUNELL
Médico
RIVERA, 3472

Los socialistas contra el marxismo

Declaraciones del Dr. Palacios

Palacios, uno de los jefes máximos del reformismo argentino ha declarado, en el reciente congreso realizado por su partido en la ciudad de Santa Fé, que el no es marxista, sino nacionalista.

Ya lo sabíamos, y no solo de Palacios, sino de todos los jefes de la 2.a Internacional, pero es indudable que esta claridad de lenguaje no es muy frecuente en estos entregadores del movimiento obrero.

Como que no es marxista niega la lucha de clases y niega el rol del Estado como instrumento de opresión de una clase por otra.

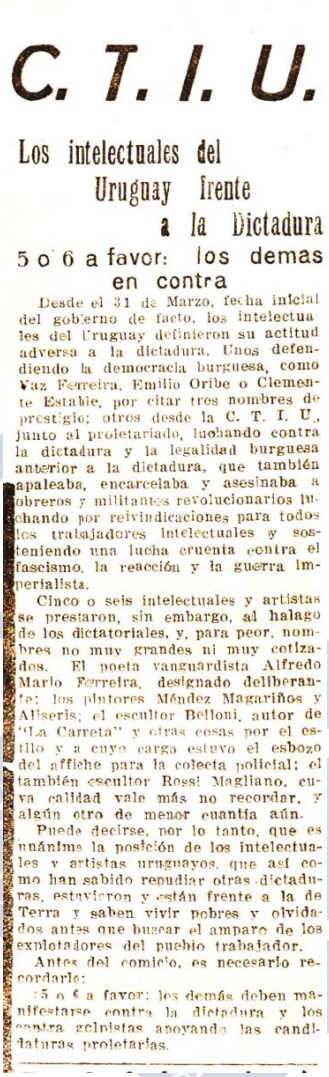
Dice que el Estado es regulador de las relaciones de las clases, pero se cuida bien de decir que la "función reguladora" del estado burgués, se lleva a cabo por medio de la más brutal represión que se conoce contra los trabajadores.

Hablamos al principio de "claridad de lenguaje" pero eso solo reza con la definición teórica de su posición, pues en cuanto a la acción práctica que ha diario realizan los partidos nacionalistas de frenadores del movimiento obrero y de agentes de la burguesía en el campo proletario Palacios dice todo lo contrario de lo que debió decir.

Recomendamos la lectura de los

"El Arte y la vida Social" de Pleja
"Crítica de Vaz Ferreira" de P. Cer
"Introducción al materialismo dialéct
"La Medicina en Rusia" de Lelio Ze
"Materialismo y Empirocriticismo" d
"El Estado y la Revolución" de Le
"Literatura Rusa de la Epoca Revo
"Imperialismo última etapa del capit

31.2. S/f., "Los intelectuales del Uruguay frente a la dictadura", *Movimiento*, año II, nº 5, 1934, p. 4.



C. T. I. U.

Los intelectuales del Uruguay frente a la Dictadura

5 o 6 a favor: los demas en contra

Desde el 31 de Marzo, fecha inicial del gobierno de facto, los intelectuales del Uruguay definieron su actitud adversa a la dictadura. Unos defendiendo la democracia burguesa, como Vaz Ferreira, Emilio Oribe o Clemente Estable, por citar tres nombres de prestigio; otros desde la C. T. I. U., junto al proletariado, luchando contra la dictadura y la legalidad burguesa anterior a la dictadura, que también apaleaba, encarcelaba y asesinaba a obreros y militantes revolucionarios luchando por reivindicaciones para todos los tralajadores intelectuales y sosteniendo una lucha cruenta contra el fascismo, la reacción y la guerra imperialista.

Cinco o seis intelectuales y artistas se prestaron, sin embargo, al halago de los dictatoriales, y, para peor, nombres no muy grandes ni muy cotizados. El poeta vanguardista Alfredo Mario Ferreira, designado deliberante; los pintores Méndez Magariños y Aliseris; el escultor Belloni, autor de "La Carreta" y otras cosas por el estilo y a cuyo cargo estuvo el esbozo del affiche para la colecta policial; el también escultor Rossi Magliano, cuya calidad vale más no recordar, y algún otro de menor cuantía aún.

Puede decirse, por lo tanto, que es unánime la posición de los intelectuales y artistas uruguayos, que así como han sabido repudiar otras dictaduras, estuvieron y están frente a la de Terra y saben vivir pobres y olvidados antes que buscar el amparo de los explotadores del pueblo trabajador.

Antes del comicio, es necesario recordarlo:

¡5 o 6 a favor: los demás deben manifestarse contra la dictadura y los contra golpistas apoyando las candidaturas proletarias.

32.1. Baroffio, O., "El artista debe ser un obrero de la idea", *Movimiento,* año II, nº 7, 1934, p. 7.

MOVIMIENTO — Pág. 7

EL ARTISTA DEBE SER UN OBRERO DE LA IDEA

No obstante las profundas divergencias ideológicas que nos separan del artista peruano, Cossío del Pomar, publicamos esta conceptuosa presentación que del citado intelectual hizo en uno de nuestros sábados literarios el prestigioso escritor Orestes Baroffio.

Las palabras que escucharéis esta tarde, pronunciadas por el escritor y artista peruano, os van a decir más de lo que yo pudiera decir sobre él. F. Cossío del Pomar, es una de las figuras que en estos momentos agitados que atravesamos, tienen en el escenario de América, una alta significación moral.

Tiene como lo dijo un ilustre español, la honestidad capaz, la sólida preparación, y hasta la garantía de un sosiego reflexivo y una serenidad especulativa, que no suelen darse precozmente sino con fruto del tiempo y del estudio certeramente empleado. Y tiene para mí, esa unidad que debe exigirse al artista, la perfecta unidad, de su vida, de su arte, con su técnica para la lucha de los ideales que defiende.

El cuadro, el libro, la conferencia. En todo el artista va marcando su ideología. En todo hay ese noble empeño, por poner en claro, por destacar los dolores, las miserias, las injusticias que sufre una raza que soporta desde hace siglos la más tremenda explotación.

Quedan esos millones de indios, por cuya redención él combate, como resabio de otras épocas más dolidas. Quedan como demostración de lo que es capaz, la voracidad capitalista.

Allí están con su silencio, con su amargura, con su quietud desoladora, a merced del caudillaje político, amontonados, embrutecidos, sin más esperanza de paz, que la muerte.

En el cuadro que presenta América en estos momentos, nada es tan dramático, como la vida del paisano. En todas partes. Aquí como en Chile, como en la Argentina, como en Perú y Ecuador, Colombia, Venezuela y Brasil. Aquí como en todas partes de América se vive, amigos, como hace cuatro siglos. Los tiempos han cambiado la vida de las ciudades.

El progreso ha levantado palacios, ha llenado de asfalto sus calles, ha engrandecido las fábricas y los talleres, ha llenado de luz las avenidas. Pero el campo sigue como en la época feudal. El campo es el problema tremendo de estos días. El campo es la tragedia de la vida contemporánea americana.

Cossío del Pomar no se ha contentado con pintar a los silenciosos campesinos, Cossío del Pomar ha querido y quiere, que esas figuras que el pinta, tengan más agilidad en su mente, tengan un alma, tengan una vida que les permita ver cual es su misión, cuales son sus derechos. Cossío del Pomar quiere, que hasta el rincón más lejano, llegue la razón y la libertad, llegue el derecho a organizar las fuerzas dispersas, llegue la comprensión, para que haga en América un total desbumbramiento. No basta que se diga que hay una independencia política, tiene que haber también una independencia económica. No basta con decir que no soportamos la tutela de los enquistadores, hay que llegar a no tener tutela en el campo económico. La Historia nos va diciendo, como fueron desde los tiempos remotos, los cambios operados en la humanidad. Poco a poco los pueblos han ido conquistando algunos de sus derechos. Siglos y siglos soportó el mundo la más tremenda esclavitud. Esclavitud en Egipto, en Grecia, en Roma, en la Edad Media y en la llamada época moderna, y hasta hoy, hay una esclavitud.

Distinta en su forma, distinta en sus aspectos, distinta en su aplicación.

Cuando los opresores no pudieron contener el avance de los millones de oprimidos, cedieron al empuje y variaron su técnica de lucha. De los Emperadores Dioses, a los emperadores con Clero. Cuando no ataban sus manos ataban su espíritu. Cuando por fin ni las manos ni el espíritu pudieron ya ser oprimidos, una nueva forma de esclavitud vino a dominar al hombre. Ayer el Emperador, y la Iglesia, y los militares. Hoy el capital.

La avidez de los hombres con millones, oponen a las masas la más tremenda resistencia. Y el Clero, y la milicia, regulados por las leyes nacidas en ese clima espiritual, van apuntalando las riquezas, que se levantan tan arriba, como van hacia abajo las aspiraciones de la clase trabajadora.

Y por eso amigos y camaradas, porque toda época tuvo su forma, su espíritu, su ideal, sus sueños y su técnicas para vivir, si antes pudo ser que los artistas fueran solamente artistas y permanecieran indiferentes a los anhelos populares, hoy ya no. Hoy el artista debe ser a más de pintor, de escritor, de escultor o arquitecto, un obrero de la idea. Un obrero que luche por una nueva forma social. Que horas de trabajo a labrar arabescos de ayude a plasmarla. Si en la antigüedad pudo ser esclavo de lujo; si en la Edad Média los artistas dedicaron sus piedra o estatuas orantes para las catedrales, y sus horas de descanso a invocar su salvación mirando el cielo; si en el Renacimiento pudo ser que los artistas ajenos a los dolores de la clase oprimida, vivieran protegidos por los príncipes, los papas y los grandes magnates, y si pudo ser que en los siglos XVII y XVIII los artistas glorificaran la crápula ociosa de las cortes, el artista de hoy, tiene que cumplir una más alta y más noble y más junta misión. El artista de hoy tiene que ser a más de pintor o escultor o arquitecto; un apostol de la redención de los que viven en la vida una tragedia. Tiene que ser el que haga sentir y emocionar y llevar un poco de luz a las conciencias dormidas. Tiene que ser el que exprese los dolores, los sueños, las injusticias del pueblo. Tienen que ser un guía de los que marchan en la larga caravana de desesperados y oprimidos a pesar de los adelantos, de los progresos de la ciencia, a pesar de los palacios, de los inventos maravillosos, a pesar de la conquista del aire, y del mar.

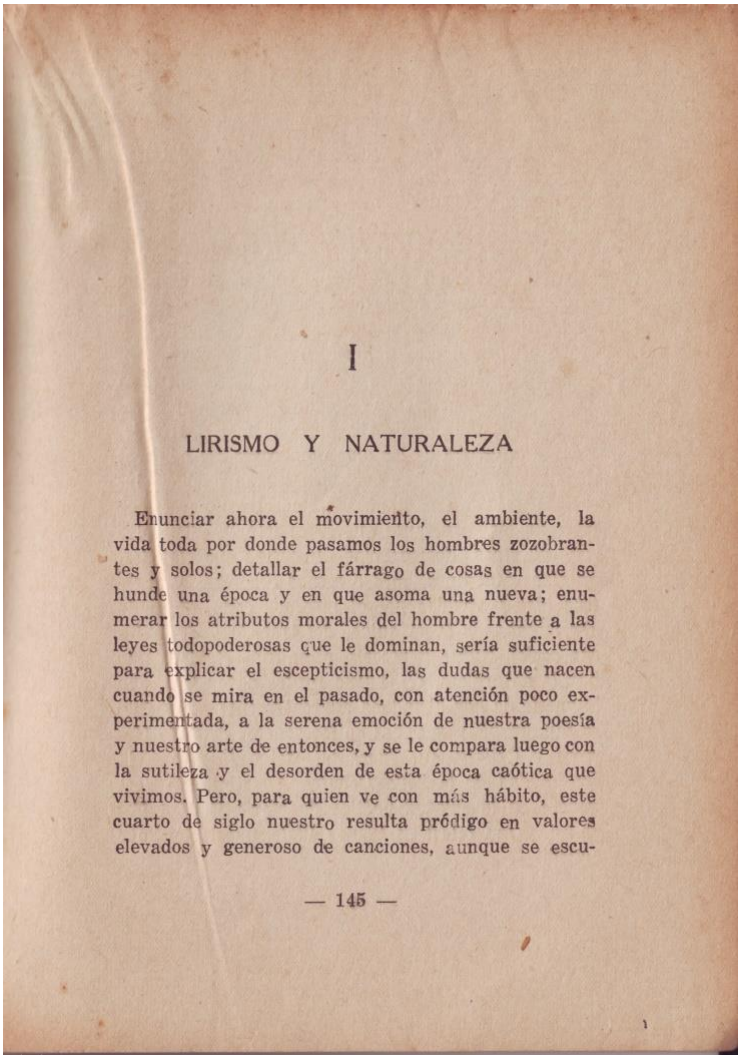
Hoy el artista debe ser una antena tan perfecta, que sepa captar, hasta las más sutiles vibraciones, del espíritu popular y las trasmita, poniéndoles a más, de su emoción, el extremecimiento de su alma. Pintar o esculpir, para solo decirnos lo que vemos, desde afuera, bien valiera no hacerlo. Hay que pintar o esculpir o escribir, para expresar una idea. Si antes pudo ser, ya no. Ahora asistimos a la más tremenda transformación de las cosas. Principios filosofía, arte, ciencia... Todo se renueva. Todo cambia. Lo que fué oscuro se aclara, lo que fué aspiración ya no lo es. Ya no estamos en la época de las melodías sentimentales, ni de las fugas, que tanto deleitaron a nuestros abuelos. Ahora la explosión de las nuevas ideas, tienen otro acento más vibrante. Antes era la llama de los cirios. Ahora es la luz de los hornos donde arde el crisol que nos traerá el río de fuego que al enfriarse se transformará en metal útil para todos. Y es por eso que yo admiro a Cossío del Pomar. Porque Cossío del Pomar no es solo pintor, ni escritor, ni conferencista. Es un luchador. Un luchador de clase. Un luchador, que ya supo de los rigores de los tiranos, que ya supo del ostracismo y de las persecuciones y en cuyo espíritu resuenan constantemente las palabras de Haya de la Torre:

"Pensemos en la responsabilidad de llevar adelante nuestro programa de reivindicación, y de la libertad de la explotación. No basta que comprendamos la justicia de nuestra lucha sino que seamos soldados de ella y hagamos que todo el pueblo se una bajo las banderas de nuestra causa. No olvidéis ni la memoria de nuestros mártires de mayo y octubre de 1923, ni los hermanos indígenas que claman tierra y libertad, ni a las masas populares oprimidas e ignorantes. Por todos ellos que forman el pueblo, tenemos que luchar hasta el fin uniéndonos en un organismo indivisible que derrote por siempre a la injusticia".

Cuando el pincel, y la pluma no bastan, Cossío del Pomar toma un nuevo elemento: la palabra. Y la palabra suya es semilla fecunda que va arrojando día a día en los surcos abiertos, que florecerán mañana y será el fruto, como un himno triunfal, entonado a la belleza de la vida nueva.

Orestes BAROFFIO

33.1. Vitureira, C., "Lirismo y naturaleza", *Arte Simple,* 1937, pp. 145-161.



I

LIRISMO Y NATURALEZA

Enunciar ahora el movimiento, el ambiente, la vida toda por donde pasamos los hombres zozobrantes y solos; detallar el fárrago de cosas en que se hunde una época y en que asoma una nueva; enumerar los atributos morales del hombre frente a las leyes todopoderosas que le dominan, sería suficiente para explicar el escepticismo, las dudas que nacen cuando se mira en el pasado, con atención poco experimentada, a la serena emoción de nuestra poesía y nuestro arte de entonces, y se le compara luego con la sutileza y el desorden de esta época caótica que vivimos. Pero, para quien ve con más hábito, este cuarto de siglo nuestro resulta pródigo en valores elevados y generoso de canciones, aunque se escu-

— 145 —

chen poco, rodeados como estamos por problemas más árduos y profundamente dolorosos.

La poesía es hoy, como lo ha sido siempre, un pájaro más del hombre a quien ayuda a vivir, como sus dioses antes a los griegos; un pájaro, aunque su vuelo en cada época acompase con ésta su ritmo y sus cantos sean más o menos fuertes y altivos.

Mientras la naturaleza — esa grande inspiradora de lirismo — permanece quieta y contemplativa, siempre parecida desde el campo, el mar y el cielo, como a la espera de los ojos numerosos del hombre; mientras la naturaleza conserva —¡tan ancha y luminosa es!— todo el pasado, nosotros parecemos vivir un largo instante que se apartó de ella, solos con nuestras descreencias, nuestras inquietudes, nuestras esperanzas más o menos concretas y nuestras idas y venidas por el terreno, cada día más apremiante, de la máquina, del trabajo y de la lucha social. Nunca parecería, pues, más olvidada que hoy la naturaleza, esa buena madre naturaleza, que la poesía de hoy abandona aparentemente y que fuera tan amable y graciosa en los sonetos de Julio Herrera y Reissig, que fuera tan determinante en la sensualidad de la bella Delmira Agustini, tan acogedora en la soledad poética de María E. Vaz Ferreira, y tan febril en Blanes Viale, nuestro primer artista.

Y, sin embargo, la verdad es muy otra. No se la ha olvidado. Y no se la ha olvidado, porque no era la naturaleza ayer —ni es hoy, ni será mañana— lo que realmente se canta cuando se le canta. No es el árbol lo que se recuerda cuando se dice árbol, ni el rio cuando se dice río, ni el viento cuando se dice viento. Nunca fué invocada la naturaleza por el espíritu encendido del artista para reflejarla como en un espejo en el papel, en el cuadro o en la estatua. Fué invocada para representar, por intermedio de ella, lo que en nosotros los hombres, y en nuestras vidas, hay de vegetal, de bullicioso, de grande, como el árbol, el río o el viento. Camino de la música, —expresión artística suprema—, como camino del océano, las demás corrientes del sueño humano pasan entonando un cántico, que es áspero o suave, liso o profundo, según el terreno donde nacen tímidas, según las orillas arboladas que en ellas se miran, el aire que les reclina, la calidad del lecho donde no duermen. Pero que por dentro de todas esas características contienen el profundo elán que lleva a todos los arroyos y los ríos hacia la determinante y total embriaguez del océano.

Imitar con elementos que no son los del modelo es, en más bajo o más alto grado, **falsificar.** Hacer un árbol, una mesa, un pájaro, con colores, con arcilla o con palabras, es pretender falsear la sensa-

ción de pureza que frente a un árbol, una cosa o un pájaro, podríamos sentir. En cambio, hacer con colores, con arcilla o con palabras, lo que en nuestro corazón sensible hay de árbol, de cosa o de pájaro, y aún más, lo que en nuestro corazón sensible hay de ley, de universal, de embriaguez, de armonía cósmica, eso es representar al hombre anímicamente y dar a los demás una obra de arte donde se aclara en forma bella, lo mejor del espíritu humano con una expresión humana.

Si se pudiera hacer —supongámoslo— un trozo de la naturaleza; si, como dioses nuevos todopoderosos, pudiéramos dar vida con savia, con corteza, con hojas, con colores y formas y hasta con notas, a un árbol, por ejemplo, aún entonces no haríamos, con esa facultad imposible, no haríamos sino repetir lo que esa maravillosa naturaleza prodiga a manos llenas y anchas.

Cuando Herrera y Reissig labraba aquellos bellos sonetos suyos que nos dejaban la visión de una cosa bien planteada y concluída, no hacía sino el esfuerzo de construir, mediante imágenes maravillosas que la naturaleza le inspiraba, la sensación del despertar, la sensación del sueño, aún la sensación de la historia o de la paz en que su espíritu culto quería vivir y crecer. Representar al hombre, simboli-

zarlo, tal el objeto fundamental de ese arte y su grandeza.

"Gemían los rebaños. Los caminos
llenábanse de fúnebres cortejos.
Una congoja de holocaustos viejos
ahogaba los silencios campesinos.
Bajo el instinto de los velos finos
evocabas los símbolos perplejos
hierática, perdiéndote a lo lejos
con tus húmedos ojos mortecinos.
Mientras unidos por un mal lejano
me hablaban con suprema confidencia
los mudos apretones de tu mano,
manchó la soñadora transparencia
de la tarde infinita, el tren lejano,
ahullando de dolor hacia la ausencia".

Ya vemos. A través de una emoción casi griega o legendaria —una emoción de cultura— y de silencios campesinos y de tristeza crepuscular, pasa al fin el tren lejano y lo que parecería ser una pintura objetiva —detalle del paisaje— es otra cosa más profunda expresada en forma extraordinaria. Es una mancha, un grito gris que anda en el corazón del hombre y que se ve de pronto como en un espejo triste y certero, en la visión del tren que se va. Ya estaba esa mancha de dolor en su espíritu y si a su pluma o a su recuerdo o a la anécdota que en

ese instante vive, no hubiera acudido el tren acogedor y simbólico, la hubiera dicho en otra forma, en otra imagen, porque lo que tenía que decir era un eco de su sentimiento profundo. Veamos otro soneto, "El Despertar":

"Alicia y Cloris abren de par en par la puerta
y torpes, con el dorso de la mano haragana
restréganse los húmedos ojos de luz incierta
por donde huyen los últimos sueños de la mañana.
La inocencia del día se lava en la fontana.
El arado en el surco vagoroso despierta.
Y en torno de la casa rectoral, la sotana
del cura, se pasea gravemente en la huerta.
Todo respira y ríe. La placidez remota
de la montaña suena celestiales rutinas
El esquilón repite siempre la misma nota
de grillo de las cándidas églogas matutinas.
Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas
como flechas perdidas de la noche en derrota".

Vemos en este soneto, con un gran sabor de palabras, toda la euforia y la alegría sanas que cabían en el sentir, quizás siempre destrozado, de Julio Herrera y Reissig. El está en un ademán claro frente a la mañana y no es el paisaje quien le da los detalles graciosos y bellos como el de las golondrinas, "flechas perdidas de la noche en derrota", sino su alegría quien le hace esa caricia natural, podría-

mos decir, al paisaje del alba campesina, a la vida misma. Es él quien crea la imagen para cantar a la aurora su dulzura viril. Siempre detrás del arte se levanta lo humano, lo desconocido humano.

Y así fué en todo tiempo con la naturaleza en el arte. Cuando Delmira Agustini —¡tan noble!— dice en imágenes llenas de verdades naturalistas, todo el apasionado instinto que es su personalidad, se sirve de la imagen para simbolizarse, se sirve de las cosas para ver con ellas un poco, en esa penumbra de su sueño y de su deseo:

"En mi alcoba agrandada de soledad y miedo
taciturno a mi lado apareciste
como un hongo gigante, muerto y vivo,
brotado en los rincones de la noche
húmedos de silencio..."

Ese es el sueño, la realidad del amor total del mundo que es el arte. A través de un objeto, el abrazo a la ley y a la eternidad que ella representa. Delmira lo aclara: "ha de ser vivo a fuerza de soñado — que sangre y alma se me va en los sueños".

Porque, al fin ¿qué es la naturaleza para nosotros? Una determinada cosa para ser vivida y otra indeterminada para ser expresada o revivida. Es, para el arte, la idea que de ella poseemos. Es lo que sentimos frente a ella. ¿Y con qué podemos nosotros

entonces construir un sueño, una visión, una liberación hermosa de esta monótona cárcel de las horas que nos limitan y del espacio que nos detiene? Pues con nuestras ideas y nuestros sentimientos. Sinó no haríamos arte, no lograríamos una liberación fugaz, sesgada, difícil, ni para nosotros, ni para nadie.

Cuando María Eugenia Vaz Ferreira, el otro gran valor de nuestro pasado lírico, se permitía vagar sobre el mar su soledad y su desesperanza transformada en un ave audaz, no hacía sino evocar con los ritmos de la vida lenta y contemplativa de su época, el sueño más puro, la ansiedad más desesperada de su espíritu.

¿Qué era ese mar sin orillas donde se echaba a gemir, sino uno más mar que el verdadero en el corazón angustiado y solitario? ¿Qué era su naturaleza sino toda la vida en una sola, grande y ordenada imagen? Esta novia de la soledad, María E. Vaz Ferreira, tenía que servirse del paisaje en lo que éste tiene de más parecido a la quietud o a la desesperación con que allá, en la tierra, se abre en dulce sonido o en ondulado silencio, el corazón de los muertos.

Pero lo que era la naturaleza y la vida entonces

no lo es ya hoy. Los mismos espíritus aquellos redivivos, la cantarían distinto.

Aquí llegamos al aspecto más interesante de la misma cuestión. Siendo la idea o la emoción un choque con algo externo y una luz que allí nace; pareciendo además la naturaleza, inmutable, e inmutable el hombre, parecería que el arte también habría de serlo ya que siempre serían las mismas las verdades espirituales —idea o emoción— los choques del mismo hombre con las mismas cosas.

Sin embargo, vemos que la naturaleza varía y se enriquece visiblemente y el hombre varía y se enriquece oscuramente. Por eso no podemos referirnos con el mismo lenguaje en una época y otra. Por eso árbol, —el vocablo árbol, el dibujo árbol, la forma árbol—, no encierra la misma idea o emoción hoy que ayer, en función del poema, del paisaje o del relieve esculpido. Por eso para pintar una manzana hoy necesitamos hacerla con cubos o con la clara y extraña noción del color y del espacio que hay en la vida moderna. Por eso hoy no podríamos sacar de la naturaleza, del árbol mismo, por ejemplo, la columna para la arquitectura como hicieron los antiguos, sino una nueva construcción, una nueva forma, que podría ser una larga parábola, un extenso ángulo, sacados más que del vuelo ágil del ave, del vuelo lento del avión; más que de la manse-

dumbre del campo curvo, de la agitación de la ciudad recta.

Ese es, en el fondo, el sentido único de todo el gran movimiento crítico que se llamó en Europa el Cubismo, padre de la arquitectura de hoy: Cubismo, que es decir, grandes espacios blancos y negros donde quepa la vida actual, ya sea en la escuela, en la fábrica o en la ciudad obrera mismo. Y ese es el sentido de la poesía moderna.

Ya hemos dicho en otra ocasión, hablando de la poesía en su aspecto formal que, juzgada objetivamente en su materialización —poema, canto, sueño— la poesía es una expresión del espíritu, un símbolo del mismo, que para ser tal tiene que tener todas las cualidades y las calidades artísticas del espíritu, armonizadas en un todo arquitectónico. Por eso cada poema debe ser la casa de un sueño, el edificio de una sensación, el monumento plástico de un estado de espíritu. Para eso, pues, la palabra, la metáfora, la imagen, el símbolo y la idea total nacida al nacer el poema en el corazón del artista. Casi diríamos que la poesía se **ve**, más que se **oye**. Se ve construírse en el espacio con aquellos elementos sonoros y en ella hay entonces volúmenes, distancias, adornos y, sobre todo, fundamentalmente, hay una vida, un espíritu que la habita a sus anchas —como para él— aunque los otros espíritus atentos

lleguen a adivinarlo. Así el arte vendría a ser una verdadera reconquista de la realidad, audible, visible o palpable.

Por todo ello estaba bien Herrera y estaba bien su nostalgia de la naturaleza serena con que él lloraba su deseo de paz y de elevación; por todo ello estaba bien Delmira que se servía de la naturaleza para destacar los grandes volúmenes de sus vuelos y sus sueños; y estaba bien María Eugenia que se dirigía a la naturaleza como a sus propias palabras resbaladas o a las propias grandezas de su alma. Y en pintura estaba bien Blanes Viale, cuya obra es una exaltación personal, febril, de la naturaleza. Todos hacían de la expresión basada en lo natural o en lo vivido, un pretexto, una ocasión de amor más que el amor mismo. El amor eran ellos.

Y ellos eran su época.

Puede que la emoción o la espiritualidad del hombre sea siempre la misma, imponderable e incalificable para la historia. Es un tema interesante y profundo que no nos toca dilucidar hoy. Lo que podemos afirmar, desde ya, es que la emoción humana tiene nuevas maneras, nueva expresión, nuevo rostro, a cada etapa de civilización; a cada ritmo de vida definido. Escuchemos un punto y aclaremos:

"Asir cuando ya todo
se vaya, y con qué manos
asir el pensamiento,
y con qué manos firmes
asir de pronto el día
sostenerlo moviéndose
por la piel de su cuello
como una liebre viva.
Ven sueño, ven, ayúdame,
tú asirás para mí
lo que tomar no puedo,
tú, con manos más grandes".

Estamos frente a un poema moderno. Hemos querido transportarnos de nuestro pasado más rico, a nuestro presente más rico en un gran salto por encima de los buenos y de los regulares poetas que gozan de la fama hogareña. Es un poema breve de Julio Supervielle. Hay en él un nuevo sentido de la naturaleza. Esta es más pequeña que el hombre. El día es una liebre y toda la naturaleza y toda la historia misma no son más que una representación de la sensibilidad del artista. ¿Han cambiado de sitio acaso, en el corazón del hombre, las señales vagas de la naturaleza? No; es más bello que eso.

Es que vivimos una época en que la civilización del individualismo se exalta, se clarifica como para morir, con la luminosidad y la grandeza de los gran-

des derrumbes y con la fineza de los sentidos que tienen los moribundos. (Tal el surrealismo). Toda la época histórica de eclosión del hombre y su voluntad y sus derechos, que, como reacción ante el oscurantismo antinatural de la religión y el misticismo del medioevo, desparramó por el mundo la llamarada de la Revolución Francesa; todo ese alto esfuerzo para hacer del hombre el rey de la creación, esfuerzo que culmina en la ciencia, en la ingeniería, en las audacias, en el heroísmo, y aún en los nuevos y atrevidos horizontes sociales que las masas obreras avizoran; toda esa proclamación histórica del hombre tiene también su voz poética en dos polos poderosos, bellos y casi podríamos decir enemigos, vital, dialécticamente enemigos. Uno viene determinado directamente por ese pasado y por ese triunfo del hombre frente a la naturaleza. El otro viene indirectamente de ese pasado y está con los ojos puestos en la nueva época en que la sociedad domina científicamente al individuo. Polo nervioso dentro del corazón del hombre el primero; onda nerviosa sobre la multitud, el segundo. Uno sintiendo menos que el otro, la poderosa fuerza de las leyes, sean éstas las de lo físico, lo químico, lo social o lo cósmico, ejerciéndose sobre ellos como un gigantesco y un tanto casual designio.

Entre los primeros está Julio Supervielle y la to-

talidad de nuestros poetas y artistas. Entre los otros, entre los poetas colectivistas, para quienes la naturaleza es un campo de experimentación con que hacer más buena y libre la vida material del hombre y sobre ella, la moral del mismo... no tenemos aún muchos valores destacados; sólo Zavala Muniz en la prosa y Michelena en la escultura, y definitivamente, levantan una pasión representativa de lo social.

Y bien; la naturaleza, para todos aquellos que, como Supervielle, llevan en sí la tristeza del aislamiento humano en las enrarecidas cumbres de la cultura y la solidaridad de todos los hombres en el común abismo del dolor, sirve también para simbolizar su deseo de paz, de superación y de eternidad. Pero, como el hombre que vive Supervielle en su corazón, ya ha visto y atravesado con su generación, las experimentaciones simples y progresistas de la vida, queda solo frente al más allá y se sirve de la naturaleza para pasearla con toda la dulzura de su espíritu frente al misterio, como pasea la tierra por los derroteros oscuros del espacio, en un mismo, callado, noble y ondulado ademán. Es una misma música.

Y no debemos asombrarnos de la libertad de expresión con que poetas de la alcurnia de este que nos ocupa ahora, logran cristalizar lo más gris, innaccesible, superior y desconocido del espíritu humano.

No olvidemos que estamos en una época en que se exprime, en todos los aspectos, el jugo agrio del individualismo preparado hace tiempos y que la poesía siempre va como la profecía, en la vanguardia de las embriagueces.

No olvidemos que lo real, lo verdadero, no es siempre lo esencialmente claro y simple. "Las formas de la naturaleza, dice E. Faure, pueden también tener su primer origen en algo no caracterizado en formas, como, por ejemplo, en la nebulosa o en un universo en estado gaseoso, lo que no impide que luego se realizaran en cuerpos y formas sólidas y pasaran a tomar categoría de cuerpos reales. Si se niega realidad a un objeto de arte porque no imita directamente las realidades de la naturaleza, también habría que negar esta realidad a cualquier objeto creado por el hombre, v. g., el automóvil, porque no se parece a un caballo".

Y con ésto podemos poner punto final a esta conversación evocadora del pasado. Los muertos no mandan; son naturaleza y nada más. Y nada menos. Los vemos, los visitamos, los veneramos incluso, los vivimos. Pero ellos también, como la naturaleza, deben servirnos para expresarnos. Porque la vida es nuestra; y el presente de nuestro arte, lo que en este libro desarrollamos en voz alta, vive desde aqué-

llos, su cultura, su seguridad, y abre hacia el futuro su esperanza, su curiosidad.

La naturaleza, pues, difícil y lejana, sigue siendo un pretexto de la expresión. Para unos es todavía sinónimo de historia, pasado, leyenda o anécdota. Para otros, superiores, heroicos, sigue siendo forma ancha de la ley musical, o dialéctica, o matemática, —según los temperamentos— del mundo y del hombre con él. Para los menos y más nuevos, todavía no muy claros, se llama lucha y mientras conservan ese sentido ordenado de los anteriores, mientras hacen el esfuerzo de trasladar su emoción colectiva a un ritmo universal, es arte y desde ya podemos afirmar que el más heroico.

Lo esencial es crear un orden humano en la obra, orden que podrá ser más o menos armonioso con el del cosmos según la sabiduría de su creador. (Sabiduría en un único sentido de conocimiento o de experiencias ante las fuerzas eternas, de inquietud o simplemente de nervios. Volvemos al contenido más bello de ese simple vocablo: sensibilidad). Lo esencial es crear un orden, pero que deberá acompañar al mundo en esa velocidad de los astros que nos produce una embriaguez pasajera llamada a veces por nosotros amor, y un espanto que a veces llamamos caos. El ritmo del arte mayor es, en nuestro concepto, el de esta única eternidad de las cosas, plástica,

musical y expresiva a un tiempo. Con él, la naturaleza unifica el desorden humano y el hombre su viejo desorden natural o naturalista...

33.2. Vitureira, C., "Pedro Figari y lo autóctono", *Arte Simple*, 1937, pp. 121-132.

VII

PEDRO FIGARI
Y
LO AUTÓCTONO

Ya lo hemos dicho a propósito de una enorme figura desaparecida. Poeta, artista, es el que no se desintegra. Aquél que logra mantener su equilibrio, su salud espiritual, su alegría de ser y de soñar, en el hilo tenso de cada angustia humana, en el temblor ancho de todo paisaje terreno. Aquél que no se deshace, como el leño sobre el agua, como la sonrisa última en el moribundo, como el viento siempre, aunque tiemble el océano, la tierra o el pobrecito árbol...

Pero debemos agregar algo. Aquél que sabe lo que viene y no se desintegra todavía. Poeta, artista,

porque sobre el muro de sombras enciende su esperanza, su profecía, a veces mística, a veces social, a veces simplemente creadora —en la ignorancia o en la sabiduría— pero siempre habiendo sentido y escalado en la totalidad de sus fuerzas, en la medida de sus músculos, el muro inacabable, serio, único, al pie del cual nos estrechamos todos, en más o menos acrobática montaña de huesos. Y habiendo ejercitado ésto que a nosotros siempre se nos ocurre llamar sensibilidad porque no encontramos palabra más sencilla.

Por ello el arte es totalidad humana en el tiempo y en el espacio; expresión humana a través de todo lo ancho y lo profundo. El hombre sin limitación ninguna, solo y colectivo, en el paisaje y en los siglos, en la vuelta ebria del mundo por el ámbito celeste, en esa vuelta que es la de nuestras almas mismas y que es a la vez tiempo y espacio, cuadrante y viaje, una misma cosa que podría llamarse vida, muerte, olvido o porvenir...

Por eso en medio a la fuerza de su panteísmo, en medio del caos contenido de sus sentidos —potros domeñados del carro antiguo— el artista tuvo necesidad de fijar un paisaje, una persona, una naturaleza muerta, una idea misma, un sueño. ¡Pobre de aquel que vaya a contemplarlos y no distinga en la obra la impetuosidad del universo en el

espacio; el desmenuzamiento de la historia en el tiempo; el morir y el vivir plásticos sobre la tierra, que la niebla más profunda ve modelarse y el cielo más límpido musicaliza... ¡Pobre de aquel que vaya a contemplar la figura y no sienta al hombre viejo y nuevo, muerto y vivo en sus formas, en su materia y en su espíritu; que vaya a ver el paisaje y no distinga la geometría del silencio cósmico ordenado, detenido un punto en él; que vaya a ver la naturaleza muerta y no comprenda el lenguaje interno de las cosas, el ruído que hacen las formas y las delicadas luces que se envían unas a otras como en el desarrollo de un tema musical!

Y pobre del artista que no sienta así el arte, así violentamente dueño de su conciencia, de su afán y de su dolor. Pobre del artista que crea que el color es nada más que aspecto, porque es también lenguaje; que el dibujo es nada más que perfil, cuando es también lenguaje; que la luz es nada más que vida, porque es lenguaje. Uno, amplio, parece la confesión de la naturaleza en el hombre; otro, muy limitado, del hombre en sí mismo; y otro, difícil, del misterio mismo en el hombre, primordialmente. Parecen, en un primer plano del pensamiento. Parecen, son imágenes.

Porque los tres medios más concretos de la pintura no son en realidad más que uno solo: la idea,

la sensación, el concepto o la vida misma que tiene, para nosotros, en todo minuto detenido, en toda anécdota, en todo accidente, ese triple sentido de cosa natural ,humana y misteriosa a un tiempo.

La agilidad del dibujo se puede seguir y señalar con el dedo por cultivada que sea; la gama de color se puede seguir con el dorso de la mano por delicada que se exponga; la atmósfera luminosa se puede perseguir con la mirada por ligera que se manifieste. Pero todo el conjunto, la tela, la obra, se puede vivir cerrando los ojos por eterna que ella sea, puesto que dentro del hombre, en relación con su sentir, está toda la razón mayor del arte. Quizás algo de ésto es lo que quisimos decir en el prólogo de un libro de versos cuando afirmamos: No creas en la oscuridad, hombre sencillo. Todo corazón sano tiene en sí la mirada pura y necesaria para ver, como el campo la espiga y el mar la luna. La oscuridad no existe. Pon el agua del mar en la palma de la mano o la sombra dentro de los ojos.

Feliz Figari ,pues, que a través de la memoria pictórica nos trae dibujo, nos trae color y nos trae luz, todo mezclado en la mancha, todo compuesto en su conciencia, evidentemente, puesto que los saca de su más escondida estancia síquica, de aquella donde la sensibilidad del pasado vibra todavía, para

él sólo, con luces pintorescas, con un dibujo sintético, con colorido ebrio.

Y felices nosotros que lo hemos sentido así y lo recordamos con los ojos cerrados haciendo danzar morenos en los patios simples profundamente extraños, o llevando un muerto por las colinas de un lejano, nostálgico, primitivo país un poco muerto.

Poeta, artista, es el que no se desintegra. Y que lleva en su corazón, pozo infinito, todos los recuerdos, todas las nostalgias de su paisaje y sus horas, y del paisaje y las horas de los otros. Por ello lo que une al arte y hace una sola de sus variadas modalidades es la sensibilidad y no la ideología.

Por eso hubo entre nosotros uno que pareció creyente, pero que en realidad era bueno hasta soñar, sobre toda su soledad, la multitud de sus sonrisas. Era Barradas.

Por eso hay otro que filosofa, que sólo cree en lo que el hombre levanta con sus puños fuertes: uno que piensa mucho y envejece y es bueno desde la infancia, ingenuo hasta labrar a hachazos sobre un adoquín parisiense toda la geometría plástica y sobre una alfombra toda la literatura fantasmal de su memoria: Torres García, que vuelve al juguete como un niño, todavía entero su corazón antiguo.

Y es también artista aquel otro de las lunas que vive nada más, pero que es bueno e inocente como

un pierrot. Y aquel otro que ve morir a un amigo y todos los días lo despierta sobre su corazón íntegro de donde un día parte, como un pájaro bello, hacia la eternidad, sobre el abismo y desde el duro amor quieto y vigilante como un acantilado. Tal la placa a J. C. Grauert de Bernabé Michelena.

Y quien dice un amigo, dice una época, una clase social, un episodio histórico, una raza... como dice Figari.

Por eso no hemos podido sentir otra cosa que tristeza, ante los reiterados juicios que en ambas orillas del Plata, levantaban a Figari como un poeta autóctono, como el primer pintor de América, tan artista como es, tan sabio como es en su pintura, tan emparentado con los impresionistas, tan universal en su lenguaje y tan sensible en su contenido!

En el pretexto, en el objeto, en el modelo, es, precisamente, donde la literatura recuerda al periodismo o a la historia y la pintura a la fotografía o al documento. Y donde daríamos la razón a quienes hablan de la decadencia total de la cultura: Spengler, por ej.

En la sensibilidad con que se maneja el mismo pretexto —cuanto más fina más difícil de decir— empieza el arte a actuar, empieza el objeto a ser concepto, empieza el recuerdo a ser amor vivo, empieza la cosa a ser humana y el hombre a parecer casi divino.

A R T E S I M P L E

El arte en Figari comienza con su sensibilidad. Atravesad esa puerta ancha diríamos y "Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate". Porque allí el arte es creación, dolor, muerte lenta y eterna, hora a hora, velando su propia sensación y recogiendo el descanso como una sonrisa. ¡Qué importa ya el objeto, qué del mundo pequeño, qué del amor sin vuelo! El arte nace para los siglos que han de venir a verle minuciosamente absortos ante la fría indiferencia de su lenguaje inmortal y recíprocamente indiferentes ante el arañazo heroico del episodio pintoresco y documental. Tal como nosotros miramos hoy las labores egipcias en los relieves puros de sus templos.

No nos cansamos nunca de hablar de la sensibilidad. Nos llega una frase de Barbusse antes de irse: "Morir no es nada, pero no vivir más..." Esa es una frase bella, eso es expresión artística, eso que no es la muerte frente a la vida, que no es el hecho de morir, pero que es la sensibilidad del hombre frente al hecho, el amor del hombre doloroso de eternidad, de espacio, de infinito...

Así de simple, así de conmovedor el arte. ¿Cómo sinó en Figari, levantar sobre su sueño lúcido y lleno de colorido, el baile de los negros manchados de rojos y de blancos? ¿Cómo despertar sobre el campo esos soles casi apagados, esos árboles sin car-

ne, que parecen comidos por todas las hormigas del tiempo, esas paredes antiguas con la mansedumbre colgada como un tapiz sobre ellas?

Pintor hasta la médula, con materia sorda y fuerte, con dibujo de una sobriedad encantadora, con manchas de una ligereza difícil, (se le ha recordado Bonnard, Van Gogh y otros) con un amor humilde que ha recordado a Daumier, este pintor colonial e impresionista, este anciano luchador que despierta para nosotros su ambiente amoroso, una lejana vida nómade, una ancha emoción campesina, este ingenuo que mutila un tanto sus exposiciones intitulando pintorescamente sus cuadros, nos dice siempre la mansedumbre fuerte de la naturaleza o la alegría también fuerte del instinto humano, en los dos modalidades más claras de su expresión.

Cuando un caballo cerca de un ombú vuelve hacia el espectador su cabeza mansa, puesta ahora, por razón del dibujo, al lado de la grupa; esa misma cabeza que hace siglos estaba doblada hacia la tierra, y que hoy permanece frente a todos los que han de venir, mientras el cielo cae sobre el silencio como un pájaro sobre la presa y se come las ramas y el color de la tierra.

Y cuando, en el baile luminoso, las negras retozonas quiebran tardía pero fuertemente sus caderas y el negro levanta los hombros flacos en contorsiones

rítmicas, mientras el tamboril — esa risa redonda, caricatura plástica de la alegría —, levanta todo el movimiento desde su panza cómica y su boca aporreada.

Hay humor y hay tristeza, mancomunados, porque hay un artista que es capaz de equilibrarlos sin que se le quiebren en su corazón hilado.

Los pericones y los gatos, esas telas en que el movimiento feliz y romántico preside hasta el rabo compadre de los perros vagabundos, son el documento vivo de su sabiduría pictórica, de su sentido de la composición y de la gracia. Naranjas y azahares matizan alguna vez la reunión y en esa luminosidad hay la misma ternura que en aquellas diligencias viejas que en la posta se desencuadernan todas, llenas de viajes y de requiebros, como las casonas, como las negras, como los semejantes paisanos, como las cabezas de las señoras, como la galera ciudadana de los borrachos nocturnos.

Pintor de la humildad levantada hasta la grandeza, Figari demuestra cómo el detalle —y quien dice detalle dice el documento, la observación, la ciencia o la estadística — no puede ser nunca memoria del alma artística, del sentido estético, ni su lenguaje, porque esa memoria del cielo que es el arte o mejor dicho, memoria del viento, de algo enorme y ancho como la noche inconcretable, esa huella de

Dios que diría un creyente, esa historia del alma que decimos nosotros, pasa, como la poesía, como aquel dulce cisne de la esclava Delmira... a vuelos largos, entre la sangre y el lodo de los propios creadores.

"Huérfano de resonancias espirituales" dijo una vez Atalaya en Buenos Aires. Que nos perdone su querida memoria ,pero no creemos que sea en la gula de la retina donde nos impresiona nuestro artista, como no es tampoco en la afectuosidad que nos une al campo nuestro o a la barriada de negros que conocemos bien. No es superficialidad o gracia del color lo que nos atrae. Es la seria armonía gozosa, la unidad de su sueño, la dulzura de este manso arte que, en cuanto pintura para ser vista, lo es plenamente pintoresca y plenamente coloreada. Las manchas — ese innato instinto para lograrlas que hace a Figari único en nuestro ambiente — nos revelan hondas resonancias del espacio y lejanas canciones del tiempo adormecido sobre la pampa y destrozado en el cambacuá (rincón de negros).

Cuando Atalaya decía que estaba poblada de "infantil picardía" toda su obra, sacaba de allí elogio y censura: "cosa bella para vivir a veces pero no siempre". Pero le faltó agregar que eso pasa con todo el arte y que el aspecto infantil de las telas de Figari no es ni más ni menos que el que se le reprocha—

eso sí infantilmente — a todo el arte moderno. Porque todo el arte nuevo pone desnuda ante la atención de sus amigos la interrogante antigua y fatal: ¿es el arte la concepción íntima y primaria de un mundo que después se controla, es un lente mayor para ver más a través de los misterios todos, o por el contrario, se viene desde este mundo, lentamente, en verdaderos tropiezos de color, logrando, aprendiendo una visión del mismo? ¿Es la base del arte el hombre o la naturaleza, el sueño o la acción, el espíritu o la materia? Sea cual sea la respuesta difícil — saber preguntar es mucho según decía Waldo Frank — la obra traduce uno u otro sentido de la marcha. En Figari se viene desde el mundo aprendido en fuerte memoria pero dándole a ésta toda la aparatosidad, la "infantil picardía" del sueño, de lo íntimo, casi anormal, casi inconfesable. Y aquí puede que esté la respuesta a las interrogantes.

Expresión humana de vida, expresión del tiempo pasando por el individuo, la obra de arte mancomuna ambas fuerzas aparentemente enemigas. Equilibrio del mundo en el espíritu del hombre, calidad de la lucha — adaptación o inadaptación — esfuerzo, abrazo conmovedor entre la materia y el espíritu, entre la naturaleza y el hombre que es también naturaleza, entre la ternura y la física, entre la idea y la química, entre el sentimiento y la ciencia, entre

la vida y la muerte mismas. Lucha, sentido, marcha, abrazo. En una palabra, amor. El arte es expresión de amor, es decir, de armonía entre todo lo grande en el instante de poseerse, sea el hombre y su época, el árbol y el cielo, el pájaro y la hoja, el camino y la mañana, la fruta opulenta y la mesa lisa y contemplativa. Amor, en todos los grados, desde aquel que ve pasar su ideal y cree en Dios, hasta el que al poseerle piensa en la imagen más bella de la muerte.

Es que poeta, artista, es el que no se desintegra; el que no se deshace aún cuando ame, como el árbol, desordenadamente hacia los vientos...

33.3. Vitureira, C., "Los paisajes cósmicos de Cúneo", *Arte Simple*, 1937, pp. 133-142.

VIII

LOS PAISAJES COSMICOS DE CUNEO

El paisaje abierto en la profundidad de la naturaleza, en ella tiene su verdad y su estética; pero el paisaje obra del espíritu humano que con él quiere simbolizarse, en el hombre solamente tiene su verdad y su estética. Por eso todas las razones del espíritu — más que razones, firmezas — vienen a justificar y a explicar a Cúneo, pintor fuerte y claro como pocos. Y por eso la savia que han de tener los árboles o el agua escondida que han de tener los cielos, no puede ser, no se concibe que sea otra cosa en los cuadros, que un movimiento del espíritu, una clase de lirismo, cuanto más fuerte de mejor color y cuanto más fino más matizado en el color.

— 133 —

El estado emocional o si se quiere, la infantilidad de la percepción — sobre el campo o sobre las casas alguna vez el hombre tuvo necesidad de un asombro grande para que no se le cayera la luna reciente— explica la composición de los cuadros de este artista y su repetida visión cósmica de las cosas. Pero entonces, ¿serán sus ojos los primitivos, serán sus recuerdos de infancia, sus caprichos mismo, sus conceptos? Nosotros creemos que nada en lo grande de la sensibilidad puede clasificarse con las pequeñas palabras de siempre. Porque ni los sentidos, ni la memoria, ni la espontaneidad, ni las ideas, parecen otra cosa que una fugaz visión o manera del espíritu hecha carne, nostalgia, acción o sueño... Y porque el origen de una obra es siempre el espíritu, inútil y además obvio, pretender explicar la calidad de ese origen, como si para comprender el árbol en la tierra y verlo, hubiera necesidad de saber cómo es que pasa la vida debajo de las fibras.

Por eso ,pues, frente a Cúneo, para sentirlo y para comprenderlo, hay que saber solamente algo de las modalidades del espíritu y descansar con ellas.

Pero, porque las revelaciones del hombre tengan la fuerza con que se ha nacido y la calidad con que se ha desarrollado —la profundidad del vuelco y el sacrificio del ejercicio — no se piense que para realizar arte, ha de olvidarse el suelo simple, sabio y

callado de donde venimos junto con el paisaje. La salud del campo, como su tiempo, tienen su expresión en su color y en su matiz, en su fuerza y en su armonía. Y esas maneras de la sustancia grande (humanidad, mundo, naturaleza), que vaga entre los hombres y los hace súbditos de un mismo amor a lo bello o a lo emocionante, esas maneras pueden y deben ser utilizadas para coger a todos los espectadores en la misma sustancia.

Así el arte es universal y es misterioso, es decir, se comprende y se siente.

Porque cada color de esa naturaleza tiene un contenido propio emocional como cada palabra tiene una idea; y siendo el cuadro en realidad un poema, sobre el vuelco de que hablábamos, las palabras elegidas se enlazan afinándose en un ritmo del espíritu que es música expresiva en el poema y danza plástica en la pintura.

Y así seguir en un cuadro el ritmo del color es recién comprenderlo y ver la luz en el cuadro es recién sentirlo vivir profundamente, porque la luz está dentro del color como el sonido dentro de la palabra.

No creemos nosotros explicar con ésto nada más que limitadísimamente algún aspecto del arte, pero es necesario hacerlo así para que al hablar de Cúneo, valiente en su vuelco, sencillo en el color y mágico a menudo en la luz, se le pueda ver en el cami-

no, aunque siempre suponemos que desde "las casas" doloroso sea soñar.

Nuestro pintor ha pensado o ha sentido cósmicamente el paisaje. Un movimiento total como del principio del mundo, una curva asaz grande y emocionante de la tierra, parece que le hubiera dictado todo su dibujo. Desde el borde del globo, — y no nos atrevemos a decir hasta dónde desde el borde del tiempo — ha visto elevarse la Luna como por primera vez y como por última vez también; y la Luna atraía hacia ella esas cosas habituales que se llenan de su claridad milenaria y se agrandan de luz... cuando no las perdía ante la inmensidad de su soledad. (Recuérdese un cuadro de regular tamaño donde unas lavanderas retornan camino de una sombra sobrecogida).

Diríamos nosotros que hay una estratificación de la pintura en planos. Mientras unas cosas van a pertenecer a la tierra, cada vez más generales sus movimientos y más endurecido su color, otras se elevan hacia un celestial resplandor que permanece atrayéndolas. Y las dudas, los grandes movimientos perdidos, vagan en un plano indeciso y lleno de lirismo, sostenido en las alas oscuras de unos pájaros engrandecidos.

Diríamos más. Silencio enorme azota de estupor la tierra donde sólo puede vivir entonces el alma

campesina, casi toda instinto, o la profundidad de un aljibe, o el pensamiento duro de la bestia; y silencio enorme detiene al cielo con la mano bendecida, con la palma transparente de la Luna.

Hemos visto pues la tierra con el color de la leyenda y hemos mirado en los cielos una alborada nueva. ¿Qué es este sentido de la eternidad que Cúneo nos regala desde sus telas? Sin alucinaciones, sin pueriles entusiasmos... ¿Qué es esa nostalgia que nos levanta frente a sus cuadros, cuando nos parece que las cosas no tienen nada más que su materia de cosas, nobles y redondas, y la Luna su luz, nada más que su luz...?

Esta concepción del espacio enmarcado pero multiplicado hasta intentar meter en él el universo y la historia; esta elevación por la concepción, del contenido espacial del cuadro y de la edad moral del artista ,es una de las más curiosas conquistas de la pintura moderna. Por medio del movimiento — en el fondo, por medio de la pasión— el artista intenta universalizar el espíritu suyo en comunión con las cosas.

No podría un escritor decir con la seguridad de un artista plástico, como diría de un poema, dónde la frase pictórica es originalísima y engranada en el sentir del siglo, ni la cantidad de síntesis o de lirismo de la misma; dónde el color es fácil y dónde

es más difícil; pero sí puede declarar que ese sentido secreto de la eternidad, como el del neo-simbolismo contemporáneo, merece toda la emoción de los hombres... que ya no son más pálidos, como hubieron de ser los primitivos.

Nos parece a veces —humildísimamente lo decimos— que no todo el color tiene el hondo ritmo con que el cuadro nació del alma del artista. A veces un trozo, un rincón, una figura, nos parecen sólo una continuación del resto, no haciendo alarde, como la tela, de la fuerza de su concepción. Pero nos pasa con ésto lo que con algún poeta simbolista que en medio al entusiasmo de sus oscuridades expresivas, movibles y bellas, nos alcanza otras solamente oscuras o quietas, y aún diríamos de oficio, por encima de las cuales pasamos en busca de los gritos solitarios del espíritu. Y esos clamores puros están en Cúneo, cuyas lunas dicen de la soledad de la luz misma cuando nació para no poder poseer las cosas sino enternecerlas. Y cuya sombra, como la carreta y los bueyes de una de las telas, sólo puede curvarse en un solo sentido: hacia dentro, hacia la profundidad de su destino y en un fugaz pasaje de alma en pena.

Recordamos tres lunas blancas irrumpiendo solitarias, entre el velo delicado de unas nubes que "todavía" conservaban un parecido ante el maternal encanto de aquéllas. Como dos párpados se abren,

así desde la conjunción del cielo y de la tierra, allá en el fondo del cuadro, se elevaban las lunas, los velos y los silencios, y descendían en parábola la tierra, los hombres y los silencios. Estos y los pájaros —materia de cielo y tierra— eran los únicos que los unían desde aquel horizonte. Y recordamos el más claro, el más alegre de todos los óleos, una gran luna amarilla a la que la tierra sólo puede dar un camino para palidecer en él y la arista de los ranchos donde siquiera asir la mansedumbre. El simbolismo de esta composición nos decía elocuentemente que el ritmo del color o la delicadeza de la luz, sólo deben tener la fuerte verdad que desciende sencilla desde la visión del artista, sencilla como la ternura de algunas frentes hasta la comisura de los labios tristes.

Pero estamos ajando repetidamente, detallando quizás, al simbolismo. A través de este término véase la naturaleza romántica de esta pintura que no llega nunca a ser desordenada, como el viejo romanticismo plástico, musical y poético. Sino que a veces se repite en lo liviano, en lo fácil, pero sin desordenarse, gracias a las grandes cantidades de humanidad, de sentido de la materia —tierra, cielo, casa— que posee esta paleta.

Las curvas opulentas que Cúneo ve descender —tal un tema musical—, desde sus lunas, y que son

las que construyen sus telas, le denuncian como un pintor sensual a la vez que como un pintor romántico. Difícil dualidad en la cual estriban sus mayores aciertos. Cuando una de las dos faces prima, el equilibrio se rompe y el total defecciona. Así en algunas telas de su última exposición que podríamos denominar realistas y en otras totalmente opuestas, a las que, ajustadamente, llamaríamos decorativas.

Nosotros dijimos historiando el pasaje que hay entre las telas de Cagnes y "Los Ranchos" — sus dos exposiciones sucesivas al retorno de Europa — que: "El Cúneo que ante la caprichosa estructura de un pueblo francés (Cagnes) sintiera en su atención que las líneas se inclinaban bajo los colores y bajo la luz, que los volúmenes danzaban en las manecillas tenues de la hora... y repitiera sin poner casi nada de sí, lo que sus ojos adivinaban, ahora intenta doblar los ranchos, los árboles, las colinas, pero ya no porque entre su paisaje y sus ojos se rompieran las líneas, sino porque entre su emoción y sus ojos se deshacen las luces..."

Así dijimos entonces. Pero podía haberse visto ya, no sólo la caprichosa estructura de un pueblo o la personalidad emotiva del hombre en este primer proceso, sino el compás de las nuevas tendencias pictóricas que geometrizaban la naturaleza haciendo de ésta, además, un pretexto para sus juegos tenues de

color y de luz. Y podía haberse dicho también que aún estaba nuestro artista puliéndose en la lucha con el objeto, fuera éste galo o indígena.

Ahora, en ocasión de "Las Lunas", debemos agregar que este pintor no sólo ve bien, puesto que ve con emoción, sino que dentro de sí mismo comienza a soñar y a construir, por consiguiente, con todo ello. No sólo las líneas, no sólo las luces son manuables y dóciles ante su visión de artista, sino que a ellas agrega su yo íntimo y vive de nuevo todo, con el sueño de un pierrot moderno, alegre y profundo, que ennoblece la tiza lejanísima mientras late el corazón cálido de la tierra.

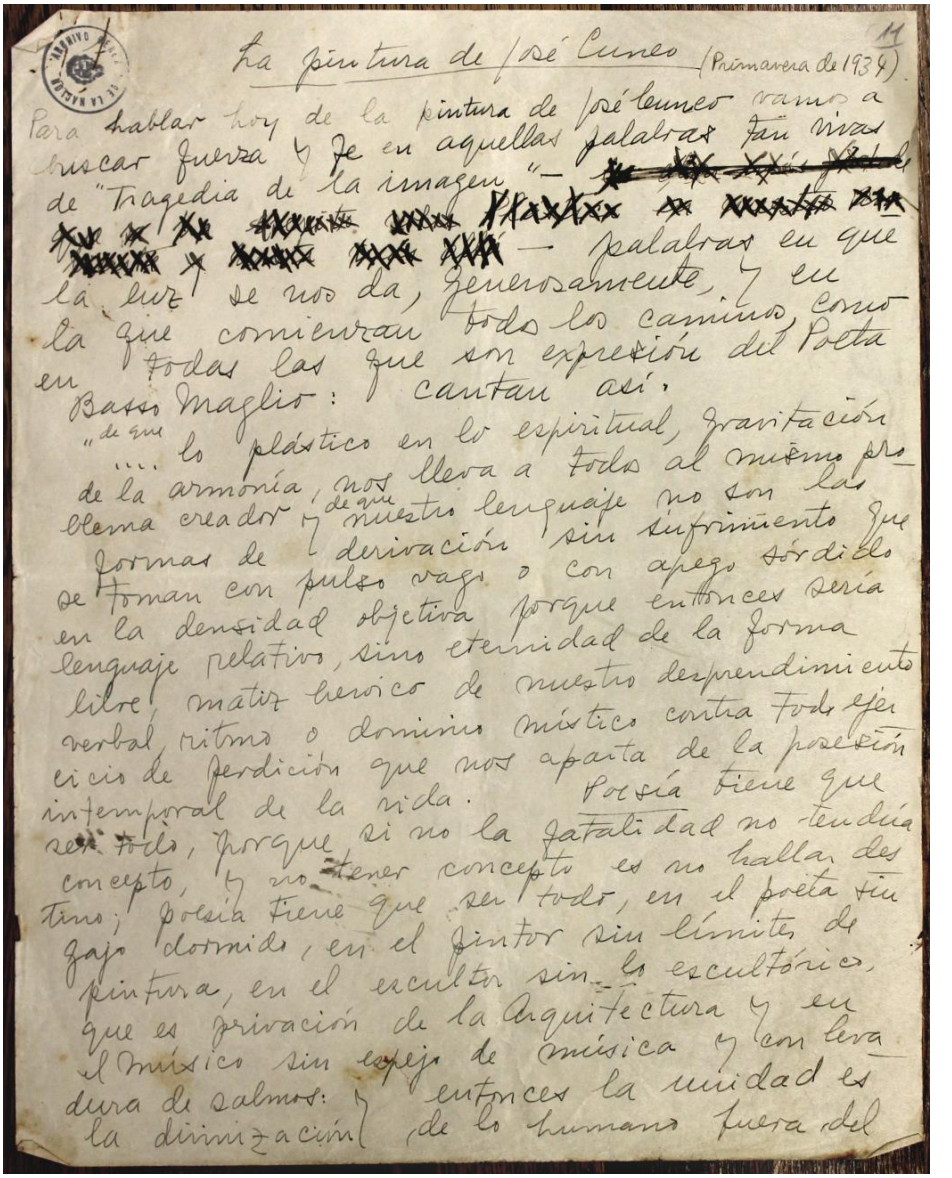
Por eso ahora Cúneo se acerca a otros pintores nuestros que soñaron trabajando con la ternura del mito de las estampas o con la humildad de la leyenda en el patio de la estancia. Y por eso permanece en las escuelas, en sus alegrías o conquistas y en la marcha de siempre todavía.

Es que hay un plano en que es preciso hacer del paisaje, del mito, del recuerdo, un pretexto de amor más que un reflejo, un camino para nosotros más que un olvido abandonado para los demás en el camino.

Por eso en estos cuadros lunares, las sombras de la tierra no llegan totalmente a oscurecer a los hombres, ni las claridades del cielo iluminan del todo el

silencio nocturno. Puesto que, junto a esa Luna amarilla y desparramándole toda su integridad aparente, lucha la mirada de un hombre ávido que se deshace en ella; y sobre la serenidad de la tierra, más grande y más amiga de la soledad que sus bestias, se elevan, como la osatura triste de un esfuerzo, palos y sombras donde se quiebra toda la imposibilidad del hombre que ama pero se retuerce, espectacular e implacablemente.

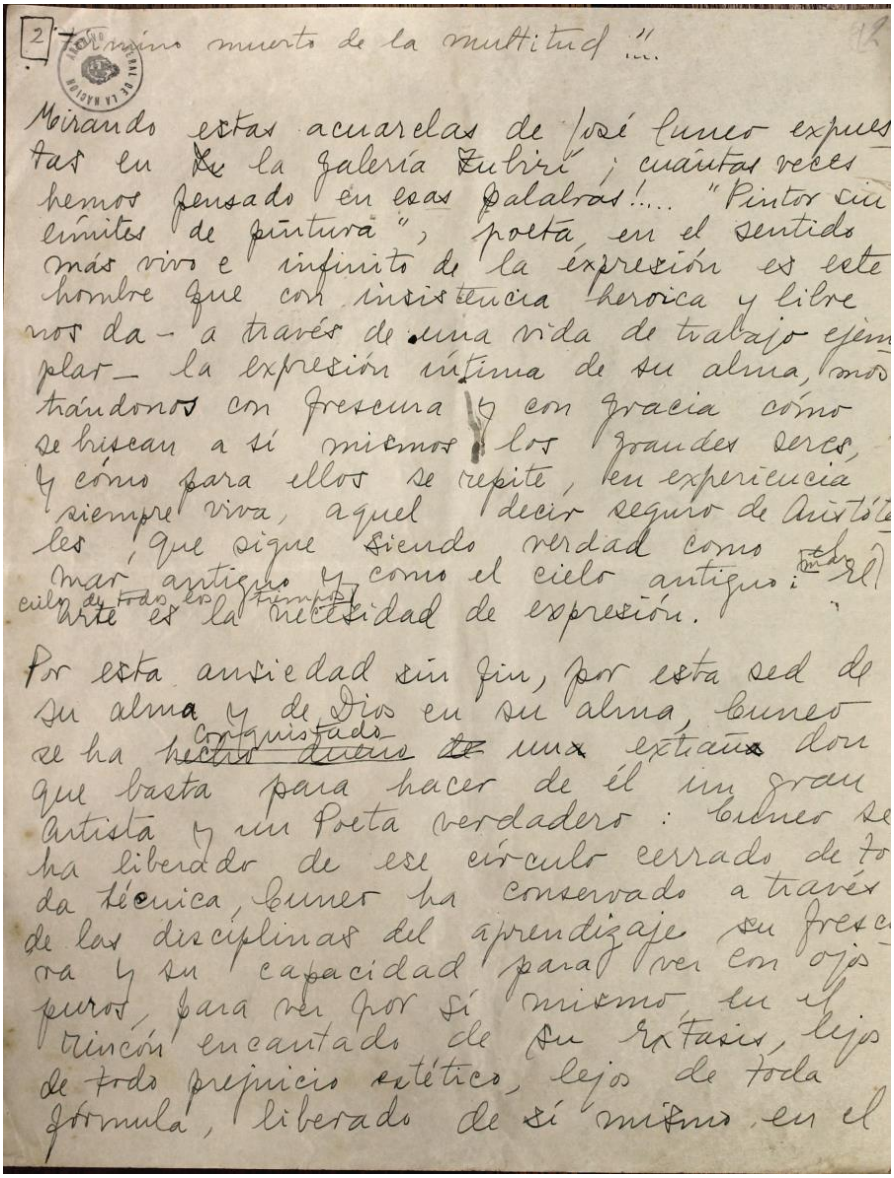
34.1. Carta Manuscrita de Esther de Cáceres, "La pintura de José Cúneo", Archivo General de la Nación, pp. 1-13.



La pintura de José Cuneo (Primavera de 1934)

Para hablar hoy de la pintura de José Cuneo vamos a buscar fuerza y fe en aquellas palabras tan vivas de "Tragedia de la imagen" — [illegible] — palabras en que la luz se nos da, generosamente, y en la que comienzan todos los caminos, como en todas las que son expresión del Poeta Basso Maglio: cantan así.

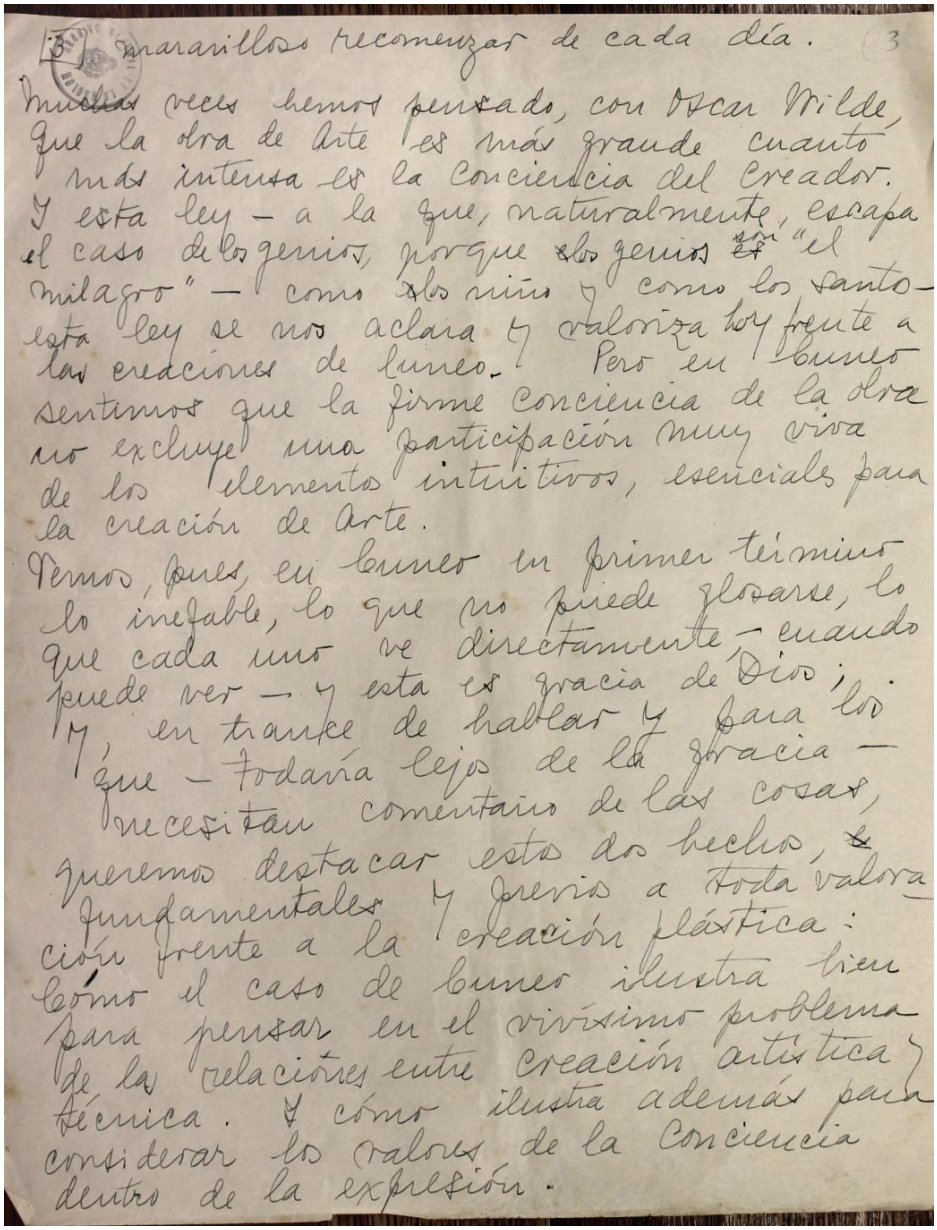
"de que .... lo plástico en lo espiritual, gravitación de la armonía, nos lleva a todos al mismo problema creador y de que nuestro lenguaje no son las formas de derivación sin sufrimiento que se toman con pulso vago o con apego sórdido en la densidad objetiva porque entonces sería lenguaje relativo, sino eternidad de la forma libre, matiz heroico de nuestro desprendimiento verbal, ritmo o dominio místico contra todo ejercicio de perdición que nos aparta de la posesión intemporal de la vida. Poesía tiene que ser todo, porque si no la fatalidad no tendría concepto, y no tener concepto es no hallar destino; poesía tiene que ser todo, en el poeta sin gajo dormido, en el pintor sin límites de pintura, en el escultor sin lo escultórico, que es privación de la Arquitectura y en el músico sin espejo de música y con levadura de salmos: y entonces la unidad es la divinización de lo humano fuera del



2 [illegible] mismo muerto de la multitud "...

Mirando estas acuarelas de José Cuneo expuestas en [illegible] la galería Zubiri ¡ cuántas veces hemos pensado en esas palabras!... "Pintor sin límites de pintura", poeta en el sentido más vivo e infinito de la expresión es este hombre que con insistencia heroica y libre nos da — a través de una vida de trabajo ejemplar — la expresión íntima de su alma, mostrándonos con frescura y con gracia cómo se buscan a sí mismos los grandes seres, y cómo para ellos se repite, en experiencia siempre viva, aquel decir seguro de Aristóteles, que sigue siendo verdad como el mar antiguo y como el cielo antiguo: el arte es la necesidad de expresión.

Por esta ansiedad sin fin, por esta sed de su alma y de Dios en su alma, Cuneo se ha conquistado [illegible] una extraña dote que basta para hacer de él un gran Artista y un Poeta verdadero: Cuneo se ha liberado de ese círculo cerrado de toda técnica, Cuneo ha conservado a través de las disciplinas del aprendizaje su frescura y su capacidad para ver con ojos puros, para ser por sí mismo en el rincón encantado de su éxtasis, lejos de todo prejuicio estético, lejos de toda fórmula, liberado de sí mismo en el

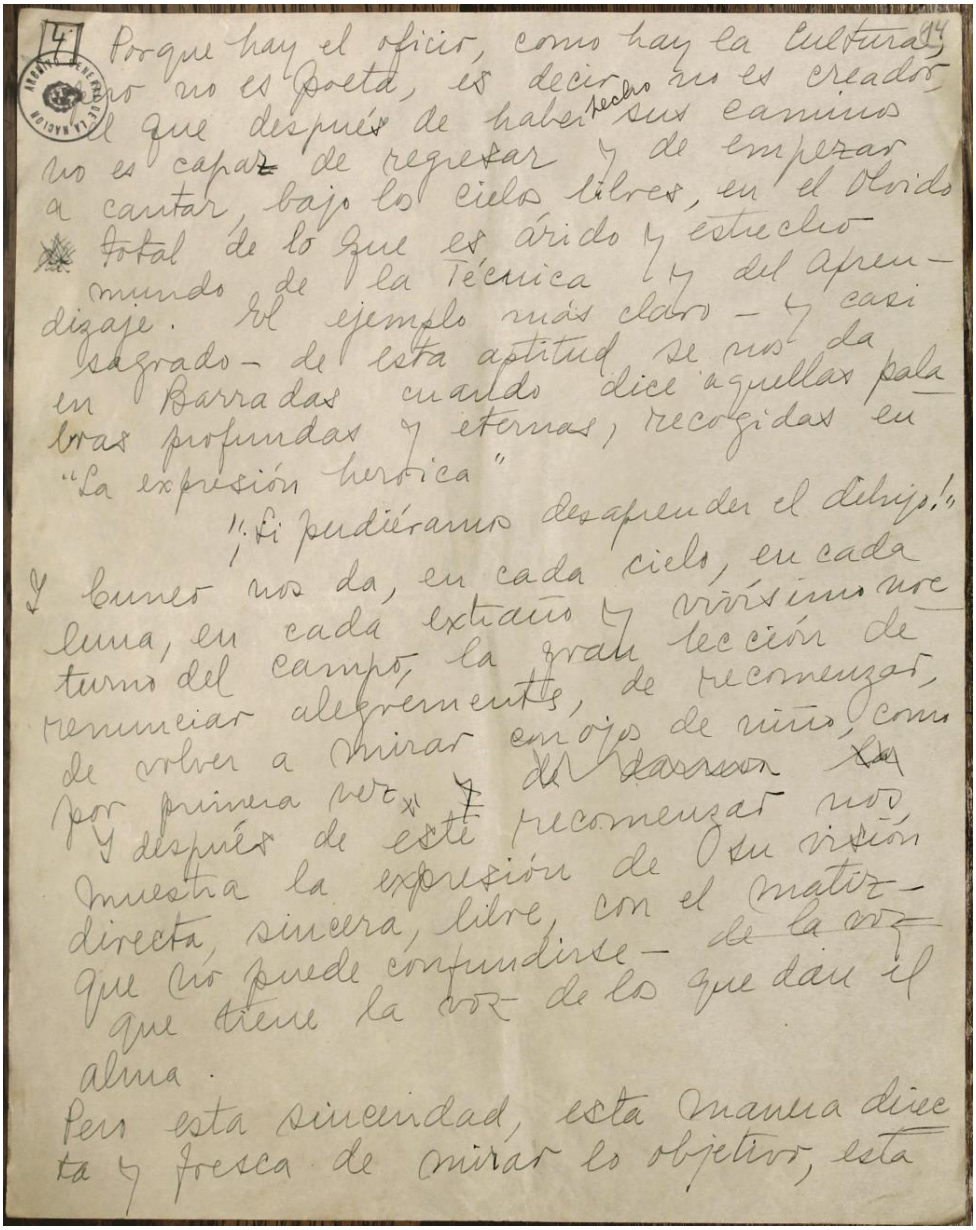


3

maravillosa recomenzar de cada día.

Muchas veces hemos pensado, con Oscar Wilde, que la obra de Arte es más grande cuanto más intensa es la conciencia del creador. Y esta ley — a la que, naturalmente, escapa el caso de los genios, porque los genios es "el milagro" — como los niños y como los santos — esta ley se nos aclara y valoriza hoy frente a las creaciones de Lumen. Pero en Lumen sentimos que la firme conciencia de la obra no excluye una participación muy viva de los elementos intuitivos, esenciales para la creación de Arte.

Vemos, pues, en Lumen en primer término lo inefable, lo que no puede glosarse, lo que cada uno ve directamente — cuando puede ver — y esta es gracia de Dios;. Y, en trance de hablar y para los que — todavía lejos de la gracia — necesitan comentario de las cosas, queremos destacar estos dos hechos, fundamentales y previos a toda valoración frente a la creación plástica: Cómo el caso de Lumen ilustra bien para pensar en el vivísimo problema de las relaciones entre creación artística y técnica. Y cómo ilustra además para considerar los valores de la Conciencia dentro de la expresión.



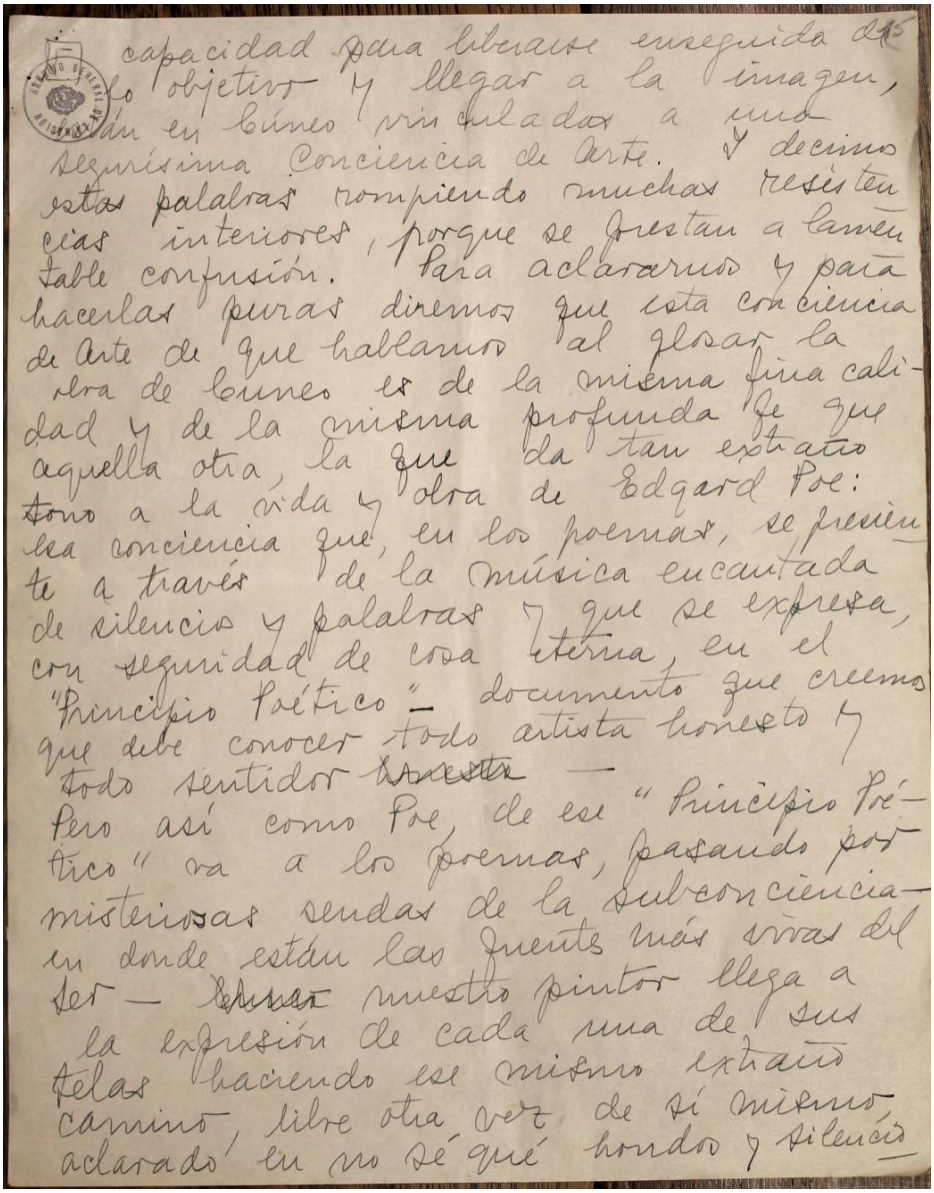
Porque hay el oficio, como hay la cultura, pero no es poeta, es decir no es creador, el que después de haber hecho sus caminos no es capaz de regresar y de empezar a cantar, bajo los cielos libres, en el olvido total de lo que es árido y estrecho mundo de la técnica y del aprendizaje. El ejemplo más claro – y casi sagrado – de esta aptitud se nos da en Barradas cuando dice aquellas palabras profundas y eternas, recogidas en "La expresión heroica"

"¡Si pudiéramos desaprender el dibujo!"

Y bueno nos da, en cada cielo, en cada luna, en cada extraño y vivísimo recurso del campo, la gran lección de renunciar alegremente, de recomenzar, de volver a mirar con ojos de niño, como por primera vez. Y después de este recomenzar nos muestra la expresión de su visión directa, sincera, libre, con el matiz – que no puede confundirse – de la voz que tiene la voz de lo que dan el alma.

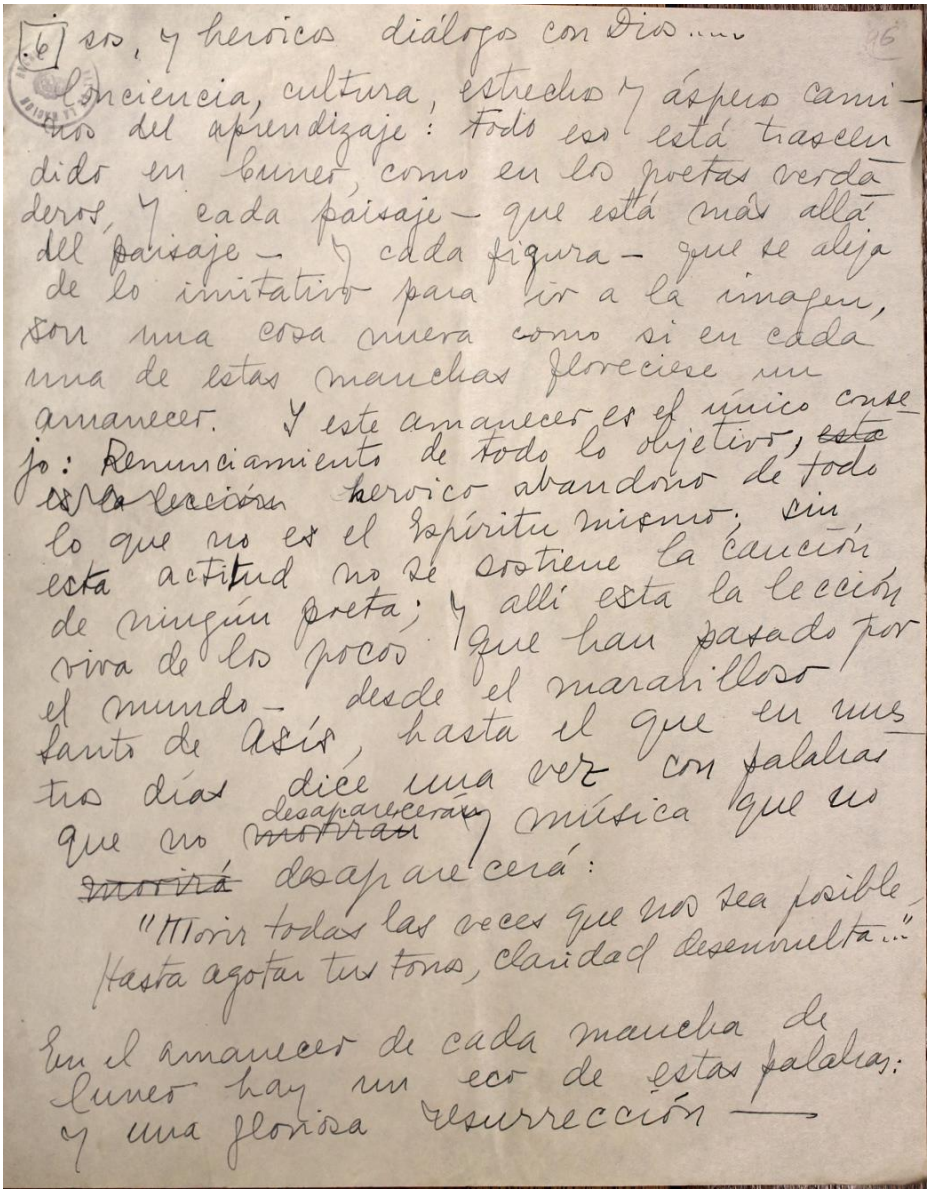
Pero esta sinceridad, esta manera directa y fresca de mirar lo objetivo, esta

15



capacidad para liberarse enseguida de lo objetivo y llegar a la imagen, están en Cúneo vinculadas a una segurísima Conciencia de Arte. Y decimos estas palabras rompiendo muchas resistencias interiores, porque se prestan a lamentable confusión. Para aclararnos y para hacerlas puras diremos que esta conciencia de Arte de que hablamos al glosar la obra de Cúneo es de la misma fina calidad y de la misma profunda fe que aquella otra, la que da tan extraño tono a la vida y obra de Edgard Poe: esa conciencia que, en los poemas, se presiente a través de la música encantada de silencios y palabras y que se expresa, con seguridad de cosa eterna, en el "Principio Poético" — documento que creemos que debe conocer todo artista honesto y todo sentidor ~~honesto~~ —

Pero así como Poe, de ese "Principio Poético" va a los poemas, pasando por misteriosas sendas de la subconciencia — en donde están las fuentes más vivas del ser — ~~[illegible]~~ nuestro pintor llega a la expresión de cada una de sus telas haciendo ese mismo extraño camino, libre otra vez de sí mismo, aclarado en no sé qué hondos y silencio

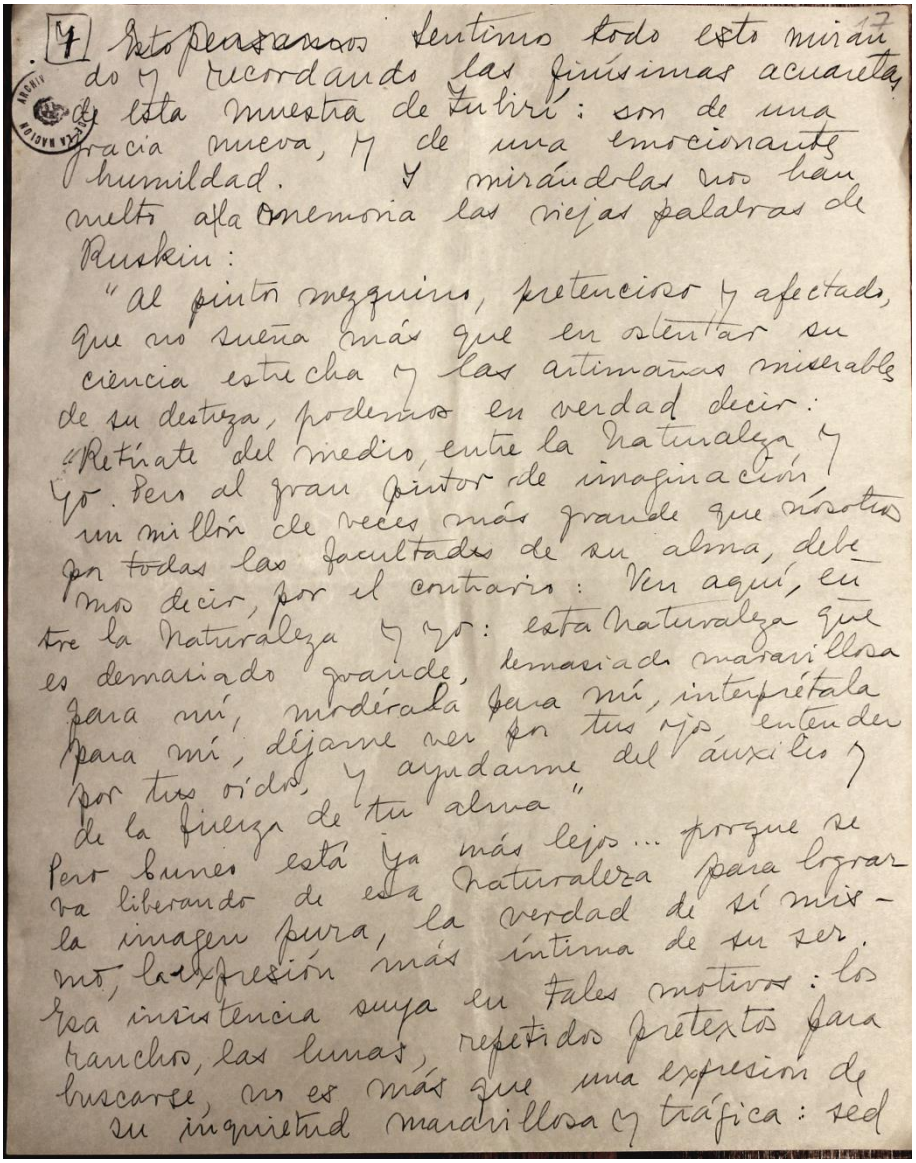


[6] sos, y heroicos diálogos con Dios....

Conciencia, cultura, estrechos y ásperos caminos del aprendizaje: todo eso está trascendido en Cuneo, como en los poetas verdaderos, y cada paisaje — que está más allá del paisaje — y cada figura — que se aleja de lo imitativo para ir a la imagen, son una cosa nueva como si en cada una de estas manchas floreciese un amanecer. Y este amanecer es el único consejo: Renunciamiento de todo lo objetivo, ~~esta es la lección~~ heroico abandono de todo lo que no es el Espíritu mismo; sin esta actitud no se sostiene la canción de ningún poeta; y allí esta la lección viva de los pocos que han pasado por el mundo — desde el maravilloso Santo de Asís, hasta el que en nuestros días dice una vez con palabras que no ~~morirán~~ desaparecerán y música que no ~~morirá~~ desaparecerá:

"Morir todas las veces que nos sea posible,
Hasta agotar tus tonos, claridad desenvuelta..."

En el amanecer de cada mancha de Cuneo hay un eco de estas palabras: y una gloriosa resurrección —

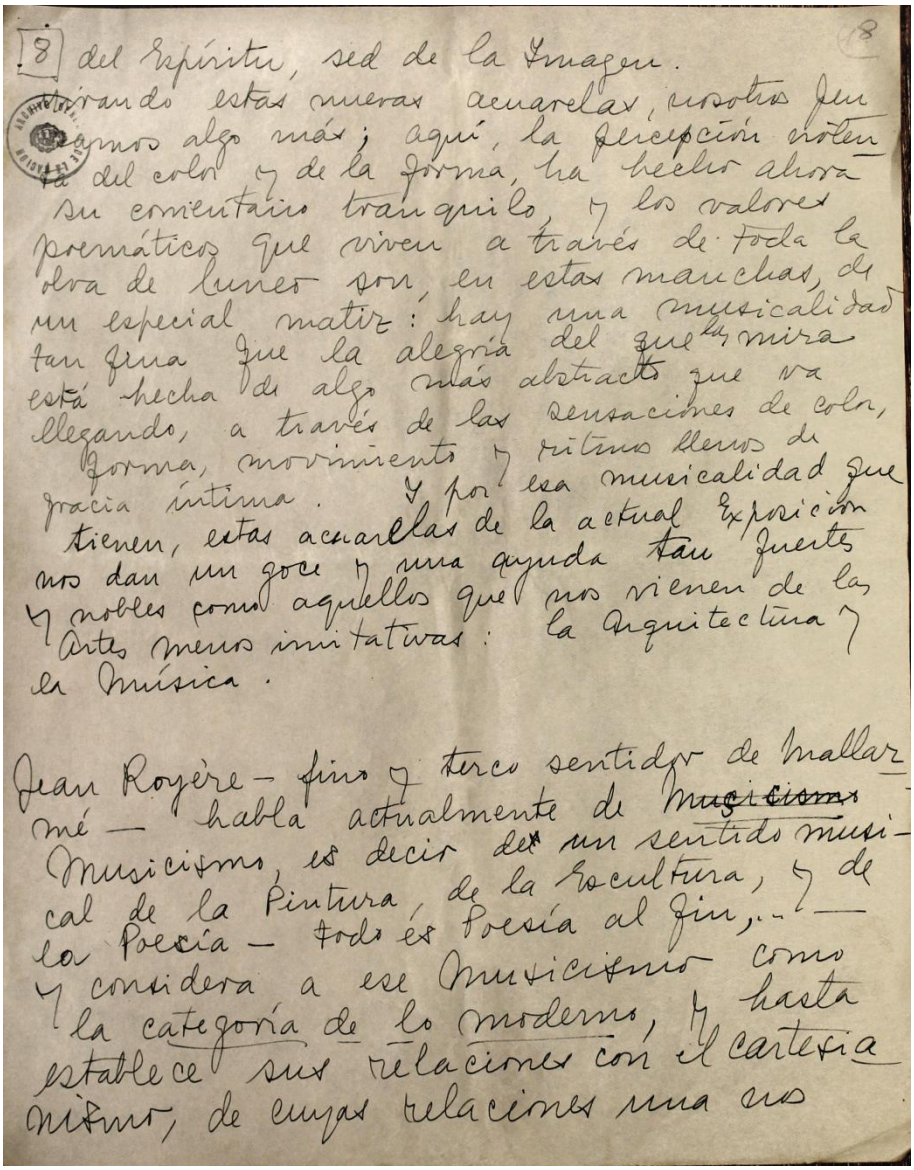


17

[7] Estopensamos Sentimos todo esto mirando y recordando las finísimas acuarelas de esta muestra de Zubiri: son de una gracia nueva, y de una emocionante humildad. Y mirándolas nos han vuelto a la memoria las viejas palabras de Ruskin:

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

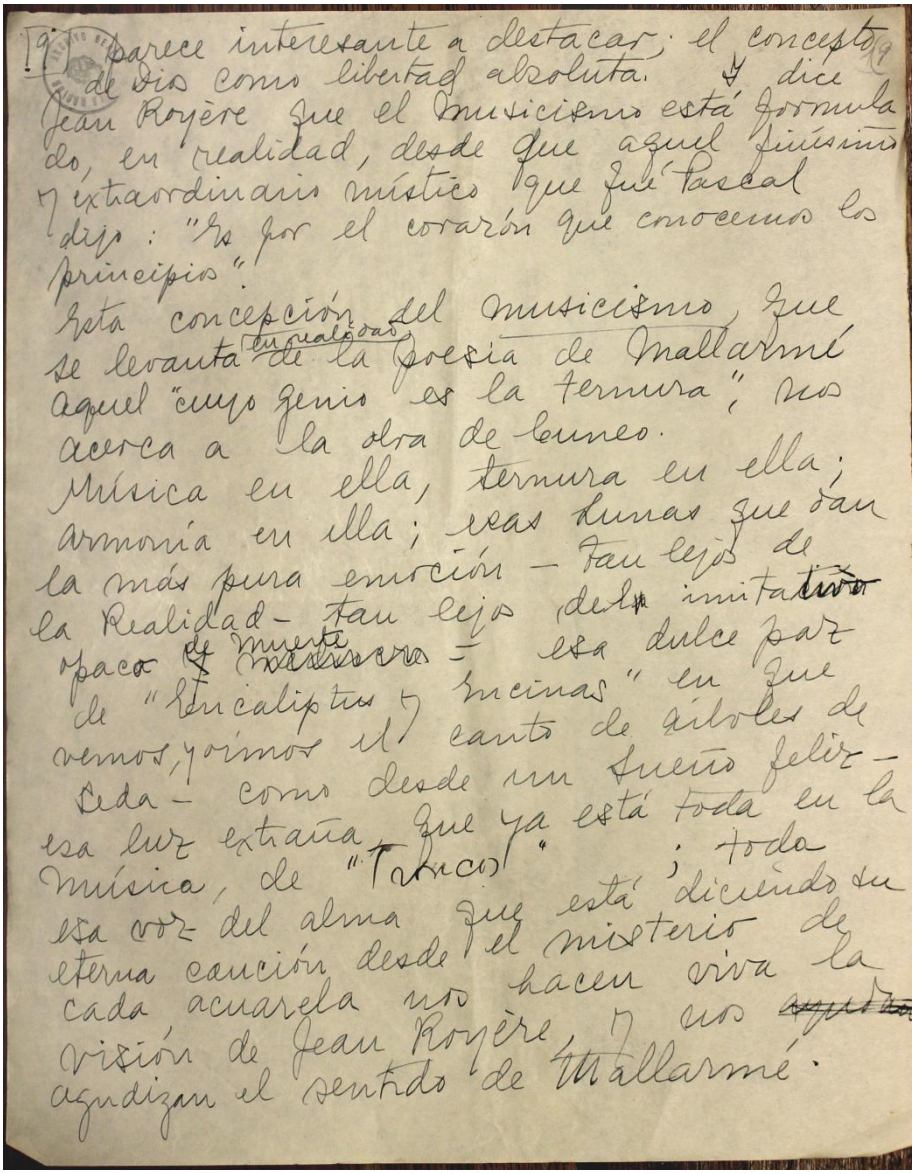
Pero Cuneo está ya más lejos... porque se va liberando de esa Naturaleza para lograr la imagen pura, la verdad de sí mismo, la expresión más íntima de su ser. Esa insistencia suya en tales motivos: los ranchos, las lunas, repetidos pretextos para buscarse, no es más que una expresión de su inquietud maravillosa y trágica: sed



[8] del Espíritu, sed de la Imagen.

Mirando estas nuevas acuarelas, nosotros leemos algo más; aquí, la percepción visual del color y de la forma, ha hecho ahora su comentario tranquilo, y los valores poemáticos que viven a través de toda la obra de Lunes son, en estas manchas, de un especial matiz: hay una musicalidad tan fina que la alegría del que la mira está hecha de algo más abstracto que va llegando, a través de las sensaciones de color, forma, movimiento y ritmos llenos de gracia íntima. Y por esa musicalidad que tienen, estas acuarelas de la actual Exposición nos dan un goce y una ayuda tan fuertes y nobles como aquellos que nos vienen de las Artes menos imitativas: la Arquitectura y la Música.

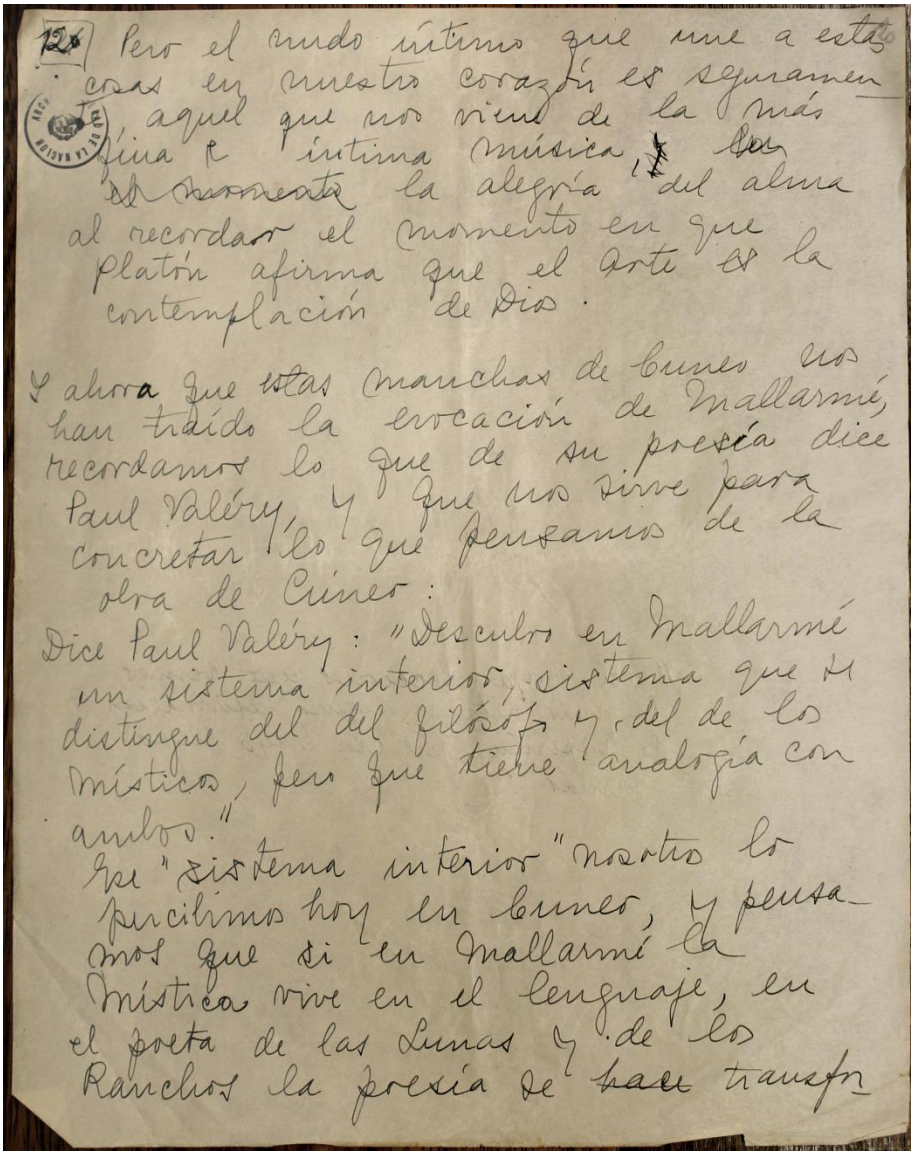
Jean Royère — fino y terco sentidor de Mallarmé — habla actualmente de ~~Musicismo~~ Musicismo, es decir de un sentido musical de la Pintura, de la Escultura, y de la Poesía — Todo és Poesía al fin, ... — y considera a ese Musicismo como la categoría de lo moderno, y hasta establece sus relaciones con el cartesianismo, de cuyas relaciones una es



[9] parece interesante a destacar; el concepto de Dios como libertad absoluta. Y dice Jean Royère que el musicismo está formulado, en realidad, desde que aquel finísimo y extraordinario místico que fué Pascal dijo: "Es por el corazón que conocemos los principios".

Esta concepción del musicismo, que se levanta en realidad de la poesía de Mallarmé aquel "cuyo genio es la ternura", nos acerca a la obra de Cuneo.

Música en ella, ternura en ella; armonía en ella; esas lunas que dan la más pura emoción — tan lejos de la Realidad — tan lejos de la imitativo opaco de muerte — esa dulce paz de "Eucaliptus y Encinas" en que vemos, y oímos el canto de árboles de seda — como desde un sueño feliz — esa luz extraña, que ya está toda en la música, de "Troncos"; toda esa voz del alma que está diciendo su eterna canción desde el misterio de cada acuarela nos hacen viva la visión de Jean Royère, y nos ~~ayudan~~ agudizan el sentido de Mallarmé.

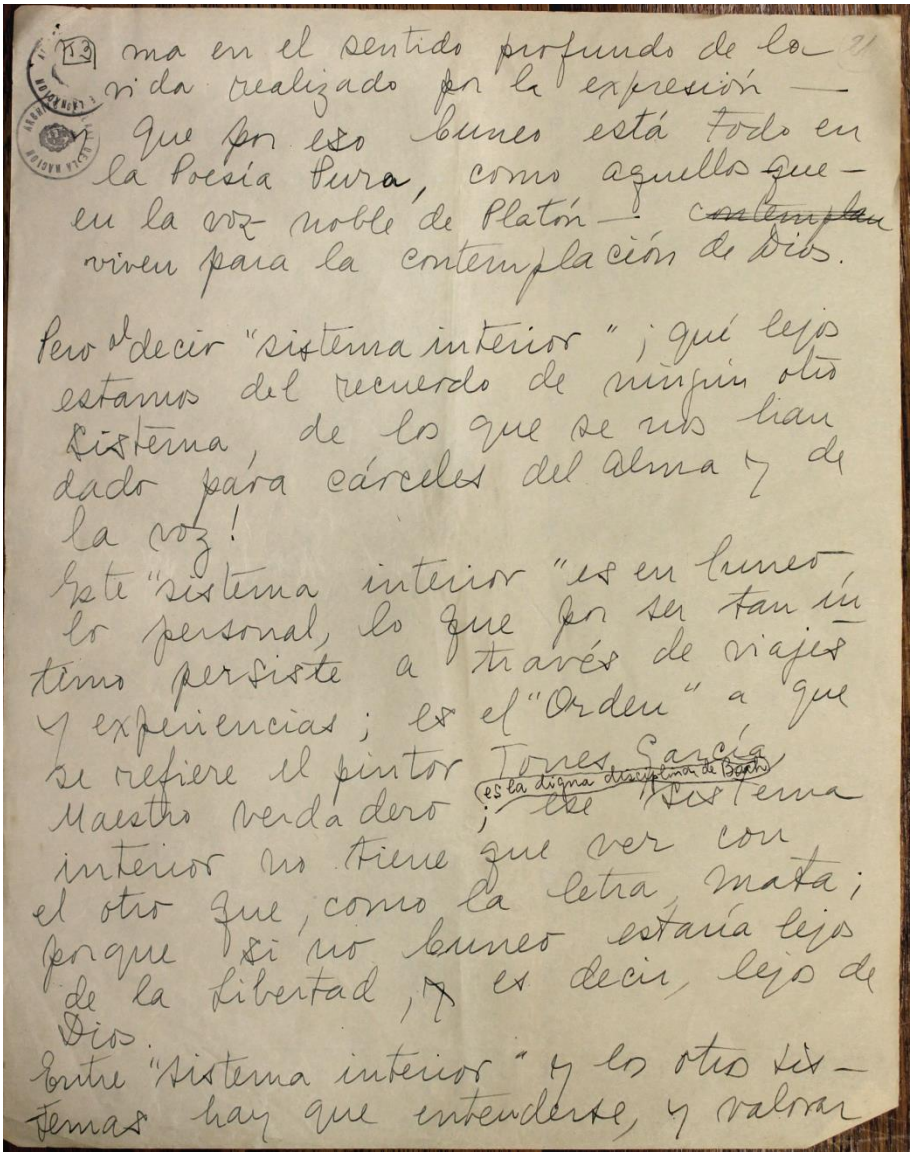


124 Pero el ruido último que une a estas cosas en nuestro corazón es seguramente aquel que nos viene de la más fina e íntima música, la que despierta la alegría del alma al recordar el momento en que Platón afirma que el Arte es la contemplación de Dios.

Y ahora que estas manchas de Cines nos han traído la evocación de Mallarmé, recordamos lo que de su poesía dice Paul Valéry, y que nos sirve para concretar lo que pensamos de la obra de Cines:

Dice Paul Valéry: "Descubro en Mallarmé un sistema interior, sistema que se distingue del del filósofo y del de los místicos, pero que tiene analogía con ambos."

Ese "sistema interior" nosotros lo percibimos hoy en Cines, y pensamos que si en Mallarmé la Mística vive en el lenguaje, en el poeta de las Lunas y de los Ranchos la poesía se hace transp

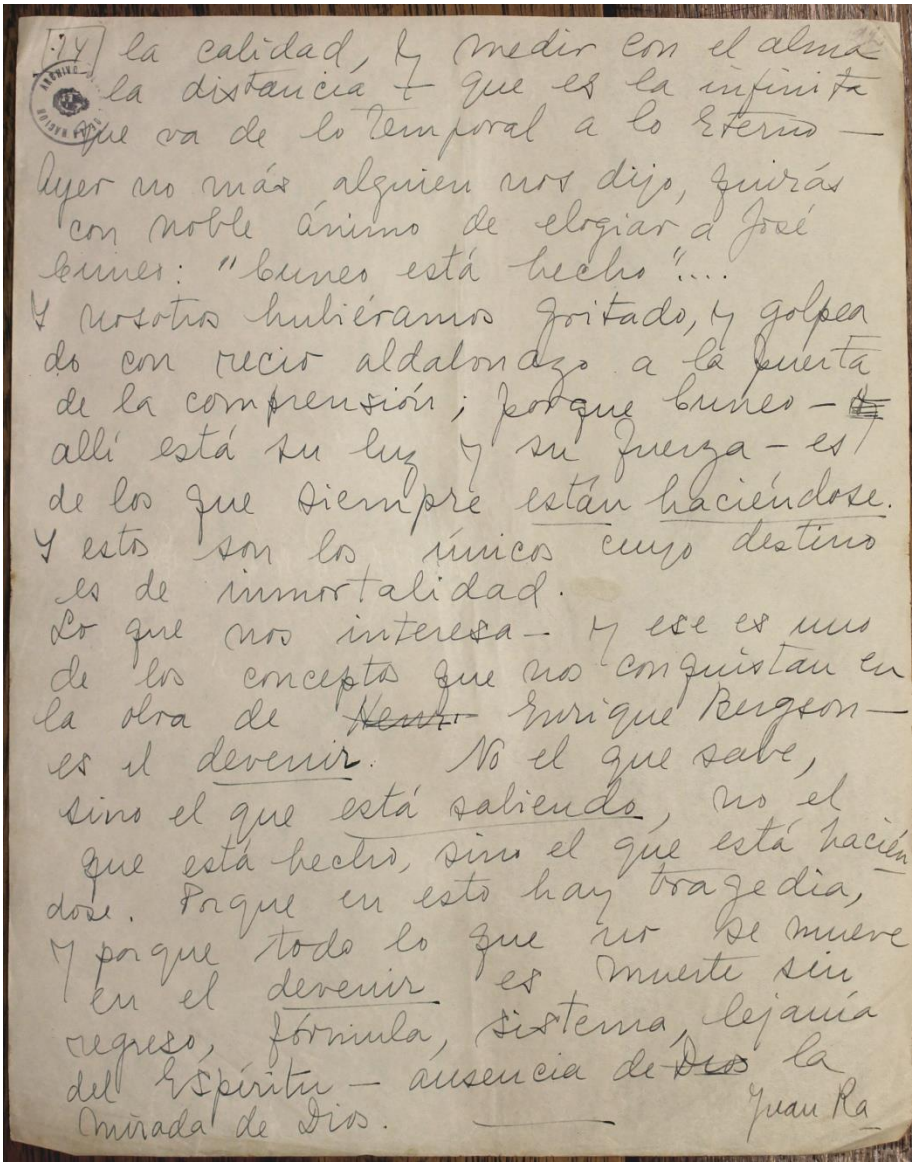


ma en el sentido profundo de la vida realizado por la expresión — que por eso Nunes está todo en la Poesía Pura, como aquellos que — en la voz noble de Platón — ~~contemplan~~ viven para la contemplación de Dios.

Pero decir "sistema interior"; qué lejos estamos del recuerdo de ningún otro sistema, de los que se nos han dado para cárceles del alma y de la voz!

Este "sistema interior" es en Nunes lo personal, lo que por ser tan íntimo persiste a través de viajes y experiencias; es el "Orden" a que se refiere el pintor Torres García (es la digna divisa de Barro) Maestro verdadero; ~~del sistema~~ interior no tiene que ver con el otro que, como la letra, mata; porque si no Nunes estaría lejos de la libertad, y es decir, lejos de Dios.

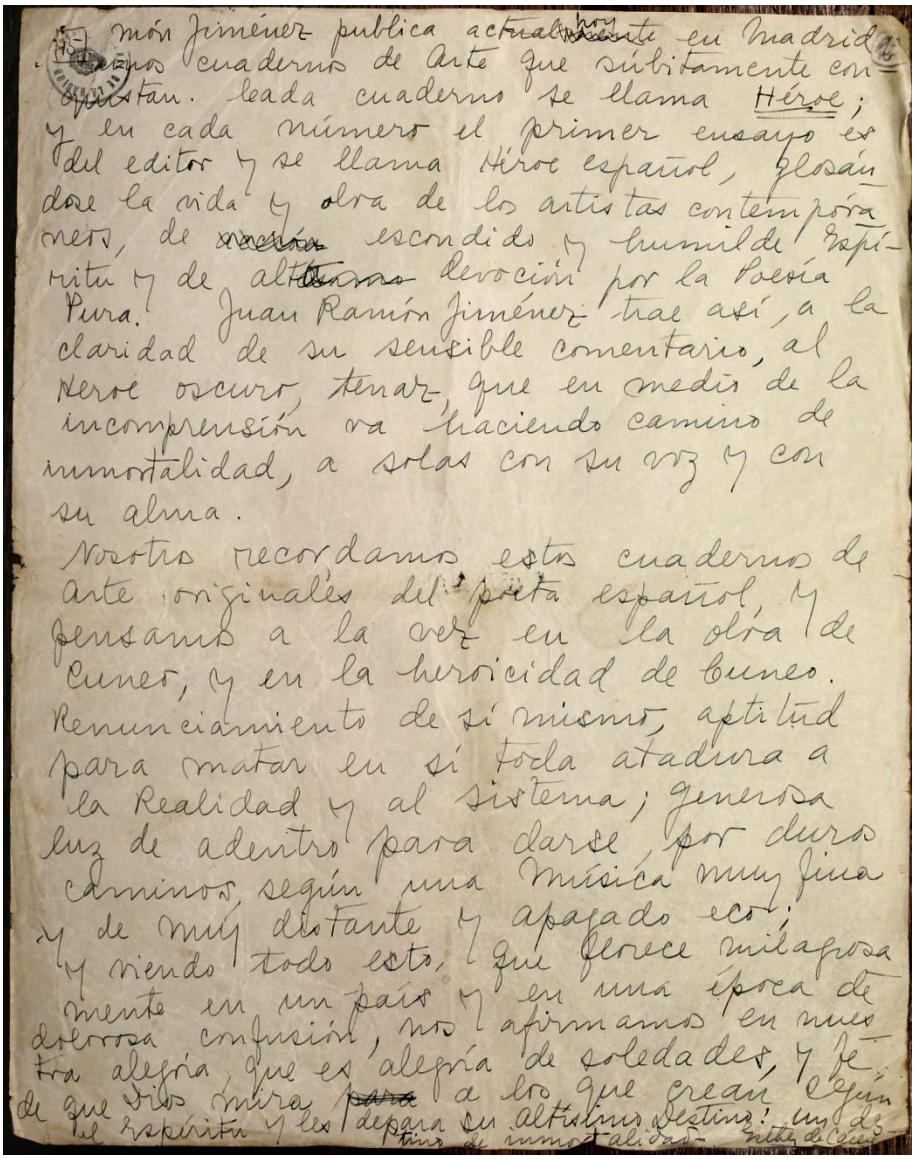
Entre "sistema interior" y los otros sistemas hay que entenderse, y valorar



74

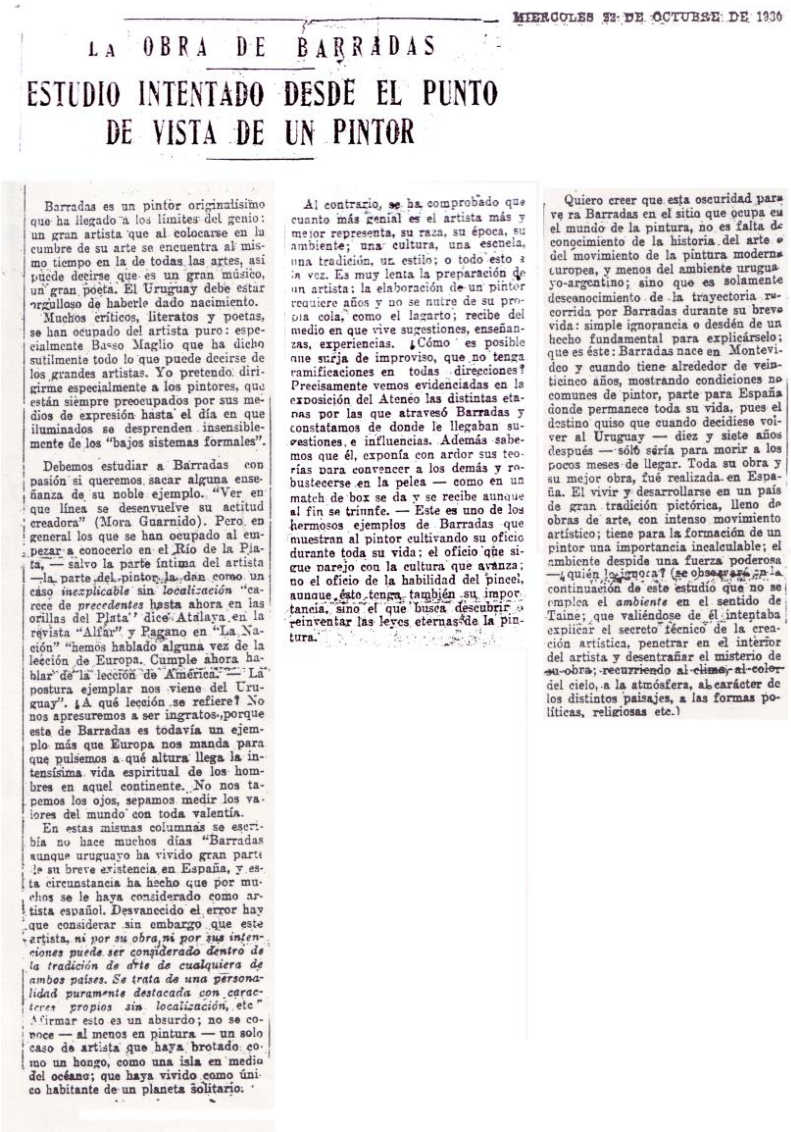
la calidad, y medir con el alma
la distancia — que es la infinita
que va de lo temporal a lo Eterno —
Ayer no más alguien nos dijo, quizás
con noble ánimo de elogiar a José
Cuneo: "Cuneo está hecho"....
Y nosotros hubiéramos gritado, y golpea
do con recio aldabonazo a la puerta
de la comprensión; porque Cuneo —
allí está su luz y su fuerza — es
de los que siempre están haciéndose.
Y estos son los únicos cuyo destino
es de inmortalidad.
Lo que nos interesa — y ese es uno
de los conceptos que nos conquistan en
la obra de ~~Henri~~ Enrique Bergson —
es el devenir. No el que sabe,
sino el que está sabiendo, no el
que está hecho, sino el que está hacién
dose. Porque en esto hay tragedia,
y porque todo lo que no se mueve
en el devenir es muerte sin
regreso, fórmula, sistema, lejanía
del Espíritu — ausencia de ~~Dios~~ la
mirada de Dios. ——

Juan Ra



Ramón Jiménez publica actualmente hoy en Madrid
varios cuadernos de Arte que súbitamente con-
quistan. Cada cuaderno se llama Héroe;
y en cada número el primer ensayo es
del editor y se llama Héroe español, glosán-
dose la vida y obra de los artistas contempora-
neos, de ~~[illegible]~~ escondido y humilde Espí-
ritu y de alta ~~[illegible]~~ devoción por la Poesía
Pura. Juan Ramón Jiménez trae así, a la
claridad de su sensible comentario, al
Heroe oscuro, tenaz, que en medio de la
incomprensión va haciendo camino de
inmortalidad, a solas con su voz y con
su alma.
Nosotros recordamos estos cuadernos de
arte originales del poeta español, y
pensamos a la vez en la obra de
Cuneo, y en la heroicidad de Cuneo.
Renunciamiento de sí mismo, aptitud
para matar en sí toda atadura a
la Realidad y al sistema; generosa
luz de adentro para darse, por duros
caminos, según una Música muy fina
y de muy distante y apagado eco;
y viendo todo esto, que florece milagrosa-
mente en un país y en una época de
dolorosa confusión, nos afirmamos en nues-
tra alegría, que es alegría de soledades, y fe
de que Dios mira ~~para~~ a los que crean según
el Espíritu y les depara su altísimo Destino: un des-
tino de inmortalidad. Esther de Cáceres

35.1. Cúneo, J., "La obra de Barradas. Estudio intentado desde el punto de vista de un pintor", *El Mástil*, 1930, pp. 1-3.



MIERCOLES 22 DE OCTUBRE DE 1930

LA OBRA DE BARRADAS

ESTUDIO INTENTADO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE UN PINTOR

Barradas es un pintor originalísimo que ha llegado a los límites del genio: un gran artista que al colocarse en la cumbre de su arte se encuentra al mismo tiempo en la de todas las artes, así puede decirse que es un gran músico, un gran poeta. El Uruguay debe estar orgulloso de haberle dado nacimiento.

Muchos críticos, literatos y poetas, se han ocupado del artista puro: especialmente Basso Maglio que ha dicho sutilmente todo lo que puede decirse de los grandes artistas. Yo pretendo dirigirme especialmente a los pintores, que están siempre preocupados por sus medios de expresión hasta el día en que iluminados se desprenden insensiblemente de los "bajos sistemas formales".

Debemos estudiar a Barradas con pasión si queremos sacar alguna enseñanza de su noble ejemplo. "Ver en que línea se desenvuelve su actitud creadora" (Mora Guarnido). Pero, en general los que se han ocupado al empezar a conocerlo en el Río de la Plata, — salvo la parte íntima del artista —la parte del pintor, la dan como un caso *inexplicable* sin *localización* "carece de *precedentes* hasta ahora en las orillas del Plata" dice Atalaya en la revista "Alfar" y Pagano en "La Nación" "hemos hablado alguna vez de la lección de Europa. Cumple ahora hablar de la lección de América." — La postura ejemplar nos viene del Uruguay". ¿A qué lección se refiere? No nos apresuremos a ser ingratos, porque esta de Barradas es todavía un ejemplo más que Europa nos manda para que pulsemos a qué altura llega la intensísima vida espiritual de los hombres en aquel continente. No nos tapemos los ojos, sepamos medir los valores del mundo con toda valentía.

En estas mismas columnas se escribía no hace muchos días "Barradas aunque uruguayo ha vivido gran parte de su breve existencia en España, y esta circunstancia ha hecho que por muchos se le haya considerado como artista español. Desvanecido el error hay que considerar sin embargo que este artista, *ni por su obra, ni por sus intenciones puede ser considerado dentro de la tradición de arte de cualquiera de ambos países. Se trata de una personalidad puramente destacada con caracteres propios sin localización*, etc" Afirmar esto es un absurdo; no se conoce — al menos en pintura — un solo caso de artista que haya brotado como un hongo, como una isla en medio del océano; que haya vivido como único habitante de un planeta solitario.

Al contrario, se ha comprobado que cuanto más genial es el artista más y mejor representa, su raza, su época, su ambiente; una cultura, una escuela, una tradición, un estilo; o todo esto a la vez. Es muy lenta la preparación de un artista; la elaboración de un pintor requiere años y no se nutre de su propia cola, como el lagarto; recibe del medio en que vive sugestiones, enseñanzas, experiencias. ¿Cómo es posible que surja de improviso, que no tenga ramificaciones en todas direcciones? Precisamente vemos evidenciadas en la exposición del Ateneo las distintas etapas por las que atravesó Barradas y constatamos de donde le llegaban sugestiones e influencias. Además sabemos que él, exponía con ardor sus teorías para convencer a los demás y robustecerse en la pelea — como en un match de box se da y se recibe aunque al fin se triunfe. — Este es uno de los hermosos ejemplos de Barradas que muestran al pintor cultivando su oficio durante toda su vida; el oficio que sigue parejo con la cultura que avanza; no el oficio de la habilidad del pincel, aunque éste tenga también su importancia, sino el que busca descubrir o reinventar las leyes eternas de la pintura.

Quiero creer que esta oscuridad para ra Barradas en el sitio que ocupa en el mundo de la pintura, no es falta de conocimiento de la historia del arte o del movimiento de la pintura moderna europea, y menos del ambiente uruguayo-argentino; sino que es solamente desconocimiento de la trayectoria recorrida por Barradas durante su breve vida: simple ignorancia o desdén de un hecho fundamental para explicárselo; que es éste: Barradas nace en Montevideo y cuando tiene alrededor de veinticinco años, mostrando condiciones no comunes de pintor, parte para España donde permanece toda su vida, pues el destino quiso que cuando decidiese volver al Uruguay — diez y siete años después — sólo sería para morir a los pocos meses de llegar. Toda su obra y su mejor obra, fué realizada en España. El vivir y desarrollarse en un país de gran tradición pictórica, lleno de obras de arte, con intenso movimiento artístico; tiene para la formación de un pintor una importancia incalculable; el ambiente despide una fuerza poderosa —¿quién lo ignora? (se observará en la continuación de este estudio que no se emplea el *ambiente* en el sentido de Taine; que valiéndose de él intentaba explicar el secreto técnico de la creación artística, penetrar en el interior del artista y desentrañar el misterio de su obra; recurriendo al clima, al color del cielo, a la atmósfera, al carácter de los distintos paisajes, a las formas políticas, religiosas etc.)

El mismo Greco no necesitó tantos años para pasar, de pintor bizantino que era, a pintor italiano (1) — es decir, saltar de una pintura chata contorneada a otra de forma modelada, plástica, de claro-oscuro. Unos diez años permaneció el Greco en Venecia, en pleno auge de la pintura italiana y cuando pasó a España, si algo tenía de oriental quedó sepultado bajo las fórmulas de la pintura europea. Se ha comprobado que tiempo después de su llegada a España, aún no dominaba perfectamente la lengua española, cosa que no le impidió convertirse más tarde, permaneciendo allí, en el pintor más español de los pintores españoles; en el representante más profundo, más característico de aquella raza.

"Toledo la ciudad que ofrece el conjunto más acabado y característico de todo lo que ha sido la tierra y la civilización genuinamente española, el resumen más intenso, brillante y sugestivo de la historia patria". (Cossio).

¿Puede negarse el poder del ambiente probado en el Greco por dos veces consecutivas? No le quedó a Domenico Teotocopulis desde entonces más que el apodo de "el griego" y aún así con la palabra italiana *Greco* porque fué en aquella tierra que así lo llamaban, como pasa a la posteridad y llega hasta nosotros; un recuerdo que bien merecía Italia por haberlo convertido en pintor europeo. Barradas muchos siglos después sufre una transformación parecida, con la desventaja o ventaja para él (ventaja para nuestra demostración) que sale de un país sin ninguna tradición pictórica, sin arte autóctono, con una pintura primaria, de origen europeo y fuertemente influenciada; mientras que el Greco lleva el peso de la rica, antiquísima y maravillosa tradición bizantina.

Barradas es un pintor europeo, y no digo español porque se formó casi en Barcelona, la ciudad de España que está más en contacto con el resto de Europa, la más permeable a las influencias francesas, y éstas se notan en su pintura; influencias por otra parte de las cuales no ha podido librarse ningún país europeo, llegando, aunque con más debilidad hasta los más lejanos países del mundo. Porque Francia, con la aparición de los impresionistas, inicia su período de oro de la pintura, que antes nunca había tenido y se coloca así al lado de los países más dotados: siguiendo el trío formidable de Italia, Holanda y España.

Barradas, como la mayoría de los pintores europeos, recorrió en el color la curva que empieza en los claros luminosos del impresionismo, llegando a los violentos del Fauvismo y Cubismo, para caer, por reacción, en los terrosos y grises de estos últimos años. En cierto período de su vida y siguiendo la corriente de la época, no solo se embarcó en las tendencias que llegaban de Francia, sino que intentó nuevas teorías. "Para el verdadero artista sus teorías son disciplinas necesarias", dice con acierto Emilio Oribe. Fué así casi fundador de escuelas que duraron poco tiempo: como el Vibracionismo, Planismo, Ultraísmo, etc., que no eran otra cosa que débiles colazos de los movimientos franceses; como lo fueron con más envergadura el Futurismo en Italia, consecuencia del Fauvismo y el Cubismo, llevado allá por el poeta Marinetti, que en esa época vivía en Francia escribiendo sus libros directamente en francés, como la "Conquete des Etoiles" y otros. Este mismo fenómeno de expansión se había también producido con la aparición del Impresionismo, haciendo surgir en Italia el Divisionismo de Segantini, Previatti, etc., movimiento que adquirió gran desarrollo e importancia.

Al mismo tiempo que el Futurismo se extendía en Italia, en Alemania aparecía el Expresionismo bajo la égida, en parte — en la técnica — del Cubismo y de los pintores Cezanne, Van Gogh, Gauguin, símbolos de la pintura moderna: más tarde el Post-Expresionismo toma como padre y precursor a Russeau (el aduanero) y así sucesivamente todos los movimientos surgidos hasta hoy sacan sus fundamentos del intensísimo movimiento de Francia, (consúltese "Realismo Mágico" de Frans Roch y "La Pintura Alemana Contemporánea", de Emilio Walman) donde los propios críticos alemanes dan honradamente estos orígenes y estas influencias: he aquí lo que dice Walman de uno de los últimos grupos aparecidos en Alemania en el que se destacan Hans Purman y Rudolff Grossman: "Pero fueron sobre todo los artistas que antes de la guerra habían vivido en París efectuando sus reuniones en el "Café du Dome" quienes levantaron de nuevo la cabeza después que la guerra había ahuyentado el viento de sus velas; habían aprendido mucho y nada olvidaron de la enseñanza que toda una generación de pintores europeos sacó del arte de Matisse. Persiguieron su desarrollo con toda tranquilidad sin dejarse influenciar por los ultramodernos y sus problemas, por el Cubismo y el Futurismo, por el Expresionismo y el Verismo; observando sin embargo atentamente las manifestaciones artísticas de la época".

El pintor Van Gogh que nombro más arriba podría servir para aclarar el caso de Barradas, pues su formación se produce en unas condiciones algo parecidas. Van Gogh que es holandés de nacimiento; después de un tiempo de incertidumbre buscando su vocación, que pasa en Inglaterra y Bélgica, llega a Francia en pleno período revolucionario de la pintura, se alista en sus filas, y lucha a brazo partido por el triunfo de la pintura moderna; en compañía de pintores franceses, que fueron sus maestros, sus amigos, sus compañeros, pinta con ellos en Bretaña y en el medio día de Francia, en la ciudad de Arlés, muriendo trágicamente cerca de París. Son extraordinarias las cartas que escribe a su hermano (en francés) donde cuenta sus preocupaciones, sus procedimientos pictóricos y su fe inquebrantable en el triunfo del impresionismo, dando ideas y haciendo proyectos ingeniosísimos para alcanzarlo cuanto antes. (2)

Puede considerarse a Van Gogh como un pintor francés, porque forma

Conociendo la pintura holandesa y europea, reconozco que en Van Gogh, a pesar de todo, ha quedado algo que es de su raza y que podría indicarse. Pero quién se atreve a indicar lo que hay de uruguayo o de rioplatense en la pintura de Barradas? No se olvide que en Van Gogh había motivos poderosos para que pudiese quedar algo; como el Greco, quizás más, tenía detrás suyo toda una tradición formidable, siendo Holanda uno de los pocos países elegidos en el mundo para la pintura. ¿Y, detrás, de Barradas qué había? — aquí voy a contestar yo mismo indicando lo que nadie ha visto todavía; hay algo en la pintura de Barradas, que, en último caso, no es ni uruguayo ni rioplatense, sino que es, sencillamente, americano; algo que Barradas al pensar en América vería quizá destacarse con más carácter. ese algo, es de origen azteca. Obsérvese en el cuadro N.o 50 y 51 "El Gaucho" — el apretujamiento de la figura dentro del marco del cuadro, su acurrucamiento, como en el N.o 60 "Anunciación de los Reyes Magos y Pastores" y otros del período religioso; el modo cómo ha visto y ha hecho los brazos, las piernas, los pies; el arabesco de las líneas y el juego de los planos. el encogimiento, la contorsionado de las figuras; ese sentido de grandes masas rústicas, toscas, ciclópeas. Esto es lo remoto que le ha quedado de América.

Los asuntos del Uruguay, que Barradas llevó a sus acuarelas y a algunos óleos fueron realizados todos en España, bajo un estado nostálgico lleno de "saudades" de la patria lejana, el mismo estado que condujo a Gauguin, viviendo en pleno trópico a pintar paisajes de nieve añorando su dulce Francia. Otras obras tienen motivos de Montevideo, de Cataluña, de Burgos sin contar los temas cristianos que pueden ser universales: todos ellos tienen un acento particular, un carácter local de esas distintas regiones, con sus diferentes usos y costumbres; nosotros encontramos un sabor especial a los nuestros; a los catalanes les pasará lo mismo con los suyos, ¿qué es entonces lo que une a toda esta obra?, una misma técnica, un mismo lenguaje, una misma personalidad. ¿Esta personalidad, técnica y lenguaje de dónde salen?

En pintura como en todas las artes lo que cuenta para localizar a un pintor no son solamente los asuntos, sino que es principalmente el lenguaje con que se expresan, el espíritu, el carácter, el alma de ese lenguaje: así Debussy emplea en su música muchos motivos españoles, como lo mismo el ruso Glinka, sin perder por esto el carácter de sus respectivos lenguales nacionales.

¿Se puede separar la parte concreta, técnica, formal del lenguaje; de la parte espíritu, alma, carácter de ese lenguaje? No.

Continuaremos.

(1) Consúltese "La juventud del Greco", por Willumsen, edición Gres y "El Greco", por Manuel B. Cossio.

(2) Cartas de Van Gogh al hermano "Theo", edición holandesa, 3 volúmenes.

J. Cúneo.

36.1. Basso Maglio, V., "Rafael Barradas", Comisión Nacional del Centenario (ed.), Exposición Centenario (catálogo exposición), Montevideo, 1930, pp. 1-5.

E X P O S I C I O N

RAFAEL BARRADAS

ORGANIZADA POR LA

COMISION NACIONAL DEL CENTENARIO

S A L O N D E L A T E N E O

INAUGURACION

OCTUBRE 4 DE 1930

A LAS 18 HORAS

ABIERTA HASTA EL DIA 20 DE OCTUBRE

DESDE LAS 18 A LAS 21 HORAS

M O N T E V I D E O

RAFAEL BARRADAS

Barradas: éste es un ejemplo humilde y duradero, libre y profundo, porque no porfía en las formas sujetas en las proporciones universales de las máscaras crudas o satisfechas que se repiten en la decadencia o en el apogeo imitando a los hombres honrados por la muerte o salvados en las estatuas de Apolo o de Narciso, sino porque es el puro sacrificio del amor humano en la tragedia plástica de la expresión eterna con el corazón desnudo de todas las vanas alegorías de un mundo falso, sepulcro de los soberbios, limbo de los vasallos, perspectiva carnal de los objetos.

Barradas: él nos demuestra que la humildad, este concepto de renunciar pasionalmente al oficio que hay en todos los poetas, esta fuerza finísima que levanta como alondras las figuras de Fra Angélico, es el equilibrio interior de las criaturas libres que no brotaron del torrente mágico de los mitos ni salieron de la vieja caverna de las verdades perdidas, como los monstruos orgullosos del estilo.

Y así es la pintura de Barradas: olvidar la pintura para no repetirla; pero olvidar la pintura no como un simple aventurero confiado en la medida de las leyendas ni como un sórdido peregrino que, extraviado en la falta de influencias inmediatas, lleva la palidez de la materia como una ceniza de los sueños, sino como hombres que ya quedan despiertos y convencidos sabiendo que, contra el olvido fácil, hay un olvido difícil, heroico, una trágica ausencia que nos crea nuestra propia fatalidad, que nos plantea el problema de darnos una expresión inagotable, un símbolo profético, más allá de las fórmulas del Fausto y de las palabras

rotas por Hamlet, una eterna presencia espiritual que entre los transportes del amor se encuentra con la alegría mística de que somos la luz, la luz despojada para siempre de las tristes cortezas, de los estratos muertos, de los bajos sistemas formales con los que todavía se pretende limitar en la historia o en la filosofía el lenguaje total del conocimiento humano.

Y así como Barradas nos prueba que hay un olvido fácil que puede consolarse repitiendo las máscaras y un olvido difícil que crea la libertad de la poesía, también nos prueba que hay un sufrimiento falso y un sufrimiento verdadero; que hay un sufrimiento falso en que el que busca la forma por la forma y que llega cuando más a los límites de la cultura que Nietzsche tomaba de Esquilo para dictar la justicia y ordenar la aspiración superior de los hombres, confundiendo las proporciones exteriores con el concepto puro de la arquitectura humana, y que hay un sufrimiento verdadero en el que encuentra el crecimiento libre de su enigma plástico; que hay un sufrimiento falso que no nos saca nunca del mundo de las memorias viles como fué la decadencia bizantina que quedó por debajo de la primera línea del Giotto, y que hay un sufrimiento verdadero que nos hace vivir los eternos motivos solitarios donde se unen el dibujo y la música como en el plano mismo de la profecía, porque debemos llamar profecía a aquella imagen nuestra capaz de crearse el tiempo y el espacio libremente para sobrevivir, y entonces, desde Isaías y Exequiel y desde todos los que purificaron el lenguaje de Israel hasta hoy, no hay más profecía que esta verdad desnuda que el hombre puede decir en el acento infatigable de su propia poesía. Y sólo en el arte se abren estas rutas que parecen imposibles, en las que los poetas siguen, siguen como si fueran la verdadera humanidad, la pasión creadora de la vida que no necesita nunca reclinar la carne en el bajo romanticismo, entre las penitencias y las elegías, porque en cada poeta está el ritmo de la eternidad como una promesa cumplida.

Por eso el maestro Cezanne no puede ser para nosotros un punto de llegada y de formas aprendidas, sino un punto de partida; y evoquemos a Cezanne, ya que él se refresca ahora, después del alarde instrumental de la pintura, ese concepto creador de

los primitivos, que nos impide siempre a través de la gracia purificadora de las formas libres, esa vuelta a la ley objetiva de la substitución de los ídolos con la que el hombre se levanta demasiado altivo o cae humillado como un esclavo en el fondo bárbaro de la historia, o en la imposición sucesiva de los sistemas mentales del conocimiento formalista.

Y Barradas quería definirse así, como un primitivo; porque ser primitivo significa separar el tiempo y sus necesidades objetivas de la eternidad y sus imágenes libres, es decir, un espíritu, una perspectiva musical, rítmica, el volumen de la luz y no el peso triste de los ángulos contra todos los que aún sostienen el orden de la extensión positiva, la sucesión universal de los estilos como norma de clasicismo que, para nosotros, es falso, porque no es la armonía libre, la purísima geometría que puede unir el salmo de David con Miguel Angel, con Goya y con todos los creadores místicos y con todos los arquitectos de nuestra poesía.

Cezanne dijo: la forma está lograda cuando el color está en toda su plenitud, y si de aquí no puede salir la limitación servil del cubo o del prisma o de los límites del objeto, es preciso creer que este pensamiento suyo es el fundamento mismo de la tragedia plástica, el concepto del volumen eterno, la forma y el color como un solo ritmo, la síntesis de la poesía, la unidad espiritual de todos los lenguajes vivos.

Y no hay que admitir otra explicación de la vida perdurable que ésta de los artistas primitivos, que esta sabiduría de la propia originalidad, que esta sabiduría que no busca una necesidad de saber aparte de una necesidad de amar, que esta sabiduría evangélica, sin cultura anterior de formas, sin formas preestablecidas, con ideas puras y conceptos libres, que nos prueba que somos nada más que el ritmo de nuestra sensibilidad, que contra el vasallaje pictórico está el color de la libertad, que no hay un problema cultural porque toda la cultura ya está en las fórmulas, que no hay más que solo problema: el problema de nuestra sensibilidad creadora, el problema de estar en la forma y en el color como en un plano total de la eternidad.

Así miramos estos cuadros místicos de Barradas, donde no hay madonas dulces, ni santos llenos de sangre, ni himnos de resurrección carnal, ni sentimentalismo de bajos martirios, y así miramos estos colores de Barradas que no son opacos porque hayan perdido la luz de afuera, sino porque son los colores de la claridad de adentro, puesto que la verdadera claridad no es aquella que se va apagando a medida que sale de los objetos, sino aquella que se obscurece para afuera e ilumina el misterio con la claridad del espíritu, y es de la obscuridad de los colores de afuera que se libra la claridad infinita de los colores de adentro, de los matices ciertos de la poesía eterna.

Vicente Basso Maglio.

36.2. Perucho, A., "Barradas. Pintor de eternidad", Comisión Nacional del Centenario (ed.), Exposición Centenario (catálogo exposición), Montevideo, 1930, pp. 1-4.

E X P O S I C I O N

RAFAEL BARRADAS

ORGANIZADA POR LA

COMISION NACIONAL DEL CENTENARIO

S A L O N D E L A T E N E O

INAUGURACION

OCTUBRE 4 DE 1930

A LAS 18 HORAS

ABIERTA HASTA EL DIA 20 DE OCTUBRE

DESDE LAS 18 A LAS 21 HORAS

M O N T E V I D E O

B A R R A D A S

P I N T O R D E E T E R N I D A D

DE LA REVISTA "JOIA"
BARCELONA

La verdadera atracción que tiene la pintura de Rafael Barradas, es su valor de eternidad.

Ni antiguo, ni moderno, ni vanguardista, ni ninguna cosa de éstas que nos hemos inventado para historiar — cuadricular — el arte, es Rafael Barradas. El prodigioso uruguayo es, sencillamente, un pintor de siempre y para siempre. Todo lo contrario de un pintor de época. Y éste es el trazo más característico de su personalidad, el que hay que tener en cuenta para valorizarlo exactamente.

Inquirir de donde viene su trascendencia y deducir consecuencias; seguir con verdadero interés el angustioso proceso ascendente de su alma; estudiar el paulatino pero constante perfeccionamiento de su técnica, desde la bárbara manera primitiva hasta la actual concreción, puramente clásica, es hacer el descubrimiento de la personalidad artística de Barradas, la sensibilidad del cual se depura día por día y va dejando por el camino la sombra de ayer, con tal de recibir más intensamente la luz de las albas nuevas.

En la exposición de Sitges se veía claramente este proceso. Había allí obras, hechas ya de algún tiempo, en las cuales el dibujo, las sombras, las figuras, el conjunto, se veían excesivamente cargadas, producidas febrilmente, al impulso irreparable

de la pasión creadora. Representaban, lo que yo llamaría su época romántica, una época de espontaneidad poco controlada!

Había también obras más recientes y — destacándose netamente — su prodigiosa "Anunciación", que ha sido comparada, con mucho acierto, con aquella otra de Angélico, que se admira en el Museo del Prado.

Representaban la última época de Barradas; su retorno a la diafanidad clásica, el hallazgo de su estilo propio.

Delante de aquellos cuadros, tan diferentes, se veía, en todos, un sello personal que los distinguía mejor todavía que la firma del autor. Se veía — sin literatura — que el arte de Barradas no es un arte transitorio; antes, al contrario, es un arte de perennidad. Se veía también — en las obras más depuradas y sencillas — que habían sido elaboradas por un poder creador parecido a las fuerzas primitivas, capaces de transformar el caos en forma.

Barradas, dentro de él mismo, ha encontrado siempre aquella primera materia informe: su temperamento de artista genial, su inquietud caótica. Necesitaba, sin embargo, el paso de los años, la experiencia, aquel montón de conocimientos técnicos que permiten las realizaciones conscientes de toda obra humana. A veces, el artista logra el dominio de esta técnica por asimilación; es decir: aprende de los demás. Es lo que hacen los copitas de Museo. El caso de Barradas, es bien diferente. Su técnica (esta técnica que ahora posee, tan emotiva) es la estructuración de su temperamento. Es él mismo. No es asimilada, sino creada.

Hombre, técnica y obra, son una misma cosa. Siempre en marcha, siempre siguiendo un proceso ascensional que no tiene límites, ni punto de llegada, ni fin.

Una divina exaltación lo impulsa. Antes que otra cosa, Barradas es un exaltado. Como Theotocópulis. Como todos los artistas que tienen una concepción religiosa de su arte.

El uruguayo ha dicho alguna vez:

"Hago mi arte de rodillas"

El **"Greco"** también debía postrarse de hinojos con unción para pintar la **"Pentecosta"**. Y Beethoven, para escribir la **"Misa Solemne"**. Aquel que no se arrodilla para producir su obra, no es un artista: es un copista de Museo.

Delante de la obra de Barradas os encontráis agitados por una honda inquietud. Un alma primitiva alienta en aquellas pinturas, algo de ancestral, algo de eterno, que ha vagado durante muchos siglos por el espacio infinito, esperando el Elegido que fuese capaz de darle nueva vida.

Y descubrís que Barradas es un artista fuertemente racial, y que es ésto lo que le da eternidad. Y encontráis también que es por eso mismo que Cataluña — tan poco afecta a las cosas de América — ha sabido comprenderlo, lo ha estimado, y hasta lo ha hecho casi suyo. Porque los pueblos más separados si tienen raíces largas, saben darse, en lo hondo de la tierra, un estrecho apretón de manos de cordialidad.

Artur Perucho.

36.3. Abril, M., "Barradas", Comisión Nacional del Centenario (ed.), Exposición Centenario (catálogo exposición), Montevideo, 1930, pp. 1-8.

E X P O S I C I O N

RAFAEL BARRADAS

ORGANIZADA POR LA

COMISION NACIONAL DEL CENTENARIO

S A L O N D E L A T E N E O

INAUGURACION

OCTUBRE 4 DE 1930

A LAS 18 HORAS

ABIERTA HASTA EL DIA 20 DE OCTUBRE

DESDE LAS 18 A LAS 21 HORAS

M O N T E V I D E O

B A R R A D A S

DE LA REVISTA "VELL I NOU"
BARCELONA

Rafael Barradas es un artista uruguayo, hijo de españoles, que reside en España desde hace unos seis años, y que en el mes de Marzo pasado expuso en el Ateneo de Madrid una excelente colección de cuadros al óleo. En otras exposiciones anteriores, en Barcelona y en Madrid, había presentado ya Barradas obras de cualidades suficientes para fijar en él la atención y la esperanza, pero todas ellas pertenecían a un período de tanteo, de ejercicio; de academias, pudiéramos decir, aunque la tendencia de su arte sea tan francamente antiacadémica y revolucionaria; solamente en esta exposición se encuentra el artista en disposición de atender por completo a su inspiración más que al sistema.

¿Cómo determinar la filiación de Barradas? Se le ha llamado vibracionista, planista, etc., y él mismo se ha bautizado con apelativos más o menos exotéricos; pero ninguna de esas etiquetas da idea del mérito ni del temperamento del autor. A veces descompone los cuerpos con arreglo al geometrizante y algebraico concepto cubista; otras veces, en cambio, pone en práctica los principios futuristas referentes a la dinamicidad y a la visión del mundo como producto de fuerzas vivas que se compenetran y mantienen un ritmo en perpetua actividad. En ocasiones dedica toda la atención al paladeo del carácter material de las cosas, acusándolo con una substanciosa suculencia que descubre al admirador de Cezanne; en ocasiones produce también con el sintetismo y la desproporción propuesta de los salvajistas **fauves.**

Esta variedad no indica, empero, indecisión ni personalidad floja; por el contrario, tal vez proviene de abundancia espiritual interior que rebosa de los límites, aún angostos, de las escuelas modernas, todavía demasiado en formación para que puedan ofrecer ya todo el ámbito que requiere el desenvolvimiento desembarazado de una personalidad juvenil y exuberante.

Barradas ha ido escarceando por todas las escuelas plásticas de última hora con cierta predisposición excesiva hacia lo nuevo; pero conforme pasa el tiempo y avanza en su obra, van desapareciendo gradualmente las sistematizaciones dogmáticas, los partipris, y entendiéndoselas en cambio, cada vez más, con el objeto, directamente, sin que, en la tarea de sentir y crear se ingieran otros elementos que los puramente necesarios a la sensibilidad y al lenguaje.

Esa variedad de maneras y ese parentesco múltiple de Barradas con casi todas las tendencias de la pintura avanzada moderna europea, constituye, a mi juicio, un fenómeno que se da facilísimamente en cuanto un artista, encontrando insuficientes los principios de cada escuela en particular encuentre al mismo tiempo en todas elementos aprovechables, y los aproveche en consecuencia, ateniéndose a la exigencia de la expresión como única exigencia respetable y necesaria.

Expresar y expresar lo intrínseco y esencial del alma plástica del mundo: he aquí la finalidad única y suficiente para justificar el empleo de todos los medios imaginables y para que al mismo tiempo se utilicen esos medios en lo que tienen de razonable y no de descabellado o imposible. Esto será, a mi juicio, el principio unificador de las mil y una tendencias que existen actualmente en el campo teórico y práctico del arte y que habrán de formar en el mañana, cuando encuentren ese principio unificador, una espléndida y fecunda estrella de los vientos con un centro común en donde lo divergente converja.

Una sola cosa diferencia el arte bueno del malo: lo bueno de todas las escuelas coincide entre sí y se diferencia de lo malo de todas ellas en que la tendencia buena desentraña el objeto que representa, lo revela, y la escuela mala, en cambio,

lo soba y lo complica y lo mangonea sin que el objeto aumente de valor al cabo de todos los manejos. Desentrañar, sacar la entraña, todo lo demás, como si nada. Inútil preparar quince kilómetros de tela y representar en ella las convulsiones más terribles de la historia; inútil que aparezcan mares "embravecidos", cielos anubarrados, navíos náufragos, hombres, mujeres, niños en situación patética; inútil, todo si el mar como mar, el cielo como cielo y el barco, los hombres y todo lo demás no tiene interés por sí mismo y no por la comedia que estén representando. El interés **central** de cada ser o cosa (da lo mismo un término u otro, pues en este terreno cada ser interesa por lo que tiene de cosa, y todas las cosas son consideradas como seres); el interés central de cada ser o cosa reside en lo que tiene de color, de volumen, de estructura; mejor aún, en la tonalidad vital que repercute en el alma por virtud del color, del volumen, etc.; por virtud de lo puramente plástico, o sea de aquella parte de las cosas que, al vivir, plásticamente se aparece.

El pintor debe expresar de toda cosa y todo ser lo esencialmente propio lo **intrínseco** plasmado. Por eso el arte moderno ha reivindicado con tan absoluta unanimidad — sin división de escuelas en ésto — su predilección por las naturalezas muertas; quieren decir con ello que al arte no le hacen falta para nada los asuntos egregios; que en el arte no hay asuntos, y menos jerarquías, sino profundidad; y las naturalezas muertas se hacen vivas, los objetos inanimados tienen alma en cuanto se la descubre un artista capaz de ello.

Lo vicioso de esas escuelas "de argumento" que necesitan asuntos para los cuadros y asuntos de orden sentimental o filosófico o social; lo vicioso de esas escuelas que reciben por lo general el nombre genérico de "literarias", no está precisamente en su literatura — que si fuera buena literatura no sería de despreciar — está en que al hacer literatura, cuando debieran hacer pintura, pierden, como el perro de la fábula, la tajada efectiva y propia por perseguir una tajada que no les incumbe. Hay una pintura literaria estimabilísima, a mi juicio — la que ha creado el Cristo de Velázquez o el de Grünewald, o **La Melancolía** de Durero — pero no precisamente como plástica (en lo que tiene de asunto), sino como ideología.

No hay espacio para detenerse ahora en esta diferenciación. Las escuelas de "idea" — en nombre de las cuales pudo un crítico inglés reprochar a Whistler la falta de asunto de su cuadro **Muchacha en blanco** — no se avendrían a formar un lienzo, como hace Barradas, con un caballito de cartón, una pepona y dos o tres cartones de lotería; necesitarían, para dar dignidad a la obra, presentarnos esos mismos juguetes como los juguetes "de un niño que murió", o como "los juguetes del niño pobre", o como "los pobres juguetes que todos desprecian", etc.; como algo, en fin, que no tenga que ver con la expresión intrínseca y esencialmente plástica del juguete. Y resultan que con ésto, en vez de dignificar las cosas, las calumnian y rebajan, porque, en el fondo, vienen a decir que nada de este mundo, ni el mar, ni el cielo, ni el paisaje, ni el hombre, ni las cosas tienen bastante valor para interesar por sí mismas y no adquieren valor hasta que no son empleadas como protagonistas de un argumento determinado que es el que, en definitiva, tiene el interés, y en función del cual todos los demás elementos — que no adquieren así más que un valor instrumental — se justifican. Esa ha sido la funesta equivocación que ha traído por consecuencia el error, dueño de casi toda la historia del arte y sobre todo del siglo XIX, según el cual un hombre, para ser suficiente motivo de un cuadro, tenía que ser Adán, o Cristo, o Napoleón Bonaparte, y un paisaje tenía que ser melancólico, o amoroso, o bravío: presentársenos como escenario propicio para hacer vagar por él nuestra melancolía de misántropos o nuestra idílica ilusión de enamorados: marco, en fin, para nuestros estados sentimentales. Eso es lo que han convertido a la pintura toda en mero expediente ilustrativo de ideogías literarias, alejándola de su centro y de su actividad peculiar, y eso lo que ha calumniado al mundo entero al obscurecer la verdad profunda y lírica de que el hombre, el cielo, el mar, la manzana y la escalera de mi casa son elementos de sobrado interés para sostener y dignificar el arte por sí mismos.

Todo artista, pues, quedará a salvo en cuanto se consagre a revelarnos el secreto de las cosas por la vía intrínseca y no por la extrínseca, accesoria y tangencial. Una vez en esa posición da lo mismo que se adopten las maneras de una escuela como de otra; antes bien, parece incluso natural que se tengan presentes

todas ellas: hay espectáculos que interesan por su dinámica vitalidad; otros, en cambio, por su maciza contextura; otros, por su delicado matiz... Cada motivo ofrece una predominante distinta. El cubismo, el futurismo, el fauvismo, han nacido más que por ninguna otra razón, por ésta de proferir cada una de ellas un aspecto del mundo y recurrir, en consecuencia, a la invención de sistemas expresivos acordes con la evidenciación que persiguen. Por eso estas escuelas no son irreconciliables ni incompatibles: en matemáticas, ante dos soluciones de un problema, no puede ser cierta más que una de ellas; si todas las escuelas de arte se refieren a las mismas características, habría también que elegir, forzosamente, pues forzosamente una de ellas se acercaría más que las restantes a la interpretación justa; pero en arte no hay que elegir porque no se trata de verdades absolutas, sino de visiones, y todas las maneras de ver son legítimas y valederas en cuanto son profundas; todas ellas, pues, lejos de excluirse, se complementan y no deben atender a más imperativo que al de referirse a una realidad de valor artístico objetivo y esencial. Por eso me parece que Barradas puede hacer compatible su personalidad con la multiplicidad de tendencias apuntadas.

En un año escaso nos ha dado este artista pruebas diversas de su fecundidad: ilustraciones de libro, carteles, escenografía, y, por último, la exposición de óleos a que se ha hecho referencia. En todas estas obras, ya se interne por campos de ensayo, de audacia y de revolucionarismo, ya siga medios modernamente tradicionales, siempre se encuentra en las obras de Barradas un centro expresivo, una clave que justifica las deformaciones, o mejor dicho, que hace olvidar que existen deformaciones, dado que los elementos del cuadro bastan para formar una resultante emocional, una síntesis artística. En el cuadro titulado **La Feria,** adquiere el lienzo un valor musical de puro plástico, en donde los colores se hacen colorines para cantar con toda la polifonía de los organillos, los orquestones del tío-vivo, las trompetillas, pitos, pipitañas y platillos de juguete de la feria, y en cuanto a la parte representativa, se convierte el lienzo todo en una gaya sinfonía, en donde el tema central está compuesto por las muñecas de cartón y las variaciones por los polichinelas, las cajas

de pinturas, los juguetes todos y las flámulas, gallardetes, toldos y colgaduras de los puestos. En el cuadro **La Puerta de Atocha,** ninguno de los elementos que forman a diario el fárrago y trajín de ese típico y populoso lugar madrileño, está descripto y constatado con prolijo verismo; pero en aquel caleidoscopio no hay aspecto plástico expresivo de cada uno de los componentes que forman el conjunto vital de esa plaza, que no haya dejado en el lienzo el dato plástico necesario para que la expresión total se forme en el espíritu del observador: el coche correo, su rojo escarlata, la diligencia, su bamboleo desencuadernado de carricoche demasiado cargado de maletas y baúles; el tranvía, su **cadmium** que destaca en el barullo, como la campana insistente que va pidiendo paso; la estación del Mediodía, el arco de su armazón y su gris de cristal; el soldado de infantería, su apresuramiento, su paso de marcha militar; el húsar, su chaquetilla detonante; el boyero, su parda vestimenta campesina; los bueyes, el tardo andar de su grave corpulencia y el lustre de su piel rubia y chorreada; toda la multitud, en fin, su conjunto apresurado, atareado, entremezclado por las idas y venidas de una máquina compleja, como si la muchedumbre entera fuese un enorme carrusel de feria en donde todo se moviera a tono con los columpios, que instalados en todo tiempo en medio de la plaza, hacen de ella, de su circulación y de su abigarramiento, un viviente muñeco mecánico. En **La Posada,** en cambio, basta el color, el esquema de una actitud apenas apuntada, para que la simple calidad de la materia y la gama nos diga que estamos en el camino polvoriento, en la salida del pueblo terroso, en el zaguán empedrado, de vigas que empercudidas por el vaho de la paja y el humo del farolón de aceite; que allí está o estará el patio de paredes mugrientas y que las mujerucas cosen o duermen, o comentan sentadas por allá, por los rincones. Dicho todo esto literariamente? No: por la plástica y sólo por ella sabe todo a polvo, a pueblo, a carretera castellana, a calma dormilona y lugareña, a pana, a paños de chaquetón labriego, a cocina, a buhoneros trashumantes y a pátina formada por el curtido olor de las caballerías y el vaho del abono de las tierras.

En el retrato de su mujer presenta sólo una maciza corpulencia de trabajadora ruda y cándida, con la misma honrada simpatía

en la fortaleza de hogar que la silla basta y sólida, de batalla casera, que asume en el cuadro una importancia suficientemente explícita para que no podamos ya seguir dudando acerca del propósito deliberado del autor de hacernos ver en todo momento el parentesco íntimo de calidad y espíritu, de la calidad entre las personas y las cosas.

Atendiendo puramente a la calidad del trozo pintado, ofrece Barradas una consistencia y un oficio tan de ley que justifica por ello y sobre todo la atención y la estima tanto por lo que busca y puede encontrar, como por lo que actualmente nos ofrece.

Manuel Abril.

37.1. Basso Maglio, V., "De la tragedia de la imagen [Barradas]", *Alfar, año VIII,* nº 66, 1930, pp. 37-40.

Barradas por Garcia

DE LA "TRAGEDIA DE LA IMAGEN"

B A R R A D A S

Cuando nos ponemos frente a dos cuadros de Barradas, le dije:

—He aquí el niño junto a su estufa de madera que puede ser Pere Gyer pensando a volar sobre un monstruo tan distinto como el buey de Juan, de ala terrible en que se exalta también la eternidad antes de Pidius; esa niña que, como aquella «tarta de Kristina del Museo Galmer» sentada en un solo pie y con las brazas flotantes, es decir, sostenida por toda su música, puede ser cualquier cosa, un niño cruzado; he aquí al hombre de la taberna, al hombre que te da de beber de cada día no una sugestión pictórica, la material arrojado sobre el fondo de esa ficción del espacio. Por eso, la verdad contaba realmente. Los sentimientos todos son lógicos y llegó a la idea del espacio activo y el espacio en activo en la geometría y a todo los que tenéis, los falsos, le llamaron sublime porque no vieron el problema, que la línea lo interpreta en una posición tan convencional como la del último impresionismo.

En este espacio activo se terminó la arquitectura nórdica, el edificio edificador y de este espacio activo tienes Cézanne y Ivrá Barradas, en los Barradas orientamos porque Cézanne no da nada a nadie y el hubo orientamos después de Cezanne es porque se intentó volver los elementos de la construcción a los elementos de la construcción a pesar de toda la habilidad, que te dieron hasta con su cómo como Cézanne hasta con su cómo: al tuapeso Barradas lo tomó hecho porque el cómo está después y, si hubiera pretendido tomarlo hecho, hubiera caído en la decoración: al tomarlo lo cuestionó como un espacio donde que todo lo trasea en el cosa, porque el cómo no se convierta, se completa en la espiritualización de la plástica y, en cada uno de los cuadros, se resuelve con el matiz de su sensibilidad.

Cómo: relación a Cézanne encontrado según sinceros la sienes por la forma y Barradas tenía que ser entendido, y no comprendido de los demás porque el arte no cuelve atrás y porque no vuelve atrás es que lo grises es lo grises y es cierto y lo negro es lo negro y es cierto.

Volver atrás hubiera sido pintar la pintura y la pintura no se expresa como en sea en la pintura, es decir en la pintura del objeto, color de color y no cómo de color; y, entre la pintura pintada, la objetiva, y la pintura olvidada, la espiritual, hay la misma diferencia que existe entre un retrato de Ingres de Tiziano, por ejemplo, y una figura de Barradas: y, digo feo pero que me entiendan, sin existir que ellano los círculos de la meditación «sinfónica».

Por lo demás, la pintura pintada es la pintura inútil porque el objeto ya está pintado anteriormente y, ya no un espíritu cera objetividad pictórica y, si no la cumplen, es para producir que con hoja pintura un arrancha color y, lo que no necesita color no existe cómo pintura, y que el color sólo sirve en el cine no ensayara un color con otro color sino en el que maltas con el color. Concretando, muy dicho bien, cada de hablar... el pintor no le dan a elegir entre un problema, «y allá viven los problemas», y una filosofía, entre el fresco existente de la pintura libre y la pintura pintada y él se queda con la filosofía, vemos y no matices, mientras que nuestro Barradas no sólo resuelve el problema, sino también la necesidad del problema, ritualísticamente, en la expresión inagotable. Y dibuja líneas, una frente al otro, al desenlace y al heroísmo, a lo sentimos, sobre un tragedia, y a lo efímero, líneas relativas, tan distintas, tan absolutamente contrarias como lo sol cree sigue en el mar y el humo en vida, materia sublime, que se lleva el barco sobre los costados que van sumergidos...

Humildad es la que despoja el medio verbal; el trabajar con desgarramiento y con posesión de soledad y, tú eres tan triste a pesar de toda tu habilidad, que te dieron con Picasso de Art cómoda en todas cuando no hacía otra cosa que ofrecer su dorso ciso y todo previene de que vuelves a encontrar el objeto con la sangre.

Y, ¿no te parece que se puede tornar sin volver a ser se puede volver sin haberse ido? Siempre que esto de tornar te parezca que puede hacerse sin volver y el descubres en estas palabras algún matiz espiritual, concuerdas que pensarás sin discurrir demasiado; yo no puedo detenerme; ¡ahora, tengo que seguir!

Estaba una tarde edificio en la que el aire parecía tejido, hablando con Barradas que esperaba su encargo y no su vida en un largo cilindo de lona cenida, en evocación viajera.

Y llegó un momento en el que su espíritu me trajo estas palabras:

«Mi pintura desaparecerá al siempre».

He aquí la humildad, humilde habilidosa, sin vanidades y sin imagen pura y este mismo debe haber llenado de Vortices Lauren porque la fatalidad se está pegado al cuerpo y porque a la conciencia de eternidad de los cosas humanizadas no se ve casi la apariencia de las cosas sino con el alma sin par.

Yo no ama la paz, el Barradas le ama tampoco, porque la paz ya casi del alcalde en la quietud y fué a dar a la alegría y la paz ahora lo sienta y disfrutan lo sonido y la sinfín de diálogos pictóricos y te dicen en los vibres habituales y ala alegría.

Y con tarde que yo estaba con Barradas miráramos sus acuarelas y porque lo no recibas allí estaba todo la línea y ya vela a través de un movimiento de media sombra, de fondo en temporal rizos, de mirada con figuras de pájaro gris, todo el mar, el mar que da expresión inagotable, cuando tu no sabías una vida más que un hombre pintado de matices que estaba estaba también pintado, pero el, de abajo color fácil mientras que, para mí, era un cuadro vivo como una materia pintada y profunda.

Todo la carpeta de pinturas pasa, que dando siempre, por nuestro mirar de lejanías estudia y, entonces, comprendí que tu habilidad podría encontrar su sentido del dibujo si con libros que no tendría a la arquitectura sino a lo decorativo, acaso que fincas, sinfonías del tuttora, recuerdos del que no tiene nostalgia de lo que ya Barradas haya como el Breton decíbles refugios hasta la materia. Por eso Barradas se sobra en esas vitrina de color en que trata a aquella mujer, de espaldas, ahora frente a un espejo. Después a un hombre, luego frente a un muebles verde y cuatro cosas más pero cada línea de nuestros ritmos, probablemente que sí, en cada una de las armonías hay una armonía distinta. Distinta por diferencia pura, es porque él no hace el color por el color como le hace la habilidad pictórica sino que es su propia sensibilidad la que busca matices nuevos que no están en los colores de la pintura.

Humildad, si es que ya puedes vivir sin engañarte y sin engañar a los demás, y, concretarte de que tampoco existe el color de pintar sino el color de resolver plásticamente, porque si Barradas no hubiera querido expresar algo que está fuera de la pintura, no hubiera tenido necesidad de cambiar el ritmo y la palabra hablada con tuperte en esta evolución de alguna de aquella tarde: sin cambiar de colores a sin cambiar esos colores que sino expresan tu deseo de acercarse la pintura y a Barradas hasta admitir que el objetivo no tiene color a que el espíritu no existe.

V. Bruno Maglio

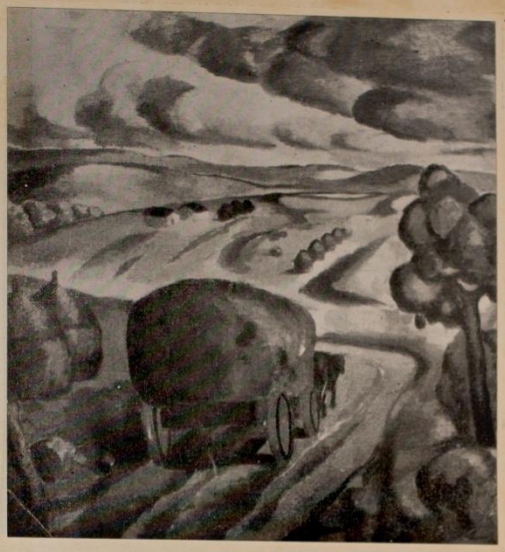
37.2. Basso Maglio, V., "[Consideraciones sobre la cultura de la forma]", *Alfar, año IX, nº* 69, 1931, pp. 1-5.

Rafael — Norberto Berdía

El hombre es libre, oh insignes charlatanes!; el hombre es libre y su origen es el concepto puro de su libertad. Lo demás lo hacen los monos adaptados a la civilización. Y si el hombre es libre, la expresión y el concepto tienen que vivir de una unidad total, de una síntesis verdadera, porque, para que el lenguaje no agote al conocimiento, es preciso LA EXPRESION ETERNA, y, donde el concepto puro de la libertad aparezca por las formas del lenguaje, el lenguaje es sólo un medio transformado en un fin, en UN OBJETO DE LA EXPRESION HUMANA, es decir, es la verbalización del conocimiento a través del lenguaje objetivo, es la más miserable mistificación de los conceptos puros, sobre todo cuando se pretende hablar de UN CONOCIMIENTO CREADOR QUE NO SE SALVA MAS QUE A TRAVES DE LA CULTURA DE LA FORMA.

El único valor humano es el concepto puro o la idea de la libertad, el único, EL TRAGICO, la sensibilidad plástica de la poesía, fuera de los medios del lenguaje o de las formas como UN FIN o de LOS CONCEPTOS COMO FORMAS, y, fuera de LA POESIA, no hay ideas ni hombres libres sino carceleros y encarcelados, esclavos y tiranos, plebeyos y aristócratas, pobres y ladrones, minúsculas y mayúsculas...

Tratado el hombre a través de un proceso crítico de la forma, la necesidad inferior, descriptiva, histórica, convencional, representa UNA FALTA DE OBJETO O UN OBJETO VULGAR y, ha de seguir, forzosamente, el plan objetivo de la perfección del lenguaje si quiere alcanzar la forma in-



Paisaje — Norberto Berdia

mortal, la DEL OBJETO SUPERIOR que responda a UN CONOCIMIENTO MAYOR DE LOS MEDIOS O A UNA VERDAD RELATIVA CONSEGUIDA SOLO CON LA CULTURA DE LA FORMA.

Si la fábula o el objeto vulgar o el esclavo representa el lenguaje de la voluntad perdida para los que reconstruyen LOS CONCEPTOS FALSOS CON EL ESTILO, el hombre no tiene desde ese tiempo bajo en que vive un origen verdadero, ni nunca lo tendrá tampoco porque el concepto de la libertad del hombre no va a reconquistarse con una objetivación mayor de la voluntad y el problema de la libertad a través de la forma de la voluntad es sólo un sueño verbal de la perfección objetiva o EL ESTILO ES EL HOMBRE. Y nada más, amigos; y los que creen que son poetas en este ambiente sólo porque viven DE UNA RIVALIDAD DEL LENGUAJE, mienten o están bien engañados más engañados que los zapateros.

El hombre no tiene UN UNIVERSO FALSO aunque se tiendan esas líneas metafísicas del tiempo que lo salvan de LA HISTORIA o de la esclavitud, porque esas líneas no gravitan profundamente, son LOS LIMITES DEL OBJETO VERBALIZADO O DE LA AUSENCIA TOTAL DE LOS CONCEPTOS PUROS, son las proporciones temporales de un conocimiento ya perdido por el fin del lenguaje; el hombre tiene UN MUNDO VERDADERO Y NO DOS MUNDOS QUE SE SALVAN UNO A COSTA DEL OTRO, A TRAVES DE LA DEPURACION FORMAL, SUSTITUYENDO LA MASCARA DEFORME O EL DRAMA FALSO, SATISFECHO EN LAS NECESIDADES INFERIORES, POR LA MASCARA PROPORCIONADA O LA COMEDIA PERFECTA TAMBIEN EN LAS NECESIDADES SUPERIORES O EN EL LENGUAJE MAYOR QUE, COMO REPRESENTACION FALSA DE LA VOLUNTAD OBJETIVADA DEL HOMBRE, CONCLUYE CON LA IDEA CREADORA DE SU LIBERTAD O CON EL CONOCIMIENTO

Mendigos — Norberto Berdia

INAGOTABLE O CON SU SENSIBILIDAD PURA O CON SU TRAGEDIA PLASTICA; el hombre tiene UN MUNDO SOLITARIO, MUSICAL, QUE SE SALVA POR SU PROPIA FATALIDAD, POR SU PROPIO ORIGEN, FUERA DE LAS FORMAS SUCESIVAS, FUERA DEL TIEMPO VERBAL, EN LA EXPRESION POETICA DE LAS IDEAS, EN EL «YO SOY SU CANCION» DEL PROFETA O EN EL LENGUAJE DE LOS CONCEPTOS COMO PROFECIA Y NO EN EL LENGUAJE DE LOS OBJETOS COMO FORMAS, Y, si JUAN dijo: EL PRIMERO Y EL ULTIMO» y el principio de una filosofía pura o de LA POESIA dice por el evangelio sin testamentos temporales: «DESPUES DE MI, NINGUNO MAS», con esto se quiere expresar que EL HOMBRE NO TIENE FORMAS ANTERIORES O POSTERIORES, QUE NO SE REDIME EL ESCLAVO PARA HACERLO EL SEÑOR COMO SI SE ENRIQUECIERA LA MISERIA Y QUE EL HOMBRE ES LIBRE!

Y siendo LA POESIA, el concepto puro de la libertad del hombre, el origen creador de su conocimiento eterno, este valor humano ES LA UNICA ARQUITECTURA SOCIAL COMO FORMA INAGOTABLE DE LA VIDA y, si Giovanni Papini afirma QUE EL UNICO PUEBLO QUE TIENE UN LIBRO ES ISRAEL, es porque ESE PUEBLO SALIO DE LA BOCA DE SUS PROFETAS O DE LA EXPRESION POETICA DE LA LIBERTAD DEL PUEBLO, EN ISAIAS Y EN EZEQUIEL CONTRA TODOS LOS SISTEMAS VERBALES, CONTRA TODA LA OBJETIVACION METAFISICA DEL TIEMPO QUE NO HAN EVITADO HASTA HOY NI LA GUERRA, NI LA PESTE, NI LA RECONQUISTA CINICA DEL HOMBRE POR EL PROCESO DE LA CIVILIZACION COMO PERFECCION DE LOS MEDIOS FORMALES Y YO POR MI PARTE ESTOY CERCA Y QUISIERA ESTAR MAS CERCA AUN, DE LOS GRANDES ANARQUISTAS QUE HAN TERMINADO CON LA ECONOMIA POLITICA QUE PARA LA EXPLOTACION DEL HOMBRE Y SU SUJECION TEMPORAL A LA FABULA, HAN SUSTITUIDO EL VALOR PURO DEL TRABAJO O LA LIBRE FATALIDAD CREADORA POR LAS CONVENCIONES OBJETIVAS DE LA SOCIEDAD: SI NIETZSCHE, FINALMENTE, RENUNCIO A LOS MITOS DE WAGNER, «A LAS FORMULAS SCHOPENHAUERIANAS» Y AL

FALSO ROMANTICISMO ES PORQUE ENTENDIO QUE EN ESTO NO ESTABA EL VERDADERO RENACIMIENTO ALEMAN Y QUE EL RENACIMIENTO DE LA HUMANIDAD TIENE QUE SER TOTAL, FUERA DEL TIEMPO Y DE SUS FORMAS UNIVERSALES, EN EL HOMBRE, COMO HUMANIDAD EN SU DIONISOS EXPRESADOS «POR UN POETA».

No ha de ser, seguramente Franz Roh, muy refundado en Messer, (un reconstructor de la forma alemana que nos convence de que se reconstruye MAS PRONTO LO QUE MAS DESTRUIDO ESTA para probarnos que los métodos, guerreros de la cultura formal no nos redimirán más y que los vencedores se engañan con las falsas perspectivas) no ha de ser, seguramente este materialismo metafísico el que ha de arrastrarnos ahora para creer que, después de la crisis posterior a Cézanne sea necesario la objetivación de la forma por el estilo o el color estilizado como forma perfecta, porque así no podremos salir nunca de los límites de un movimiento de pintores sin pintura como el 900 italiano que acabamos de ver y de un movimiento de pintura sin pintores como el del expresionista alemán exaltado por Franz Roh.

¿por qué? Porque el hombre visto en la fábula o en la falta de un objeto para su lenguaje es EL TIEMPO MUERTO y reconquistado en la forma superior o en el lenguaje como perfección del objeto, no hace más que responder a una forma temporal, a un tiempo más verbalmente depurado y este contraste de la formas no puede salir más que por los límites del color y, si en el comienzo de la pintura griega o en la sujeción mitológica de los medios, el contraste formal se resolvía por lo blanco y lo negro que fueron hasta las encarnaciones sucesivas del mal y del bien, hoy que los medios alcanzan una relación mayor del tiempo o una gradación objetiva más metafísica, el contraste formal o el claro - oscuro como forma, se logra con la oposición objetiva de todos los tonos y volvemos al estilo o AL COLOR POR EL COLOR COMO reconstrucción tem-

Norberto Berdía

Frutos

poral, de tal manera que podemos relacionar a Rafael con los expresionistas alemanes para demostrar que EL ESTILO NO CAMBIA Y QUE SOLO CAMBIAN LOS OBJETOS DEL LENGUAJE.

Por eso mismo, HAY UN COLOR LIBRE O UN MATIZ INAGOTABLE Y UNA EXPRESION PLASTICA PURA: EN DIBUJO, porque los grises de hoy no deben venir del contraste formal salvado en el color por el color o en la forma limitada que se salva por una síntesis falsa del concepto dualista del tiempo que plantea un proceso crítico de la forma como solución inmediata de las necesidades del lenguaje.

Sólo EL DIBUJO, pues, nos resuelve a todos libremente, pintores, escultores, músicos y poetas y como POETAS, porque sino LA POESIA NO TIENE OTRA EXPRESION QUE LA GRADACION OBJETIVA MAYOR DEL TIEMPO COMO LO ES EN LOS QUE SUPONEN QUE HOY EL ARTE SE SALVA POR LA ESCULTURA, MAÑANA POR LA MUSICA, MAS TARDE POR LA PINTURA, SIN CREER QUE LA POESIA ES LO QUE SALVA EL MUNDO LIBRE DE LOS HOMBRES O DE LOS ARTISTAS. Y es que vamos a repetir ahora: «TODO ES SEGUN EL COLOR»... ya que se trata otra vez de la forma coloreada? No...! Según el color es la mentira o el color por el color es la mentira; la verdad es según el dibujo, según la tragedia plástica.

Porque el lenguaje visto como perfección de los objetos no es ni siquiera el objeto ya que verbalizado en EL ESTILO, cede su cualidad temporal, su condición adjetiva, su color y, entonces, no existiendo el objeto sino como un reflejo verbal de su forma y nunca como UNA CALIDAD TRAGICA O COMO UN CONCEPTO LIBRE, el ser limitado, la hechura perfecta, LA CRIATURA FALSEADA no existe más que sustituyendo UN ADJETIVO VULGAR POR UN ADJETIVO REFINADO Y EL ESTILO SE RECOMPONE ASI CON LOS ADJETIVOS, TAL COMO COMIENZA EN BERGSON: «UNA NARIZ ROJA ES UNA NARIZ PINTADA», PARA DEDUCIR DESPUES, QUE TODA LA PINTURA ES EL COLOR.

«SEGUN EL COLOR» es ya pues la forma limitada y nada es verdad por el reflejo sino por la luz y, si hay que ser verdaderamente libres, no hay que saltar por la ventana dejando la puerta cerrada, porque eso lo hacen los presidiarios que, no por estar fuera de la cárcel, dejan de tener el alma del presidio; si hay que ser verdaderamente libres, hay que evitar la salida falsa, porque Oscar Wilde encarcelado y sin evadirse fácilmente era más libre que todos los carceleros que cuidaban de la forma.

Pensando en esto estuvimos frente a las telas de Norberto Berdia cuando lo vimos libertarse en sus paisajes de aquello que lo limita aún en sus retratos y porque de acuerdo con el concepto puro de la creación plástica un pintor es UN PINTOR CUANDO REPRESENTA UN CONCEPTO LIBRE DE LA PINTURA, UN CONCEPTO POETICO DE LA FORMA, porque es, precisamente, en los paisajes donde hay que huir DEL RETRATO O DEL MEDIO AGOTADO POR LA CRISIS OBJETIVA O POR LO QUE TODOS LLAMAMOS INFLUENCIA DECORATIVA, porque EL ESTILO O EL COLOR POR EL COLOR ES EL MAGNIFICO RETRATO DEL OBJETO, porque es preciso que se nos plantee a todos el problema puro de nuestra expresión poética para no trabajar inútilmente, vanidosamente en los límites de un problema muerto, para no ser plebeyos o aristócratas, pobres ladrones, esclavos tiranos, carceleros encarcelados, minúsculas o mayúsculas.

V. Basso Maglio.

38.1. Bentancourt Díaz, J., "Temas de discusión sobre la cultura americana", *AIAPE*, año II, nº 14-15, 1938, p. 4.

De J. BENTANCOURT DIAZ

Temas de Discusión sobre la Cultura Americana

Nuestro arte latinoamericano, salvo rarísimas excepciones, ha sido, o petulante o silvestre; y nuestros artistas, como nuestros políticos, imitadores rampiones de lo europeo o bricosas expresiones de autoctonismo. Los primeros integran esos grupos selectos que, en nuestro continente, han querido hacer, como gobernantes, "política científica"; como artistas, "obras de calidad".

Vacíos, como la tierra que habitamos, hemos volcado todo nuestro afán de cultura sobre el ejemplo europeo, deslumbrados por su esplendor. Mas, "no hay en la historia ninguna edad de oro digna de ser reconquistada", dice Waldo Frank. Pretendíamos la madurez — madurez ya senil — de la cultura del Viejo Mundo, y nos enavanecía poder colocar a uno de nuestros artistas en un plano de igualdad con los europeos. Dábamos apresurada carta de americanidad a un Lautremont, un Laforgue o un Heredia, para jactarnos de figurar junto a un Verlaine, un Baudelaire o un Mallarmé. Y bien: es estúpido pedir maduros a nuestra América Latina: exijámosle, sí, una infancia robusta o una adolescencia vigorosa.

Nos mofábamos de la simplificación yanqui, que tildamos a veces de bárbara, sin comprender que simplificación es augurio de un nuevo clasicismo. Estados Unidos, sin embargo, había pagado también su tributo a Europa. "El arte de nuestros museos — dice Waldo Frank, — la **literatura** de nuestros clubs femeninos y revistas, la **elocuencia** de nuestros hombres de Estado, los **ideales** de nuestros reformadores, la **belleza** de nuestros cines, los **problemas** de nuestro teatro, los **valores** de nuestras escuelas y el **ritual** de nuestras iglesias... son plantas transplantadas de un todo muerto. "Pero Estados Unidos supo ser la tumba de Europa: todas aquellas partes de un todo orgánico "florecieron un día y luego se pudrieron todas a la vez".

Incorporados, desde nuestro nacimiento, a un sistema universal, vivimos bajo el signo que nos impuso el Viejo mundo. Y ese sello se ha prolongado, en la mayoría de los casos, a través de nuestro siglo de independencia.

Lo ocurrido en Estados Unidos comienza a estructurarse, en verdad, bastante después de la guerra de independencia. Sus primeros próceres son todavía europeos. Washington y Jefferson, pese a sus antagonismos, **gentlemen** coloniadores. Lo específicamente americano anarece recién con Jackson. En el Río de la Plata tenemos también nuestros europeos en los comienzos: un Saavedra, un Alvear, un Rivadavia. Frente a ellos, Artigas fué un anticipo genial. Y no en balde nuestro patriarca les llamaba "los marqueses".

"Ya en la aurora del siglo pasado, Thomas Paine afirmaba: "En nuestras manos está volver a empezar el mundo Desde los tiempos de Noé no ha habido una situación como la actual. El nacimiento de un nuevo mundo está cerca". Estados Unidos renunció al aristocratismo de su cultura — al que tan atados estamos todavía nosotros, — como había renunciado al aristocratismo de su política. Comenzó la era de vulgarización de la cultura, cuyos últimos representantes son los Will Durants y los Lewis Browne. Hoy presenta ante el mundo los caracteres de una cultura propia, en ciertos casos lograda. Signo de su impetuosa personalidad es el temor de Europa ante su inminente "americanización": Anatole France, Georges Duhamel, etc. Simbólicamente, Norte América se presenta a dar su lección a Europa en 1915 con el "¡Henos aquí, Lafayette!" del general Pershing.

Citamos el caso de Estados Unidos, no como un ejemplo de viva actualidad al que pudéramos ajustar nuestra acción concreta, sino para destacar el proceso de fusión entre lo universal y lo particular. Fusión de un carácter especialísimo, representa ella un liberación y una superación a la vez. Perdríamos encontrar otros ejemplos más ajustados a nuestro modo. ¿Méjico? Está, sin duda, a la vanguardia del continente latinoamericano en esa búsqueda. Pero siempre es más difícil — si bien más provechoso — analizar lo que está en gestación y proceso.

* * *

Nuestra cultura debe estructurarse sobre la base de todas las conquistas realizadas por la burguesía — actualmente estancada, así en el terreno intelectual y artístico como en el económico — y la expresión de nuestros propios problemas. No puede ser original prosiguiendo las huellas del arte europeo, que jamás, por pertenecer a un desenvolvimiento histórico distinto, entenderemos completamente, o que, mejor dicho, entenderemos de una manera particular. Lo que allá es literatura — arte decadente, quizá, pero arte al fin — se transforma aquí en retórica.

Un ejemplo: La primera imprenta introducida en el Río de la Plata fué llevada a las Misiones Jesuíticas del Paraguay, y la primera obra publicada, es decir, el primer alimento espiritual ofrendado a los pobres indígenas reducidos, fué la traducción al guaraní del libro del sacerdote Juan Nieremberg intitulado "De la diferencia entre lo temporal y lo eterno". Cuánta la reacción de la mentalidad aborigen ante esas inquietudes espirituales.

Ni tampoco alcanzaremos la originalidad plegándonos a corrientes autoctonistas o indigenistas — de repudio a lo europeo — por cuanto hemos dejado de constituir un continente aislado y América está incorporada, también en lo cultural, al sistema mundial imperialista que tuvo su cuna en Europa.

La cultura burguesa, de idéntico modo que su economía, abarca el mundo entero. Siguiendo las leyes del desenvolvimiento dialéctico que se cumplen en todos los fenómenos, lo particular (europeo) se ha transformado en universal. El nacionalismo capitalista se vuelve imperialista, y la superestructura se ajusta a esa lógica modificación. América, incorporada económicamente al sistema imperialista, debe recoger, en su lucha liberadora, todas las conquistas del capitalismo, impotente para realizar nuevos progresos. No pretendemos renunciar a las conquistas técnicas para retornar a una economía primitiva que, si acaso fuera posible, nos pondría de nuevo a merced de cualquier potencia.

De igual modo, constituímos naciones dependientes en materia de arte. Y tampoco puede estar nuestra liberación en el retorno a formas arcaicas de expresión. Puede disgustarnos poco o mucho el proceso y las modalidades de la conquista y la colonización de nuestro continente por Europa, así como nuestra actual dependencia. Pero no podemos borrarlas ni decretar olímpicamente su inexistencia.

Europa ha cristalizado ya en formas perdurables y trascendentes, históricamente, pero incapaces de avanzar bajo un régimen capitalista. Está detenida y limitada, por la misma razón de que es incapaz de nuevos desarrollos económicos.

América, incorporada rápida y violentamente a la órbite del imperialismo, asimila el régimen capitalista. Pero lo que allí es remate, aquí es comienzo. Sobre nuestro capitalismo naciente no pesa la enorme tradición secular que pesa sobre el europeo. Ni siquiera ha de desembocar en un nuevo capitalismo, porque no existe la posibilidad de una nueva expansión imperialista. El imperialismo ha dado ya todos sus frutos, agotando sus posibilidades. Eso es lo que mantiene a Europa en el estancamiento, y es eso lo que nos fija a nosotros un nuevo destino. Nuestra joven economía, sin logros profundos como la europea, con el impulso de una rápida y enérgica transformación y sin trabas que detengan su vigoroso ascenso, ha de encaminarse hacia otros sistemas de producción.

Europa está también detenida e imposibilitada en lo que a creación artística se refiere. Nosotros, pueblos jóvenes, recogeremos fácilmente sus conquistas, y marcharemos con igual facilidad hacia nuevas formas de expresión.

Bajo el signo de los sistemas universales, y recogiendo las enseñanzas de toda la evolución humana, los pueblos realizan sus transformaciones sociales — y por lo tanto artísticas — con mayor rapidez. Estados Unidos ha pasado del comunismo primitivo de sus tribus indígenas al capitalismo imperialista de los Ford, los Morgan, la General Motors y la Standard Oil, en el transcurso de apenas tres siglos; Europa necesitó para ello seis veces más. Con su revolución en pleno siglo XX, la Rusia medieval y autocrática se transforma en socialista, quemando etapas que en el resto de Europa exigieron siglos. España también se maestra, sin duda alguna, interesada y capaz de realizar en pocos años una transformación en la que diversos factores la retrasaron. Es a estos pueblos jóvenes — los "salvones más deigados" de que hablaba Lenin — a quienes está reservada la creación de nuevas formas sociales y nuevos tipos de cultura.

* * *

No se nos oculta que, cuando nos referimos a lo europeo, especialmente a la cultura, hablamos de ello como algo enfermo, decadente e imposibilitado que sería injusto generalizar. Pero es fácil advertir que, al hablar así, nos referimos a la cultura de las clases dirigentes, de la misma burguesía que ha realizado su expansión económica imperialista. Sabemos que se va formando, también en Europa, una cultura y un arte revolucionarios, como reflejo de las aspiraciones e intereses de la clase destinada a eliminar el poder de la burguesía. "En un mundo moribundo, creación es revolución". Con esas nuevas formas culturales nos encontraremos perfectamente vinculados. Aunque con modalidades propias se va elaborando allí, de igual modo que en América, el tipo de la cultura universal del futuro.

Coincidimos en lo económico y político: la población de los países depredientes luchan junto al proletariado de los países imperialistas por destruir la fuerza explotadora del capital financiero. A la identidad de esa lucha contra un enemigo común, debe corresponder necesariamente una cultura de facetas coincidentes.

Cesar Vallejo

César Vallejo, hermano mayor y maestro de la juventud libre de América acaba de morir en París. El gran poeta que fué Vallejo estuvo doblado siempre por recia integridad de hombre. La juventud americana que estudió en el poeta su aporte sin par a la lírica americana, veneró en el hombre su pura esencia sin tacha. Su vida entera es ejemplario de lucha sin desmayos. Donde quiera que la justicia y la libertad se vieron atacadas, la pluma y las energías de César Vallejo estuvieron prontas. No es lugar común el decir que su muerte crea irremplazable vacío: hombres como él, verdaderas entrañas de la más auténtica América, cuéntanse en nuestro Continente con los dedos de la mano. Cada uno que cae es angustia sin medida para nosotros.

Al pueblo español dió enteras sus últimas fuerzas. Fuerzas que hoy, al saberlas minadas por la enfermedad y la muerte en acecho, adquieren ejemplaridad heroica.

Al II Congreso de Intelectuales Para la Defensa de la Cultura, llevó la voz emocionada del Perú. Valencia y Madrid supieron por su voz respetada, que el pueblo peruano está sin vacilaciones al lado del gran pueblo español. Al pueblo español y a su lucha cantó en sus últimos poemas. Sus últimas palabras, ya en el dintel de la muerte, fueron para España. La juventud revolucionaria de América pierde con Vallejo a uno de sus maestros. España a uno de sus mejores amigos de América.

Nos queda su ejemplo de luchador y su obra que es, como la de todo gran poeta de hoy, espejo de su lucha.

Al Comité Ibero Americano de París, del que fué uno de los fundadores, cabe el orgullo de haberlo contado entre sus miembros y la enseñanza de su fervor en la defensa del hombre.

El mejor homenaje a su memoria, el que más hubiera apreciado él, es el de continuar la lucha sin vacilaciones en defensa de España, reforzándola por todos los medios y llevándola al último extremo, como la llevó César Vallejo hasta el instante mismo de su muerte.

El Comité Ibero Americano Para la Defensa de la República Española. París.

39.1. Torres García, J., "El hombre americano y el arte de América", *Universalismo Constructivo*, 1944, pp. 879-886.

Lección 132.

EL HOMBRE AMERICANO Y EL ARTE DE AMERICA

PARA el hombre corriente, el arte *es cualquier cosa:* una pintura o escultura *naturalista* o *decorativa*. Porque para ese hombre, el arte, es sólo *un medio* (casi un oficio) de desarrollar *un tema;* porque el tema lo es todo.

Entre este hombre medio están la mayoría de los pintores y escultores, los cuales satisfacen a maravilla las exigencias artísticas de los otros. Y así todos son felices. Pero el arte no es eso.

Para toda esa multitud, público y artistas, en realidad, no existe un verdadero *problema de arte*. Una cosa tiene relación con la otra.

De existir problema, para esa gente, es de índole distinta que para el verdadero artista. Es problema, o bien *de oficio,* y por esto sólo de técnica y casi material; o sea representar, imitar, crear un ilusionismo verista; o bien de orden práctico: dar trabajo a los artistas, o medios para el estudio; celebrar certámenes de arte, publicaciones, etc. Por esto, cuando se habla del problema del arte de América, *se habla sólo de todo eso.* Y hay que decirlo bien claramente, nada de eso tiene que ver con el arte. El arte está mucho más allá de todo eso; y también el problema del arte en el Nuevo Mundo.

Al proponernos nosotros hallar solución al arte de este hemisferio occidental, sea del Norte, Centro, o Sudamérica, es excusado decir, que nos situamos en ese plano del verdadero arte y no en esa vulgaridad. Por esto, quizás, no interese mucho lo que digamos; pero hay que decirlo.

Y nadie se enoje por esto que acabamos de decir pero, saber *sin estudiar,* entender de arte sin un gran interés, un amor, y un decidido empeño

879

en penetrar su misterio, eso no existe. Por esto son muy pocos los entendidos. Por esto también se está en ese bajo plano *del arte imitativo a base de tema,* y en la poesía y *música sentimental.*

Pues bien: el problema del arte en América es un magno problema que requiere gran capacidad en cualquier sentido, para resolverlo. Hasta cierto punto, nosotros estamos en condiciones de abordarlo con éxito (pues para algo han de servir los años y el estudio) y es lo que estamos haciendo en estas conferencias. Y para ir al fondo de la cuestión, sin otro preámbulo, digamos que en general, puede plantearse así: una teoría que contemple, de un lado, *algo general que pueda dar unidad a todo el arte del continente,* y del otro, que recoja, en la proporción debida, *todo aquello local que deba recogerse y permita lo primero.*

Se trataría en cuanto a lo primero, de una *regla abstracta* (un concepto de estructura que abarcase todos los aspectos del problema plástico) y del otro, fijar aquel criterio o medida que debe determinar la forma en que, *lo viviente* debe de entrar en maridaje con lo otro, y a fin de constituir una perfecta armonía. Y así tendríamos que, *lo local* se fijaría en *lo universal.* Y con esto, conseguiríamos en primer término, *la creación de un arte fuerte y grande,* y luego de esto, *un arte al fin propio:* el futuro arte de América.

Intentemos pues, resolver tal problema.

Si cualquier artista *de América* quiere reconsiderar toda su obra ¿qué puede proponerse realizar, para *lo futuro,* sino algo ya por completo desligado de Europa? ¿El mismo y pensando en el europeo no debe de considerarse *un hombre nuevo?* Tal a mi entender, debe ser la preocupación de todo artista de este lado del hemisferio. Y esto, como es natural, sin descontar ni *lo que cada uno de nosotros tiene de universal,* ni *lo que el arte tiene de fundamental,* si es arte cierto.

Sé que no *depende de la voluntad el transformarse* ni el crear *una nueva estructura* de arte, pues esto, más bien es obra del tiempo, y hasta a veces de circunstancias fortuitas. Es decir: que no debe pretenderse crear todo eso artificialmente. Pero, si esto es cierto, también lo es, de que *ya tenemos conciencia* de que *hasta el presente no hemos hecho más que imitar* y que ya hoy debemos proponernos otra cosa, o declararnos impotentes.

Despierta pues, *esa conciencia* y por otra parte, *sabiéndonos otra cosa que el europeo,* esa doble idea debe trabajar en nosotros. Hago pues, un llamado en ese sentido, y que se dejen ya de lado, y para siempre, otras cuestiones que *hasta* ayer nos preocuparon.

En una reciente conferencia, tomé a Walt Whitman como un puro tipo del hombre nuevo de América. Eso puede ser un punto de referencia y un punto de partida. En tal sentido, y sin orgullo, debiéramos decir como Camoëns en *Os Lusiadas,* y que citaré de memoria:

Cesse tuto o que antigua musa canta
Que outro valer mais alto se alevanta.

Es decir, olvidar lo del Viejo mundo, y poner toda nuestra esperanza, y nuestro esfuerzo, en crear esta nueva cultura que aquí tiene que producirse. Olvidar artistas y escuelas; olvidar aquella literatura y filosofía; limpiarse, renovarse; pensar a compás de esta vida que nos circunda.

Di en otro momento, unas normas para llegar a tal finalidad, y que ni se considerarían ni ya deben recordarse. Y en ellas decía esto mismo de hoy; y también (como antes dije) sin olvidar lo que es de todos los tiempos y lugares. Véase la página 22 del fascículo "500a. Conferencia".

Si es que debemos enderezar a tal finalidad, claro está, que para llegar a ella, lo primordial es *ser;* es decir, que nosotros mismos ya seamos esa cosa nueva que deberá manifestarse en nuestras obras. Debemos pues, en cierto sentido *rehacernos,* y para ello, lo primero es que nuestro pensar sea *otro;* pues esto, sin duda, es lo que por su virtud y operando desde adentro, puede inmunizarnos de cualquier influencia. Dejar, pues, autores y maestros, que ya no pueden servirnos, puesto que *nada pueden decirnos de lo que debemos descubrir en nosotros mismos.* Y desde ahora, ya no debemos contar con la ayuda de nadie; y sí sólo con nosotros mismos. Este ha de ser nuestro pensar.

¿Cómo debemos escribir? Eso debemos descubrirlo. ¿Cómo debemos pintar? Eso hay que encontrarlo. Y ya *no más precedentes;* ya no más trabas a la creación y a la expresión. Por esto, que nada nos asuste. Lo único que debe asustarnos será el caer *en lo que se aprendió;* en el remedo; en el plagio, voluntario o involuntario; en el *prejuicio europeo:* quiero decir en ese cómodo apoyo de lo venerado y consagrado; y si alguna vez lo hemos sometido a crítica, ha sido por pura petulancia y sin poder oponerle nada, pues hasta el presente *nada poseemos.*

Pero quiero dar un toque de alarma: que, lo que intentemos configurar como nuestro, *no sea un desborde romántico.* Tengo que explicar esto bien claramente. Tomar de lo nuestro; darnos cuenta de lo nuestro; darnos cuenta de lo que somos; llegar a esa conciencia. Todo esto sí, en primer término. Pero luego, no hacer como el mal actor, que a gritos se descompone en la escena, sino como el actor que posee un estilo; que conoce unas reglas. No demos pues, ni un paso sin este firme sostén. Y ahora tengo que advertir que *ningún academismo es una regla.* Una regla debe ser algo *eterno,* universal; y más que eso, algo basado en la estructura del hombre (el cual, a su vez, responde a la estructura del Universo) por esto de todos los tiempos y de todos. Y ésta es la *única regla que podemos admitir.*

Plagiar a los maestros europeos de hoy o plagiar a los clásicos, sería lo mismo: no se trata de eso, se trata de hallar al hombre y al arte de América.

Pues bien: con tal regla abstracta, eterna como he dicho y absoluta, podemos avanzar seguros hacia lo real entre que vivimos y hacia lo real de nuestro ser.

Entonces, por el momento, clausuremos nuestra biblioteca (y esto tómese en espíritu y no a la letra) sea para leer o para contemplar imágenes. ¿Es duro? Sí, lo es, y sin embargo es lo que deberíamos hacer.

¿Escribes? Pues háblame *del lenguaje;* de su estructura (de su construcción) húndete en *la palabra;* busca el *ritmo,* cuenta, mide, y cuando eso poseas, sin darte cuenta, saldrá eso que desfila por la calle, y las ideas que te haya sugerido. Pues el que escribe, *toma su origen en la palabra; es su punto de partida* y *no la realidad, como se cree.* (Hay que fijarse mucho en esto). Porque *un arte propio,* ante todo, tiene que estar basado en una estructura propia.

¿Pintas? Pues ante todo háblame de valores plásticos; háblame también de estructura, y sea matemática o geométrica, o intuitiva; pero siempre de construcción. Háblame de geometría. Pues *sólo partiendo de ahí,* y *no de la realidad,* hallaremos lo propio. Frente a ella ha de levantarse todo esto —ese hecho plástico— que *la recoge* para *tomar su figura.* Se ve, pues, que por el camino de la anécdota y de la imitación jamás podrá llegarse a una verdadera creación. Además, con matices no se llega a eso. Primero *es* el esqueleto. Cantar la cuchilla o el hombre de la Pampa estilo poeta simbolista o sobrerrealista, no es lo que debe hacerse. Pintar gauchos con la visión de Cézanne, tampoco. ¡Pobre pintor, pobre poeta, pobre músico, nada de lo que tienes te pertenece! ¿Te has dado cuenta de eso?

Ahora aquí tengo que hacer un paréntesis, para decir, que si debemos, al fin, partir de algo propio (y esto siempre a base de una estructura y no de motivos típicos ni cosas así por el estilo) si al fin ser como es lógico que seamos, y ya no apoyándonos en modos y maneras o sistemas importados; es decir, buscando siempre el precedente como para hallar en él justificación, y sea para el arte o para nuestra vida social; si al fin, desechando todo eso, con nuevo criterio, consideramos a cada cosa nuevamente, para reconstruirla ya de otro modo; si todo esto hacemos, *que no sea jamás pensando en un panamericanismo.* Porque nuestro negocio *es otro;* y sin que tengamos que decir nada contra esa política intercontinental. Si debemos proponernos todo eso que acabamos de decir, es, en primer lugar, porque es lógico; y luego, porque de no hacerlo, jamás llegaremos a la verdadera creación. Y esto como se ve, es capital.

Que el literato (aquí entre nosotros) el pintor, y el músico, *creen pensar por cuenta propia,* cuando en realidad, *están pensando a través de formas e ideas extranjeras,* es hecho por demás cierto. En tal caso, no es el hombre americano quien piensa, sino el europeo prolongándose en el americano, pues es el que da la materia del pensamiento. Será un músico ruso o francés; será un novelista inglés o español; será un pintor post-

impresionista o cubista, lo que se quiera; *será siempre entre todo eso que se pensará una novela, un cuadro, o una composición musical.* Y, ¿por qué no pensarla *de nuevo; es decir* (sin olvidarlo) dejando de lado todo eso y *sintiéndose a sí propio* y considerando a las cosas con toda independencia? No se hace eso. En cambio (y por parte de literatos y artistas) no sólo *se piensa,* sino que además *se vive el ambiente de aquellos libros,* cuadros y músicas; y más aún, no se habla de otra realidad artística que de ésa; no se escribe sin citar de continuo; no se pinta sin hacer referencia a cualquier autor plástico de Europa. Los de allá, en cambio, ¿han tomado jamás algo nuestro? Digo si se exceptúa el tango... Lo peor del caso, es que se da por sentado, que nada puede hacerse (exceptuando el escenario o tema que varía) que no sea dentro del concepto europeo; es decir, partiendo de eso y como si no fuese posible hallar nada nuevo.

Sé que hay una corriente que atraviesa todo el mundo, y que es la que señala una época. Siempre ha sido así. Y, hasta cuando aparece *un estilo bien caracterizado,* éste domina y se *deforma* según las diversas localidades. Por esto, que aquí no podemos tener la pretensión de querer sustraernos a esa corriente mundial. ¿Entonces, que se pide? Pues se pide esto: *que se esté en esa corriente,* pero que se resuelva lo que ella trae, *no como lo resolvió tal o cual autor,* sino, y tal como si se resolviese por primera vez, *con un sistema o modo propio;* es decir: de manera *original* y como *un caso nuevo.* Sirviéndonos en ese momento, no *de reglas particulares de tal o cual autor,* sino por el contrario (y como lo he dicho cien veces) *de reglas abstractas,* universales, y que por ser tales *no pueden ser de nadie.*

Puede sentir un literato o músico, lo que quiera, lo que quiera —dentro de las corrientes de nuestro siglo XX— pero al tomar de esa corriente, y al tratar de configurar una obra, *no piense en tal literato* o *músico de allá de Europa* (y en esto estaría la falla) sino en *las palabras,* en su *estructura,* en *el ritmo que les dará, etc.,* y si es músico, en la *calidad de los instrumentos,* en *las sonoridades que podrá producir,* y en *el ritmo también;* pues *es de la palabra* (y nadie se escandalice) o mejor, *de la frase y su cadencia en el ritmo, que tendrá que surgir el mundo:* los personajes y los ambientes, *y no a la inversa;* y es de *las sonoridades* que irá surgiendo la melodía, y no a la inversa, y con ella y como arrastrándola, la emoción si se quiere ya humana del músico.

Hablo, como se ve, aquí de lo de siempre: de *estructura.* Y sea literaria, musical, o plástica. *Pues es en ella que radica la creación.*

Hay que llegar pues, a la *idea,* que es la clave de *cómo construiremos;* de cómo estructuraremos en un caso dado; dar en ese *quid,* que dotará de originalidad y unidad a la obra. Y ésta debe de ser *toda la preocupación,* pues lo demás es externo. Hay que ser, pues, constructivo.

Ahora perdonen si tengo que aludirme: siendo esa mi única preocu-

pación, aunque siempre he militado en terrenos de vanguardia, jamás se me ha podido clasificar como a otros, en ningún *ismo*. Y eso lo ha reconocido más de un crítico de valía. Pues podrá un pintor estar sacudido por la misma corriente que sacudió a Cézanne o a Picasso, *pero hace otra cosa;* busca dentro de ella, *por cuenta propia*. ¿Y qué busca? *Un modo de hacer* (que es el arte, pues arte, es hacer con las reglas) y que es *una estructura* que él debe hallar. Por esto he dicho otras veces, que donde no hay construcción no hay arte. Y el creador se distingue por eso. Pues bien: de proceder así (y es el caso de Whitman) aquí en América, surgiría un nuevo arte. Y propiamente *arte*, pues *sólo* el basado en una estructura lo es.

Cada jefe de escuela, en Europa, halló la suya, en el siglo en que estamos; y sea Monet, o Cézanne; y ese *descubrimiento personal* es lo que se imitó. Y lo que se fabricó con eso, creó un movimiento: cubismo, neoplasticismo, etc.

Hay que *comenzar*, pues, sea cualquiera el primero; y sigan los otros. Los otros seguirán; de eso no hay duda. Todo consiste en dar el ejemplo.

Pared por medio, artistas ambos, dos individuos buscan lo mismo, pero cada uno, queriendo decir lo mismo, ha hallado una estructura distinta. Habrán producido dos obras idénticas en el fondo, pero diferentes en cuanto a arquitectura. Y las dos construídas; fuertes por esto, y plásticas. Y lo demás será divagar; será estar en la tradicional rutina; será estar en la inconsciencia, o si se quiere mejor, en una vulgaridad estúpida.

Pero hay otro aspecto que considerar. En medio de esa mediocridad, se levantará a lo mejor, una personalidad con agallas de original; un artista con prurito de revolucionario. No está mal, evidentemente mejor que los otros; pero ¿sobre qué rieles marcha? Será Braque o Monet, si es pintor; será Debussy o Strawinsky si es músico; será Pirandello o Dostoievsky, si es literato. Y no estará mal todavía; pues esa imitación, ese plagio, ya supone *conocimiento de los mejores valores*. Y es posible que, tras esto los encuentre al fin *él mismo por su cuenta*. Pero aun en este caso no enfocó bien la cosa. ¿A qué apropiarse de nada ajeno? ¿A qué abdicar de lo propio? Pues el plagio supone eso.

Repito: enfocó mal el problema. *Comience por pensar por cuenta propia*. Analice; observe. Dése cuenta de las cosas y de sí mismo. Y... (y aquí reclamo toda la atención) y... piense, ante todo, que "*artista*" quiere decir "*constructor*" (y sea poeta, músico, arquitecto, o pintor) sí, constructor. ¿Y entonces? Que lo primero que ha de saber; que lo primero que ha de poseer es *el arte de construir* (y perdónese el pleonasmo, pues arte y construcción son una misma cosa). Así pues, cuando posea la *regla* (y dentro de ese término creo comprender a toda la ciencia constructiva) entonces, y sólo entonces, será *artista*. Y esa regla, tendrá que ser *suya;* es decir, que dentro de su concepto abstracto, él la habrá adoptado a su pecu-

liar necesidad constructiva. Y no crea nadie que, ningún maestro de los habidos, dejase de poseer esa regla suya. Y hoy, ¿qué artista la posee?

Pues bien: hoy, al enfocar el problema del arte de América, necesitamos, ante todo, de esa indispensable herramienta de trabajo. Sin ella nada que valga podremos proponernos. Y, cuanto intentemos en tal sentido, será un buen deseo que fallará. Y es a esa altura que debe de llevarse el problema del futuro arte de América.

No es pues diciendo: "vamos a aniquilarlo todo; vamos a hacer una revolución; vamos a crear algo nuevo". No, no es diciendo eso que se llegará a tal finalidad, y ni aunque se ponga en prensa al cerebro. No; no es así. El artista futuro de América *existirá* cuando, cada uno de nosotros, *quiera tomar todo de primera mano:* el agua de la fuente con una vasija propia. De no hacer así, es inútil que ponga en su obra todo lo típico o color local; ni la obra será suya ni de América.

Propóngase pues, no tomar modos ni maneras de Europa y, entonces ¿qué le queda? *Un vacío; la nada.* Sin duda. Pues bien: es *dentro de esa nada que debe laborar;* tiene la regla (que será suya) y la naturaleza en que vive (que también lo es), y él; así se hará *el artista de América.*

Si con lo dicho se ha comprendido que un arte no es de una tierra dada, *sino por la estructura,* ya habremos establecido un primer punto de apoyo para la gran obra.

Se me dirá: ¿por qué ha de ser la estructura lo que marque el arte propio de un país y no el tema, lo típico, o simplemente lo que el artista pueda tomar de su alrededor? Voy a responder a eso.

Cada tierra no sólo tiene su alfabeto, sus palabras, sino, además *el ritmo y canto* de su hablar; y esto sería la *estructura de su lenguaje.* Y ¿a que puede obedecer tal ritmo constructivo? Pues pura y simplemente, a algo de su alma, a los impulsos de su modo de ser íntimo, es decir, a *lo vital* de aquel pueblo, que lo caracteriza. Y así tendrá la estructura de sus danzas, de su música; como tendrá su modo de andar o de accionar. Y entonces se comprende que, adoptando una estructura ajena no pueda darse jamás nada propio y pese al tema. Sería por ejemplo, el caso, de querer hacer una ópera criolla. La ópera nació en Italia y para Italia. Pero, lo que debemos proponernos es más que eso: es la expresión de un hombre nuevo: del hombre de América. Ya no se trata pues, y como antes dije, de folklore o color local, sino de algo de mayor dimensión, y que debe comprender a las mil razas de este nuevo continente. Y por el momento y lo que puede caracterizar mejor a este hombre es *que mira al futuro.* Quiere ser; quiere crecer. Sabe que será y, por esto, su actitud es expectante. Confía en su porvenir. Siente, por esto, su juventud. El hombre de América mira hacia adelante, y lo que es, *lo debe a eso.*

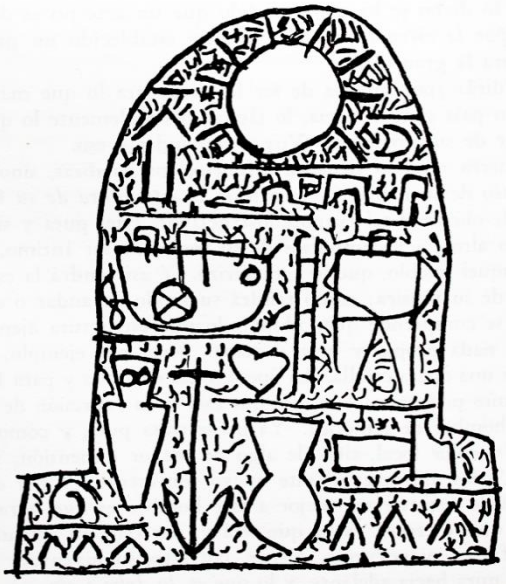
Pues bien, de ese *deseo,* de eso *vital suyo,* es que tendrá que surgir una estructura y no de su pensar: la nueva visión de un mundo nuevo.

Otra dimensión en las cosas, otra proporción, otro ritmo, otra coordinación estructural. Y como consecuencia, tendrá que definirse su mentalidad.

Todo esto se gesta en lo profundo. Y nadie podría acelerar lo que el tiempo deba crear. Pero con todo, debe hacerse una cosa: si no podemos obrar *positivamente,* podemos y debemos proceder *negativamente:* eliminar todo lo adquirido, todo lo prestado; *crear un vacío,* como antes dije. Porque, si sabemos *lo que no somos,* no sabemos en cambio *lo que somos. Ser nada,* por el momento es más interesante *que pretender ser lo que no somos.*

Tenemos ese vacío. *Provisionalmente* comencemos a construir *en él* con las formas lógicas, universales, que poco a poco, *en ellas* prenderá *lo vital.* El cuartito del poeta (o del músico) el estudio del pintor, ahora están desnudos. Encima de la mesa hay sólo los útiles del trabajo. Y el poeta, el músico, y el pintor, ventana abierta, miran al espacio, esperando las nuevas de . . . no se sabe donde.

Junio de 1941.



39.2. Torres García, J., "El Arte de América", *Universalismo Constructivo*, 1944, pp. 841-849.

Lección 127.

EL ARTE DE AMERICA

PARA nosotros, artistas, debiera ser urgentísimo el resolver el problema del Arte de América. Por esto, en vez de divagar, aún, tras de moldes ya caducos (como si fuésemos presa de profunda inconsciencia) debiéramos doblar la hoja y abrir página en blanco para tratar de trazar las primeras líneas de un arte aún inédito. Debiéramos sentirnos animados de tal espíritu.

Por el momento, y a pesar de que tanto se espera de esta América (o mejor de la América latina o moderna) en lo que a los artistas de nuestro país se refiere, nada se columbra que pueda hacer abrigar la menor esperanza a este respecto. Retrasados en la evolución, recién hoy descubren a los modernos; recién hoy se aventuran a explorar en lo que hizo Monet o Cézanne (y hay que confesar, sin mucho atrevimiento); recién hoy comienzan a comprender que lo *chillón* no es el color, y se deciden a cambiar levemente el tono de la paleta; y otras cosas así que debieran haber resuelto hace años.

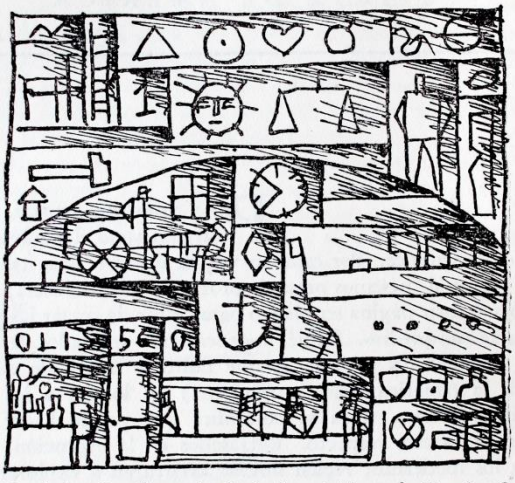
Si a tiempo no se estuvo alerta y se estudió lo que tantos artistas del mundo buscaban (y que en cierto sentido hoy tendrá que servirnos); si, comprendiendo la trascendencia de eso con respecto al arte, no se prestó aquí colaboración, tanto peor. Ahora ya no es tiempo de volver sobre eso. Déjense las trasnochadas *revistas del arte moderno* (pues para nosotros ya deben de resultar eso); déjense a los impresionistas, y a Cézanne; y también a los Cubistas; no vuelvan cariñosamente los ojos al sobrerrealismo (como los americanos del norte, también rezagados, aunque menos que nosotros) y olviden que existieron los neoplasticistas. Todo eso ya pasó. La voz de América nos llama.

841

Como antes dije otra palabra y no se escuchó, ahora digo ésta, que tampoco será escuchada. Tanto peor.

El mundo procede a grandes ciclos de siglos. El reloj del tiempo los marca en grandes espacios. Y tenemos, después de la Prehistoria, toda la Antigüedad: Caldea, Asiria, Egipto, Grecia (en lo que nos atañe a nuestra tradición, dejando de lado China e India) grandes etapas dominadas por una metafísica que regula y construye su vivir. A través del particularismo inherente a la vida, el Hombre Universal domina al hombre individuo. Por esto fueron épocas de gran elevación.

La Era Cristiana se anuncia en el Imperio Bizantino: el Nuevo Evan-



gelio de la Verdad. Confluencia de la Intuición y la Razón Constructiva, cuyo origen debemos buscar en Alejandría. El Pensamiento abstracto y la Geometría dominaron. Preparan el enorme Medio Evo, maciza construcción humana. Todavía el Hombre Universal domina sobre el Hombre Individuo. El ser humano no ha perdido su jerarquía. La Regla de Unidad domina todas estas grandes civilizaciones, pero presto va a ser repudiada.

Lo *múltiple* va a dominar sobre lo *uno*, y esto tanto en cada hombre como en cada tierra. Se borra la palabra *metafísica* para escribir otra: *física*. Una nueva ciencia se instaura: la ciencia de lo particular y de lo relativo.

Renacimiento; ¿renacimiento de qué? No fué tal. Fué una nueva era: la era del materialismo. Y que es la que domina hasta hoy.

¿Toca ahora esta era a su término? ¿Quién podría profetizarlo? Pero, si esto no es posible decirlo, los que creemos en el advenimiento de un

Universalismo Constructivo, debemos trabajar para que así sea. Por otra vez, en el mundo el Hombre Universal (representante de la alta jerarquía humana) ha de volver a dominar y nuevamente ordenarlo.

En la lucha descomunal de hoy, ¿no hay quien lucha por el derecho sobre la fuerza, por la justicia, sobre la opresión, por la civilización sobre la barbarie? ¿O bien esto se dice sólo con los labios, sin poner el corazón en ello? Tengamos fe en que no sea eso.

Pues bien: si tal se dice, y se dice sinceramente ¿no es que se invoca, de nuevo, la eterna verdad de siempre? ¿El mundo abstracto va a dominar de nuevo la conciencia humana?

Si hemos de esperar una *nueva era* (y creo que es la esperanza de miles de seres humanos en el presente) tal debiera ser ésa, y no un materialismo absoluto, que es la que otros piensan que será.

Y bien: ¿tal nueva era, no sería la nueva era del Nuevo Mundo? Nueva edad de piedra y no de cartón pintado. Era de realidades concretas y ordenadas. Era que ya ha comenzado. En efecto: un nuevo clasicismo se anuncia.

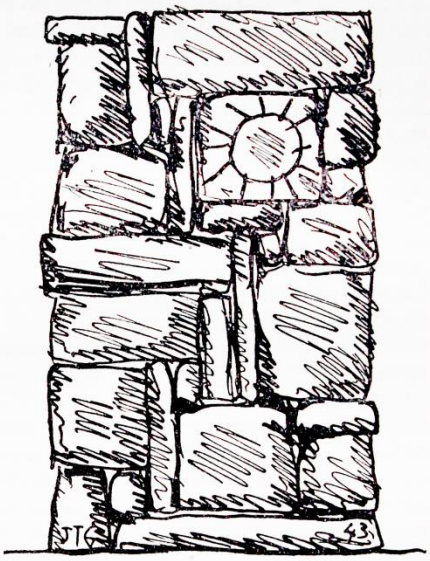
Toda época constructiva, es clásica; que es como decir unitarista y universalista. Pero ¿qué entendemos por *clásico?* Sobre esto conviene ponerse de acuerdo.

Muchas veces he dicho, que el Cubismo, que fué, artísticamente, un acto revolucionario, lo fué en el sentido de volver por una estructura; es decir, nuevamente a un ordenamiento plástico, y por esto, una reacción contra el naturalismo. Por esta razón un movimiento propendiendo al clasicismo. Restauró los valores concretos, estableció un ritmo libre (pero al fin un ritmo) y puso nuevamente en vigencia la Frontalidad. Fué, por esto, un gran paso. Y un paso, como queda dicho, hacia un nuevo clasicismo.

Pues bien: aludiendo a esto, alguien me replicó: "Si el Cubismo —según usted afirma— ha de llevarnos *a un arte clásico,* al fin uno no sabrá *a que atenerse con respecto al vocablo.* ¿Qué es, a fin de cuentas, lo que debemos entender por *arte clásico?* Porque a mi modo de ver —y según es uso corriente y reza el diccionario— *arte clásico* es aquel que, por su perfección y equilibrio puede servir de modelo o ejemplo; y, hasta si usted quiere y por extensión, un arte dentro de un canon, es decir, de acuerdo con las verdaderas reglas del arte. Y por llenar tales circunstancias (y como usted mejor sabe), *el arte griego* ha sido reputado como el modelo perfecto; y esto sin perjuicio de otros períodos de arte, igualmente ejemplares, y que todos conocemos. ¿Cómo, pues, y, *por vía del Cubismo,* (arte vanguardista y revolucionario, antihumano, complejo, extravagante, circunstancial y fragmentario) es posible que se llegue —según usted— al deseado equilibrio? Sé las razones que usted da, pero, aun con ellas, no quedo bien persuadido."

Vamos por partes, le contesté. Ante todo pongámonos de acuerdo con respecto a lo que podemos entender por *arte clásico*. Yo puedo entender, como usted (y puesto que lo ha consagrado el uso y la academia) que, *arte clásico*, es ese que puede ponerse como modelo de perfección y equilibrio; pero (y usted también lo sabe mejor que yo) que existe otra clasificación o denominación, que responde a otro punto de vista, y que fué objeto de antiguo pleito: *la de románticos y clásicos* y que tanto apasionó en su tiempo a los franceses. Y yo no sé hasta qué punto usted estará de acuerdo con tal teoría, pero yo la doy por buena. Pues, en efecto (y según quiere un muy antiguo sabio chino) "no se presenta a la mente ninguna idea sin su opuesta"; y, siendo así, si en nuestro espíritu se presenta la idea de un arte que podríamos llamar *normativo*, tal idea, y, *por absoluta ley necesaria*, tiene que oponerse *a la de un arte libre;* arte sin ley ni gobierno, y que responda sólo a la fantasía y a la voluntad del artista. Por tal razón, pues, y para fundamentar mi criterio con respecto a la esencialidad del cubismo y a su posible desemboque en un arte clásico, me apoyé en tal teoría, la cual, y sea dicho de paso, me parece mucho más firme y filosófica que la otra. Porque, si no fuese así, ¿cómo *clasificaríamos* a obras que se generaron por principios tan opuestos? Y no solamente obras, sino épocas. Rafael y el Greco son opuestos, porque, en la base de sus obras, *hay un principio fundamental distinto*. Porque, si el arte del primero está dentro de unas normas, escasamente lo está el del segundo. Y que esto —a mi entender— quiere decir, que, donde hay regla o teoría, hay clasicismo; y no le hay donde falta tal fundamento y aun lo repudie. Y sé (y no ignoro que usted abunda en ello) que también usted cree que *clásico* es *el arte que pueda dar una regla*. Pero aun podemos llevar el razonamiento un poco más lejos. Por ejemplo: *arte clásico* —y generalizando mucho—, sería aquel en que predomina *la idea* sobre *el sentimiento* (y aunque sepamos que éste jamás debe ser excluído) y entendiendo por *idea* no el mero concepto intelectual, sino, y por tratarse del arte, de la intuición completa de la obra, con sus partes y figuras, y todas con sujeción a un orden; o más brevemente: de su *existencia* dentro de las leyes de la armonía, que es como decir de unas reglas ya establecidas, y que constituyen su verdadera trabazón o estructura. Pues bien: apartándome del concepto usual, que quiere, *que el arte griego sea el arte clásico por antonomasia*, y ateniéndome a este otro *en que prima la idea sobre la emoción y el arranque;* y aun teniendo en cuenta que todo clasicismo supone una regla, no me ha parecido fuera de razón, el suponer que, queriendo contradecir, *el cubismo*, la manera harto libre e individual del arte que le precedió, y fijando, por esto (y por primera vez en estos tiempos) *reglas de ordenamiento; aunque sea* (y por esto mismo) un arte revolucionario, tengo que decir, *que propende a lo clásico*. El *concepto mental* está a su base. Por tal motivo, la consideración, y por encima de

todo, de un orden armónico. Y la evidencia *por su geométrica estructura y el ritmo de la composición,* que si no afinada por completo, puede, provisionalmente, ser aceptada. Y es con estas reservas que yo lo he considerado (y ya que es el único ejemplo en los tiempos modernos) y por esto, *como un arte de transición* o como un buen ensayo *en el sentido de volver a una norma.* Porque dije allí, que tal vuelta a un estilo clásico, no podía ser *plagiando los eternos modelos del arte grecorromano;* que había que ir a lo profundo; porque era *la ley* lo que importaba encontrar de nuevo; ya que sólo así podríamos ser originales. Quise destacar, entonces, un concepto fundamental: *el de la forma imitativa* y el *de la forma plástica;* y de cómo la primera no es apta para ningún ordenamiento. Por consiguiente, que al querer realizar tal pretensión, llevando lo real, y como forzadamente, a lo geométrico, se producía un arte híbrido, por esto carente de unidad, constituyendo en sí un contrasentido. Las imágenes planistas, por el contrario, por su irrealidad y por ser más bien equivalentes o símbolos reales, se prestan, no sólo a establecer *un ritmo frontal* (arte egipcio o griego) sino que, en cualquier composición alegórica, por ejemplo, no teniendo la pretensión de ser seres reales los que se representen, sino más bien nuevas entidades gráficas, no tienen que darnos el espectáculo deplorable, de seres humanos con todo su verismo, ya sobre un estrecho pedestal, con aire de actor trágico, o en el género ecuestre, en milagroso caracoleo del caballo en su estrecha base, o en la pintura mural, en el espacio del cielo. Quiéranse recordar tantas pinturas de vasos griegos, por ejemplo, en que los personajes, *no descriptivamente, sino simbólicamente,* nos dan idea de cualquier maravillosa creación de un poeta o de las partes de un acontecimiento. Y tales admirables obras, son una condenación del modo realista. Muestran, por esto, un grado superior de cultura.



Pues bien: el Cubismo, y aun teniendo en cuenta todas sus deficiencias, se situó, desde el primer momento, *en ese plano de lo absolutamente*

plástico, dando con esto un golpe de gracia al arte imitativo naturalista, y, de paso, al falso arte decorativo que, como dije, no pasa de ser *un naturalismo camuflado.* Y yo sé, que los que quieran impugnar estas ideas, me citarán el arte del apogeo griego, por ejemplo. Que lo que después se ha hecho, vino de allí. De acuerdo. Sólo que hay ahora que ver, de si, el tan decantado apogeo griego, no fué, en realidad (y comprendido Fidias) un arte ya decadente. Esta es mi opinión. Y también fué la de Gauguin, cuando dijo, que el arte del apogeo griego, ya había enturbiado la pura fuente de la tradición del arte. De modo que, el pecado del Renacimiento, queriendo emanciparse de las normas fundamentales del arte plástico (ritmo y ley frontal, concepto *puro* de la forma), tuvo su origen en el arte del siglo v, antes de Cristo, en Grecia. Y por tal razón, *el concepto verdaderamente clásico del arte,* ha sido falseado posteriormente. Pero, ¿quién podrá hoy enderezar tal entuerto? Tales admiraciones, *por esa Grecia que ya inicia la decadencia,* y otras (pura literatura) tendrían que caer... *Lo clásico está en la Grecia arcaica* (siglos VI y VII antes de Cristo), pero de tales esculturas y pinturas de vasos, no se verá jamás ninguna en las academias.

Existe, pues, un *clásico griego,* auténtico, y otro oficializado; y de ése se partió; y por eso es el que ha sido consagrado: *un clasicismo sensato, naturalizante.*

¿Se quiere cosa más trivial que el naturalismo? No se requiere, para su interpretación, ninguna cualidad extraordinaria. ¿No es la misma realidad *al vivo?* ¿No nos da rostros lindos y cuerpos bellos? Pero, aquellos Apolos arcaicos, cuyas piernas y brazos semejan fustes de columnas, ya es otra cosa. ¿A quién puede gustar eso? Se necesita un exquisito sentido de la forma (la cual ya puede llamarse abstracta) para captar tales calidades plásticas. Aquí la forma tiene *valor absoluto, en sí;* en sí y no con relación a cualquiera realidad: es *una forma plástica.* Y es a la que hace alusión Platón.

Hace más de cinco años, que ya me ocupé de eso, en mi libro "Estructura", al tratar del problema de la escultura. Y en cierto lugar de la página 55 puede leerse lo siguiente: No se impone este arte (el griego arcaico) *una copia de la naturaleza,* sino *el representar con claridad,* todo lo que la inteligencia conoce del objeto. Y así entramos en un dibujo constructivo a base de esa imagen mental, la cual, junta *en una sola representación* los diferentes aspectos que puede presentar un objeto. Me referí allí, a las figuraciones de vasos arcaicos de la época geométrica, y que semejaban exactamente a las construcciones cubistas. Y en corroboración de esto, copiaba la siguiente descripción dada por un autor: "En la representación de un carro, aparecen vistos desde arriba, el suelo y las varas; desde un lado las ruedas; y todo el aparato está tan desmembrado, que las diferentes cosas no se entrecruzan en ningún punto, etc. Sin repa-

rar en la conexión orgánica, van juntándose las partes; cada pieza aislada sitúase en la posición que permite reconocer mejor el objeto; por eso, la superficie principal de un cuerpo, se coloca sobre el plano del cuadro: *descripción objetiva de las cosas, y no su aspecto real.*" Y en otro lugar: "Con igual exactitud matemática se dispone el plano de un templo que el acanalamiento de una columna o la distribución de un bloque de triglifos. Y siempre la labor está sujeta *a valores numéricos y fijos;* todo capricho parece estar excluído." Arte dentro de un hieratismo, como lo fué después el bizantino y el gótico, y hoy es el cubismo y el arte constructivo. Y esto, y no nada más es *el principio clásico.* Y por esto aún, lo es el azteca y el incaico; y el africano. *Es el arte geométrico* y ya a partir de la prehistoria y que es la antítesis del arte naturalista imitativo.

Y ahora vamos a otra cosa. ¿Podrá la pilastra o el muro, el plano arquitectónico, *asimilar,* en el sentido de armonía, un *simili natura imitativo,* en actitud y gesto parecidos a *un ser real?* ¿Qué homogeneidad guardan, esas dos cosas distintas, que la ignorancia de las leyes del arte plástico allí reúne? Ninguna. Y si, *porque eso así se hizo* desde hace siglos, parece que también hoy deba hacerse, y es porque se obra con ligereza, es porque no se ha llevado a fondo el estudio. Y por tal motivo será un puro hacer inconsciente.

Hay que pasar, *de un plano en demasía académico,* a otro *de valores más altos.* Pero, para esto, es cuestión previa, *valorizar de nuevo.* Una revisión se impone, y que caiga lo que caiga.

Pero esto en parte ya se ha hecho. Las rebuscas modernas han ayudado mucho en ese sentido. El afán de llegar a un *verdadero plasticismo,* han revelado nuevos conceptos, que han permitido examinar las obras de otras épocas bajo otro ángulo. Y hoy, por esto, ya se posee otro conocimiento. Y tal conocimiento, no es (ni más ni menos) *que el profundizar en la esencialidad clásica.*

Y todo esto, ¿lo vamos a menospreciar, para volver a la rutina académica? ¿Y todo esto, *lo vamos a repudiar, en nombre de cualquier modernismo a la moda?* Ni lo uno ni lo otro. Pero, hay que llevar las cosas *a la debida altura;* y abandonar el camino trillado *del academismo; el modernismo hueco; y el naturalismo fotográfico.* Y no dar ya más beligerancia *a un arte sin base, ni norma, ni estilo,* y que es lo adocenado de todas las tierras del mundo. Arte de vulgares, para otros tales.

Me dicen: ¿no recuerda que estamos en el Uruguay; que aquí no hay nada; que nada puede hacerse? Tengo que confesar que, si Europa estuviese en paz como en otro tiempo (no muy lejano) y se me brindase el ir de nuevo a cualquier ciudad en que viví, no iría. Me interesa más *esto.* ¿Por qué? Pues porque, *estando de vuelta de allí, veo que no es aquello.* Que el gran arte está por hacer; y al decir gran arte, quiero decir,

dentro de la gran tradición clásica. El cual, *aquí,* sin nada que nos distraiga, pues es tierra casi virgen, *podría realizarse.*

La impecable curva de la esfera, aquí es tan perfecta como en cualquier sitio. La luz resbala igualmente, *mostrando lo concreto de la forma.* ¿Qué más queremos?

Si el arte (y ya a partir de Grecia), *se adelantó engañosamente por el camino del naturalismo imitativo,* hoy, *debemos desandar ese camino.* Y para tal depuración, *sé que aquí se hallarían bien pocos hombres que quisieran levantar tal esfuerzo* y ni aun que sólo *se interesasen por el mismo.* Ya que tal propósito *tiene que rebasar el marco acostumbrado.* Tampoco *muchos jóvenes,* dispuestos A SACRIFICARLO TODO, para llegar a tan alta finalidad. Pero, lo que se hiciese con pocos o con muchos, no tendría importancia, *si se hiciese;* es decir, *se determinase ya un plano,* en que se considerasen *esos valores profundos.* Que sería como decir, *el pasar a hechos concretos* (con relación a la plástica) dando de mano, y para tal gran esfuerzo, *con el abigarrado conjunto, de lo que hoy se produce entre nosotros.* Pues, todo lo hecho hasta el presente, *no debiera constituir más que un ensayo;* un acarreo de valores extranjeros, que, a su tiempo (tiempo de aprendizaje) fueron necesarios. Pues (y a mi entender) tras ese primer buen deseo de dotar de arte a nuestra tierra (y que merece encomio bajo todos los conceptos) tras ese *provisional esbozo de cultura artística,* ha de venir, ahora (y siempre según mi pobre juicio) *otro momento en la etapa de ese camino,* y que es el de reflexión: ¿qué hemos hecho; qué estamos haciendo; de dónde venimos; adónde vamos; qué somos; en qué tiempo estamos? Y para llegar a tal discriminación *de hechos,* me parece conveniente considerarlos bajo dos aspectos: somos *una nación* y *una tierra.* Y es cierto que ambas cosas paran en lo mismo; pero, para la finalidad del arte, considerado en sí mismo, creo que es conveniente hacer esta distinción. Porque si la nación mira *a lo político* (a la configuración de estado), la tierra mira *a lo cósmico.* Y es importante señalar esto, porque, de tal separación o consideración, pueden derivarse dos géneros de arte distintos: uno que podríamos llamar *en el tiempo,* dándonos *el aspecto de la realidad que nos circunda;* y también *sucesos y hechos históricos;* y que sería lo que se llama *pintura* (arte representativo a tres dimensiones, *pintura de pintor,* con empaste); y otro un arte ya más universal, normativo, a base de regla y orden, destacando *valores más absolutos,* y que miraría más *a lo cósmico.* Es decir, al arte futuro de América. Y si el primero podría partir (y para tomar ya ruta propia) *de la tradición renacentista,* para ir a algo *muy concreto* (a la manera de Zurbarán o de Mantegna) *a un concepto naturalista,* pero *mental,* de la *forma,* y entonces realizar la idea plástica *en el plano visual normal;* el otro, por el contrario, planista e irreal (dentro del hieratismo del ritmo y de la ley frontal) *propendería a sumarse a las antiguas culturas del continente* (dentro de su sentido cósmico) y así

realizar, *también idea clásica,* pero entonces en plano más decorativo (o lo que impropiamente se llama tal) y que podría tener aplicación *en la pintura mural y en la configuración y ornamentación de objetos.* Un futuro *arte clásico nuestro,* podría, pues, tener *ese doble aspecto.* Evitando (la primera de estas dos expresiones *que sería dentro del aspecto visual normal)* evitando, decía, las escuelas modernas (impresionismo y postimpresionismo) podría orientarse, y como he dicho, *hacia una forma ya elaborada en el espíritu* (clásica por esto) y dentro de una composición ordenada y equilibrada (según las leyes de la proporción) *para darnos un fuerte arte propio,* a base de estudio directo de la realidad, y aparte de toda escuela y tal como Dios nos lo dé a entender, pero con fidelidad casi fanática por unos conceptos bien concretos de arte, bien filtrados, bien apoyados en el ejemplo de los más puros maestros; o dicho en una palabra: *con un concepto de clasicismo bien definido* y después de las exploraciones más sutiles, elevadas y profundas. Esto en cuanto a esta rama dentro de la visualidad normal. La otra, la geométrica y planista, se desarrollaría, como he dicho, en un *plano cósmico* (y por esto universal) y dentro del hieratismo de la ley frontal y ritmo, o sea de la medida armónica, y partiendo de *un concepto formal absoluto,* y por esto geométrico. Y tal arte, *se desarrollaría en el muro,* y *configuraría el monumento,* y *se aliaría a la arquitectura,* y *al objeto* (hecho a mano) en creación de una industria de arte. Y todo esto, queriendo ser uruguayos cien por cien. Y si me viese cercano a la muerte, y quisiese dar mi testimonio artístico, sería éste el que daría a mis compatriotas. Asigno, pues, gran importancia a todo esto que acabo de exponer.

Agosto de 1940.

39.3. Torres García, J., "El nuevo arte de América", *Universalismo Constructivo*, 1944, pp. 990-997.

Lección 148.

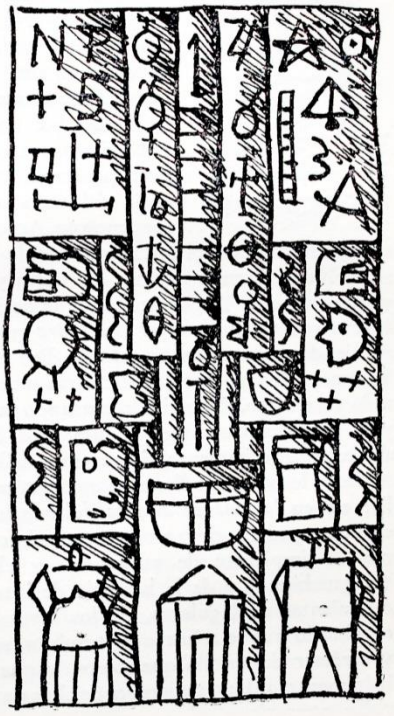
EL NUEVO ARTE DE AMERICA

Ya dijimos, en otra parte, cómo, el artista de hoy, ha comprendido que, el arte, *no puede desvincularse del problema humano.* Debe recoger, por esto, *lo que pide cada época,* pero, a mi juicio, sólo aquello que pide *en sentido universal;* es decir, *aquello que puede juntar a los hombres* y no lo que pueda *separarlos.* Y en este sentido, el arte no sólo puede conservar su aspecto *puramente plástico* y no descriptivo (pues *el hecho plástico* es de orden universal, por basarse en leyes también universales); y entonces, así, ya no hay desacuerdo entre aquello que expresará, y la forma, pues todo se junta en una perfecta *unidad.* Quizás ha comprendido mal, *el artista en general,* al querer acercarse a *lo humano,* porque ha creído que eso humano era sólo *lo anecdótico;* pero nosotros que no creemos eso, hemos resuelto el problema de otro modo. Y, resuelto así, vemos que *entramos de lleno en la gran tradición universal,* que quiere, de igual modo que nosotros, que, tanto el vivir y anhelo del hombre, como el arte, se funden en *las leyes puras del pensamiento,* estableciendo así una *ley objetiva,* que eleve al hombre por encima de su individualidad; *pues esta última, la individualidad, es la que separa a los hombres,* y *la otra, la ley universal, es la que los junta.* El *pensamiento,* pues, geométrico, debe dominar nuestro arte y nuestra vida.

Pues bien; en éste *nuestro continente,* tuvo lugar, muchos siglos atrás (y según a su tiempo lo estudiamos) una perfecta y asombrosa cultura, fundada en tales principios. Y razón sería ésta, para que no fuésemos a buscar lejos lo que poseemos cerca y, como puede comprenderse, más adecuado a nuestro ambiente. Aun, como vestigios de aquellas generacio-

990

nes, se conservan artes y hombres, manteniendo viva la fe en aquel *principio,* y como pugnando por restablecerlo, echándose de encima el aluvión de pueblos conquistadores que quisieron aniquilarla: es decir, la *idea de pueblo,* basándose en el *concepto universal o cósmico del hombre,* que hoy surge de nuevo en esos vestigios de antiguas y nobles razas, en medio del abigarrado conjunto del invasor, a veces, grosero e ignorante, cuyo único impulso no pudo ser otro que el de la más impura ambición. Y nosotros, sin tales blasones, pero interpretando de igual modo la augusta ley, ¿vamos a ser indiferentes a tales nobles ambiciones?



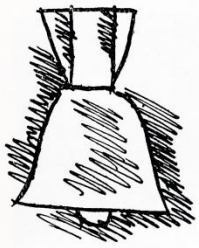
De toda América hoy surge un gran deseo de unificación. Y si algunos pueden interpretarlo en un sentido político estrecho, nosotros, sin perder de vista lo primordial, debemos contribuir en este sentido, desentendiéndonos del otro. Debemos ir a lo profundo, despreciando lo puramente material y que no debe entrar en nuestra cuenta.

Ante problemas, pues, que por lo humanos (siempre en el orden universal) de otras tierras, tienen que interesarnos, sin pecar de egoístas, deben de interesarnos más éstos que nos son propios. Aquí se nos ha dado una tierra para cultivar (como a otros, otras, en otras latitudes) y debemos cumplir con nuestro deber. Por esto, ya en otro tiempo, volvimos el mapa al revés, indicando que nuestro norte era el sur, y así, cortando, en cierto modo, con la tiranía espiritual de Europa. Reintegrémonos, pues, a la gran familia indoamericana.

No es, esto que proponemos, un *panamericanismo,* sino una unión espiritual, por vinculación en lo profundo, aparte de los Estados.

Nos era necesario un objetivo hacia el cual enderezar nuestra producción, y también donde tomar fundamento, y esto no sólo para definirnos, en tal sentido, ante nosotros mismos, sino también, ante

los demás. Al signo, pues, de Indoamérica, podemos marchar con perfecto ajuste, tomando base en algo *real,* ya que es necesario que el artista también tome de la tierra. Tenemos que ser, pues, artistas de América. Aquí nacimos todos; aquí vimos la luz primera, y esto está bien lejos de Europa; no sólo materialmente, sino en usos y costumbres, mentalidad, carácter y temperamento.



Harto se ha pensado y se piensa en Europa y ¿para qué? ¿No es esto, Mundo, también? Vivamos con las *realidades de aquí,* sin pensar en las de allá; ni aun en aquellas viejas culturas como tales. Porque aquí, hay que construir de nuevo; formarnos. Y no debemos hacerlo *imitando.*

Es cierto que en todos nosotros hay sangre europea; que somos *criollos;* y que por esto no podemos decir del todo que somos indoamericanos. Pero, ¡nacimos en América! Y ¿vamos a querer rivalizar con el abuelo español o italiano, nacido en Europa y... queriendo ser de allá? No lo seremos nunca. Esa tierra ya nos marcó con sello imborrable y para siempre. Y, por esto, aunque no indígenas del todo, *somos de aquí. Nueva generación debe ser la nuestra* que busque de vincularse a esta tierra queriendo penetrar en *su entraña.* Por esto, pues, desoyendo o repudiando lo somero, lo que aquí es elemento muerto por carecer de raíz, y que es todo extranjero. También rechazando la familia del coloniaje, del invasor, y la seudo cultura que produjo; mal brebaje; compuesto de los peores alcoholes. Precisamente, si queremos hallar altura, nobleza, mesura, orden; es decir, lo que debe llamarse *cultura,* podemos hallar eso en *la cultura arcaica del continente;* todo eso que podría elevarnos, regenerarnos, limpiarnos... limpiarnos de vulgaridad y chabacanería (el gauchismo) y de la herencia de intriga y procedimientos de leguleyos, de los invasores; y que es sobre lo que se asientan costumbres, sentimientos y carácter del criollo que somos, y que ya no debiéramos ser más; o mejor: ser criollos de otro modo.

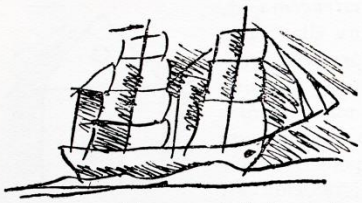
En otras tierras de esta parte sur de América, ya van sacudiéndose todo eso y van reivindicando lo indígena; porque van descubriendo, bajo el aluvión, la roca viva de la raza; sustancia ya no compuesta, sino en su estado nativo, puro. Fuésemos, pues, como fuéremos, puros o compuestos, con sangre o no indígena, por el hecho de haber nacido aquí, nuestra consigna debiera ser, y fuésemos de Chile o de México, del Plata o del Brasil: *buscar a América;* profundizar en la viva entraña de la tierra; arraigar definitivamente en ella; crecer; *existir para este suelo;* y ya sin más veleidades europeas. Construir. Formarnos. Crear.

Una verdadera cultura debe reemplazar a esto que aquí se suele llamar cultura. No, pues, una amalgama de conocimientos y principios dispares, sin cohesión, a la buena de Dios; sino algo maduro, *con unidad:* una *estructura.* Algo *integral,* con una idea matriz por base, en conjunto armónico.

Pues bien: un trabajo inicial ha sido realizado por parte nuestra, durante estos últimos años. La idea de *estructura,* de *construcción,* ha sido lanzada, y, sobre ella, ya se han realizado trabajos plásticos. El *principio geométrico* ha hecho su aparición, y esto, ya es una reintegración a la cultura arcaica. Lo mismo la *idea de cosmos,* de universalidad. Y como antes de este tiempo, aquí, no existían tales ideas, podemos decir que ahora comienza esa *vuelta a la tradición del Continente;* y ya no por estudios arqueológicos, como en otras partes de América, sino por lo *esencial* a esa tradición; y, por esto, ni imitándola, sino queriendo sólo continuarla; por cuyo motivo, ya con *otra forma y expresión,* que es como decir, adaptándola a nuestras presentes necesidades del espíritu, así como también *su estructura;* y esto, para su mayor afianzamiento, sostenido por un *concepto de universo,* análogo. Bien humilde principio, pero principio, al fin.

El que queramos dar a nuestro arte, un rumbo bien concreto en tal sentido, no quiere decir que tengamos que meterlo como en un molde; que tengamos que elaborarlo con el pensamiento; en fin, *fabricarlo,* como se suele decir. Nada de eso. Pensar sí, mucho, meditar sobre todo esto; ajustar la conducta; vivir en ese gran pensamiento de América; eso sí. Pero, luego, al ponernos a trabajar en nuestro arte, olvidarlo todo. Tratar, como siempre, de hacer *una estructura,* sólo una estructura, dejándonos guiar por *nuestro sentir.* Y entonces ese matiz de América, en uno se mostrará por el color; en otro por el arabesco o modo de componer; en otro por el carácter; en otro por los símbolos; según el temperamento propio. Y todo será ese matiz de América. Matiz que apenas si nosotros podremos percibir (y esto precisamente por ser nuestro; es decir: natural) pero que podría ser percibido (como ya lo fué en París, en las obras constructivas de nuestra exposición) pues según un crítico de la revista "Beaux-Arts", *esas obras tenían carácter indoamericano.* Y esto, vuelvo a repetir, tanto más lo lograremos cuanto menos nos preocupemos. Porque, de preocuparnos, puede venir algo en extremo peligroso: el caer en lo arqueológico; el hacer *pastiches* sudamericanos. Y esto hay que evitarlo a toda costa. Que es en lo que han caído todos los que han querido hacer *arte autóctono:* chilenos, mexicanos, peruanos, etc., sin excluir personalidades como las de Diego Rivera; o si no, esto otro: el caer en lo típico, otro escollo no menos peligroso. Por ahora, nos hemos librado de tal caída, y, no dudo, que así será en lo sucesivo.

Los valores, pues, y calidades del arte europeo (y que tan devotamente hemos estudiado) no nos atañen. Allá se queden Cézanne y Picasso, Matisse y Renoir. Allá se quede el cubismo y el neoplasticismo. Y aun los maestros de todas las escuelas. ¿Y por qué no Egipto y Grecia; Bizancio... puesto que aquí tenemos un arte tan fuerte y tan profundo como aquéllos? Vale más que estudiemos éste, a fin de penetrar bien su esencia.



Frente a frente del público, nuestra actitud tendría que ser mejor interpretada; quizás así se viera de dónde venimos y adónde vamos... Quizá se comprendiese la razón de arte esquemático, su simbolismo hasta ahora incomprensible para tantos, y el porqué de tal orientación. Pero tendremos que esforzarnos por hacer ver, que, si estamos en aquella tradición, no es para plagiarla; porque hemos comprendido que tal tradición forma parte de la gran tradición universal de los siglos: la tradición del Hombre Abstracto.

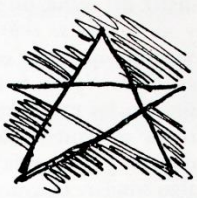
Quizás, a veces, nos hemos encerrado demasiado dentro de los límites de *la abstracción total;* es decir, que hemos rechazado toda relación con el mundo formal; o mejor que hemos dejado de prestar atención a las formas del mundo real, físico. Las imágenes de las cosas y sus conjuntos, han sido excluídos a veces, de nuestras obras.

Como disciplina, creo que esto ha sido beneficioso; y hasta creo que el continuar así no sería en perjuicio de nuestro arte. Pero, no todos los temperamentos somos iguales, y puede que haya, entre nosotros, quien sienta la necesidad de introducir en sus *obras elementos de la realidad.* Yo diré, ¡tanto mejor! Porque esto, jamás puede significar el abandono de la regla. Pues, el que una forma sea *plástica,* no consiste en que lo sea con *relación* a una *forma real* o a una *forma inventada,* siempre que esté dentro del *plano geométrico* y en que pueda entrar, por esta razón, *en función* con otras formas dentro de ese plano; en que no sea, pues, una forma *imitativa.* Y por esto rechazamos *la imitación,* pero no *la figuración.*

Quiero ahora invocar otra razón para aconsejar de que se vaya en parte hacia cierta figuración, sea tomando de la realidad, sea como síntesis o como símbolo de ciertas ideas. Sabemos todos, cómo es posible variar, aun en el campo de la abstracción total, el aspecto y expresión de las obras; y aun podríamos casi decir, que, en este sentido, las posibilidades son infinitas. Pero, aunque esto sea posible, en la práctica puede resultar que, por falta de elementos venidos de fuera (sean del orden que fueren) el artista

llegue, si no a un agotamiento de los temas, al menos a cierta monotonía. Pues bien, el contacto con lo real, puede dar mayor fecundidad a sus ideas. Y esto es lo que ahora aconsejo, siempre que se haga con selección de los motivos; es decir, que sean aptos para transformarse en algo universal.

Dicho esto, ahora debo advertir algo a fin de que no se crea que entro en contradicción. Pues parecería que con esto contradigo lo que tantas veces he dicho, de ir a la obra sin propósito alguno, excepto el de realizar *una estructura*. Pues, el que se piense en objetos reales, o en conjuntos de objetos, etc., no contradice aquel propósito, por cuanto aquí no se dice, dar tal o cual expresión literaria al conjunto, dramatizar, escribir gráficamente un pensamiento para que luego se descifre; no, sino simplemente el adoptar ciertas formas, tal como si fuesen formas abstractas geométricas. Pues, interesándonos, *sobre todo*, que cada artista dé algo inédito suyo que pueda guardar en su alma (en su subconciencia) sabemos que esto no sería logrado de querer, ya con propósito deliberado, expresar ideas, emociones o sentimientos determinados. Váyase, pues, a la obra limpio de todo eso, *sin intención alguna;* pero no hay inconvenientes en que se piense en objetos reales, o en ideas universales, si éstos son vistos en la imaginación con toda objetividad. Por esto, junto a la idea del bien y del mal, simbolizados por cualquier *forma real*, pueden ponerse un martillo o un reloj; pues, para el artista plástico sólo tendrán, o deberán tener, *valor de forma*. Y en un conjunto así, y con independencia de esas representaciones esquemáticas, algo imponderable, de lo más íntimo suyo, se expresará, y que será lo mejor: el alma de la obra, su música, su perfume; algo de eso misterioso que se llama *personalidad*. Y entonces, en nuestro caso, personalidad sudamericana.



Si los primitivos de aquí realizaron con cuanto veían a su alrededor y con lo que se agitaba en su alma, nosotros debemos hacer lo mismo. Que sea, como fué de ellos, padre de todos el Sol (Inti) no hay en esto contradicción; ya que nuestros conocimientos actuales no están en pugna con tal idea, pues, en efecto, de allí nos viene la vida. Pero, si no vemos (hombres de la ciudad) ni sierpes ni animales fieros, ni, por muchas razones, podemos creer en entes sobrenaturales ¿a qué tal simulación? Seamos en cambio bien precisos; miremos, con ojo desnudo la realidad actual; pensemos en el siglo en que estamos, y no nos falseemos en esto; que harto lo hemos hecho (y tantos artistas lo hacen aún hoy) queriendo sentir, como un primitivo (un habitante de Nigeria o de Australia) pues una cosa es reconocer los valores plásticos del arte, practicado por esos primitivos (y aun de interpretarlo como norma a seguir), y otra *el imitarles*, sea en sus deformaciones, temas, estilizaciones, etc. Al contrario: dado que tengamos que introducir en nuestro arte formas de la realidad, hagámoslo inter-

pretando las que son de hoy, contemporáneas; lo que podemos ver a diario. Y (yo estoy seguro) que si representamos de manera *geométrica* y *esquemática,* con ritmo, orden y medida, lo más reciente, por este hecho, y por ser nosotros de estas tierras, podrá ser tan genuino como cualquiera obra incaica o azteca. Porque, lo que caracteriza el arte de una tierra, es un matiz del color, un ambiente de la obra, una forma peculiar de utilización, y *no lo que se represente.* Y tengan fe en esto que digo, y procedan de acuerdo, que esto es absolutamente cierto. Por esto también, el imitar o copiar *lo típico,* es un error, pues no es allí que está esa alma de las cosas, sino en las calidades y estructuras de sus organizaciones plásticas; en los tonos y maneras de oponerlos y jugarlos; en algo no descriptivo, sino directo, y que sería en vano querer explicar. Y si nosotros queremos dar algo similar, tenemos que operar sin idea preconcebida y, al mismo tiempo, sabiendo que eso no lo lograremos jamás ni por voluntad, ni por combinación o cálculo, ni de manera descriptiva; sino, ciertamente en *lo no descriptivo:* ritmos, tonalidades, arabescos, proporciones; algo que vendrá del alma sin darnos cuenta.

Se espera mucho de América, pero ¿cómo vivimos y pensamos? Se vive al día; según las circunstancias; resolviendo pequeños problemas de orden material; es todo. Y, en cuanto al arte, confiado al puro instinto y al plagio.

Ahora partamos de esto: que aquí no estamos en el Occidente europeo. Esto es una realidad. Y, aunque esto haya sido colonizado por europeos, esto nada significa: estamos en América del Sur. El problema de allá, pues, no ha de ser el de aquí. Nuestra cultura debe tomar otro origen. Este continente es más joven; su cronología no corresponde a la del viejo mundo; la prehistoria viene considerablemente retrasada. El origen de su cultura, pues, es más reciente. Además, en un momento dado, queda detenida, en su normal evolución, por los invasores. Que es como decir que queda enterrada por cerca de cuatro siglos.

Pues bien: creo que si la *cultura autóctona* ha de seguir, hay que tomarla allí donde quedó, haciendo caso omiso de la superposición de una falsa cultura que fué formándose luego; falsa en el sentido de que no pudo ser más que un trasplante. Y esa cosa híbrida (pues aquí se ha mezclado y deformado) es a lo que nosotros llamamos *nuestra cultura.* Poetas, filósofos, artistas, músicos, estadistas, legisladores, pedagogos, todos, por el momento, están en esa ilusión; es decir, en esa posición falsa.

Hablé otro día, de que aquí tenía que producirse un verdadero *renacimiento.* No hay duda de que contribuímos a él; pero también arqueólogos e historiadores, artistas y poetas, al exhumar, con un verdadero entusiasmo, esa verdadera América enterrada. Y ya hoy puede perfilarse una fuerte civilización completa; y digo completa, por serlo en todo orden de cosas. Ahora bien: ahondando en su esencia ¿qué descubrimos? Aquella

Verdad siempre igual, que hallaremos en todas partes donde el hombre haya profundizado. ¿Quiere decir esto que no difiere de cualquiera otra cultura? Si y no. No difiere (ni podría ser) en lo esencial; pues ya no fuera cierta y verdadera. Pero sí, en su aspecto, en su modalidad, en su forma. Tiene su estructura propia, su mitología, sus partes y detalles de acuerdo con un medio correspondiente. Y es perfecta, acabada.

He ahí, pues, una fundamental razón para cortar con Europa, tratando de continuarla, y también para repudiar esta bastarda cultura que aquí se ha formado. Hay que profundizar. Y no quiere decir esto (como se habrá comprendido) que rechacemos *el saber del mundo.* No insisto, pues, en esto.

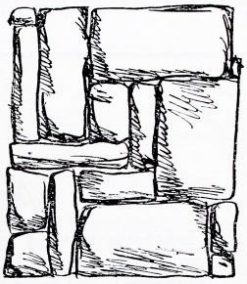
La falta de carácter de estos pueblos de Sudamérica, es sólo aparente. Porque debajo de un tenue barniz a la europea, hay latente lo propio. Ahora, lo que hay, es que eso propio, a causa de lo otro, no medra. Pero, con otra conciencia de las cosas puede crecer y desarrollarse; y es lo que debe ser. También atenta contra ese carácter propio, esa bastarda cultura de que he hablado, especie de costra que aquí se ha formado y que no deja desahogo a lo genuino. Se vive de esa sombra, y se ignora una realidad que ya es hora de que se ponga de manifiesto. Sobre todo, esa sublimación del aventurero y sus grotescas exteriorizaciones, ya debieran haber terminado. Porque el indio fué *geómetra.* Y esto quiere decir cultura. Porque se hace de manifiesto, en eso, el Hombre Universal. Con el indio (y casi no puede hablarse del de hoy) podemos entendernos. Hablan bien elocuentemente sus monumentos, su concepción cósmica del mundo, que determina su sistema social; su calendario; su mitología y su arte. Pero, esto tan fundamental, semejante a lo de otras tierras, aquí tiene un sello que le es particular en su estructura y en sus calidades. Por esto, debemos seguir la gran Tradición del Hombre, pero, en esta modalidad indoamericana.

Diciembre de 1942.

39.4. Torres García, J., "Valores constantes y de importación", *Universalismo Constructivo*, 1944, pp. 129-134.

esas *relaciones de medida.* (Y ¡fijarse bien!: *relaciones de medida.)* Cuide del equilibrio de ese conjunto de volúmenes o planos, sacrifique todo a eso. Y finalmente (otra cosa importante), trate de conseguir, por la composición, el *funcionalismo* de todo; trate de compensar esos volúmenes y planos, y si quiere vaya intercalando *la forma,* ajuste esa forma a la estructura, apóyela en ella, siempre teniendo en cuenta el no *superponer* una forma sobre otra, y *conservando la frontalidad.*

Lo que pienso tratar ahora, que es lo clásico y lo romántico, va a confirmar lo que acabo de decir. (No me gustan esos términos de clásico y



romántico, pero los adopto sólo para establecer esa oposición existente en el arte.)

El arte clásico se distingue por una gran objetividad. El artista se inhibe, construye *delante* de sí su obra, tal como un albañil que hiciera su pared, que se sirve, además, del nivel, de la regla y de la plomada. Y con otra regla que él ya sabe, *hace las cosas ordenadamente.*

El *romántico* (y decir romántico también es decir barroco), *se pone siempre a sí mismo, es protagonista.* Y las reglas que le gobiernan, no son *objetivas* como en el otro, sino más bien reglas de momento, que emanan de la concepción de la obra, a base de subjetivismo.

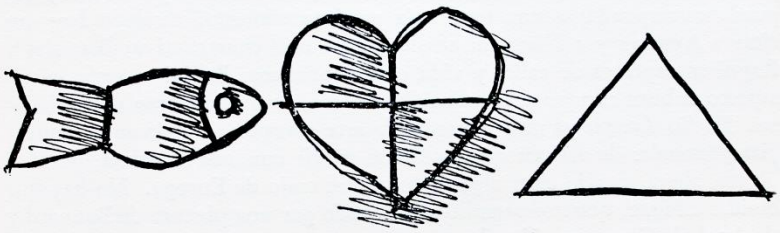
Al plantear la cuestión así, acuden al espíritu dos preguntas: 1ª, ¿quién tiene razón, el clásico o el romántico?, y esta 2ª, ¿eso de clásico o romántico, es cuestión de temperamento, o es que, a voluntad, un artista indistintamente, puede ser una u otra cosa? Otra pregunta acude al pensamiento y es ésta: ¿eso de clásico o romántico, no es más bien cuestión de épocas? Históricamente hablando, sí, pero subsiste aún así la cuestión temperamental, aparte de que ambas posiciones son algo que está en la esencialidad cósmica.

Ahora bien: ¿por quién hay que pronunciarse, por los clásicos o por los románticos?

Como puede pensarse, este debate nos llevaría demasiado lejos, mil consideraciones importantísimas podrían hacerse, y no es éste el momento de traerlas a estudio. Diré en cambio, lo que pienso como fruto de reflexiones anteriores. Ya dije en otra ocasión, cómo todo gran período de arte comienza por un tiempo de naturalismo, al que sucede otro de expresión del alma (y éste sería el momento romántico), para seguirle otro en que la ordenación racional domina (y éste sería el clásico).

Y como los dos tiempos primeros, parecen más bien como una preparación del último, de ahí que yo piense que el *definitivo* sea ése: el clásico.

Inclinándome a creerlo, pienso también que, por efectuarse en todo artista esa misma evolución, puede verse más o menos *en el punto en que*



está con respecto a una posición definitiva (que sería la clásica), y también dentro del arte que domina en un momento dado, *en qué período evolutivo está con respecto a él.*

Y ahora, con esta teoría más o menos bien formulada, ya podemos, refiriéndonos a los artistas de aquí, ver en qué momento están y en qué sentido probable tendrán que evolucionar, como también, del panorama de nuestro arte, qué consecuencias podemos sacar, y qué situación *puede ocupar* con respecto al arte que hoy domina el momento contemporáneo, pero considerando sólo lo que esté en línea avanzada. Y por fin, de esto, deducir en qué sentido hemos de marchar, o qué rectificaciones hemos de hacer.

Como puede verse, es todo un problema por resolver, y sin pretender resolverlo, digamos algo.

Dejemos de lado todo aquel arte importado en montón aquí, por seudo artistas o malos artistas, fabricantes de paisajes y retratos, también esos cuadros históricos y de escenas sentimentales o trágicas, pues sabemos bien que nada de todo eso tiene que ver con el arte, cosa que fué como un azote, como fuera la fiebre amarilla o el cólera en otro tiempo, y que cayó sobre nuestro infortunado país entonces en estado indefenso. Afortunadamente, con o sin la protección oficial, algunos artistas, ansiosos de *ver y aprender,* se marcharon con ese fin a Europa.

Volvieron. No todos aprovecharon ese viaje, debido, algunos, a salir

ya de aquí mal orientados, y otros sin duda porque su talento no llegó a más. Otros en cambio recogieron fruto.

Sea como sea ¡qué enorme paso, con respecto a lo que se había visto aquí fué el que se dió!

Dominó la tendencia naturalista, y era lógico, y también porque ésa era la que dominaba en Europa: el *impresionismo con sus diversos aspectos* y las incipientes señales de algo que luego debía venir.

Pero, a través de ese naturalismo, toda una gradación de valores pudo comprobarse. Tengo que citar aquí algunos y citaré los más destacados y los que conozco más. Dentro del impresionismo, Arzadun y Beretta; del *impresionismo con tendencia decorativa,* Cúneo, que derivará hacia una pintura lírica más libre en la que se encontrará con Rivello y Prevosti y que puede corresponder a una tendencia postimpresionista; también hay que citar a Aguerre y a Nieto, de tendencia ya más constructiva; Barradas y Ragni en aspectos de calles y vida contemporánea; Bellini, a veces en un aspecto cubista aunque académico; Michelena, un naturalismo postrodiniano. En fin, facetas ya muy acusadas de arte europeo. Y dejo aquí tendencias personales de artistas que pudieron surgir con nueva paleta, pues mi objeto, ahora, es sólo citar algo de lo que se trajo de Europa. No hay que olvidar a Figari, que se desarrolló aleccionado por una pintura de Bonnard y de Anglada Camarasa. Y todo esto, se ve que no es muy justo, y sobre todo incompleto, aun considerándolo como visto de conjunto. Pero confieso que no estoy capacitado para hacer un juicio crítico serio, y tampoco lo reclama este estudio.

De momento, quiero sólo poner en evidencia un hecho: la *conciencia* de estos nuevos artistas con respecto a valores plásticos *auténticos* y su esfuerzo por captarlos.

A ellos, pues, se debe el primer enlace (inteligente) de nuestro medio con el europeo. Después, su continua rebusca aquí, y también su atención continuada en seguir todas las fases de desenvolvimiento que tenían lugar en Europa, y con ellos la de escritores que, con igual curiosidad y atención, no perdieron episodio alguno en tan interesante momento. Pero la lejanía, la falta de visión directa de las obras y de su total conjunto, tenía forzosamente, en unos y otros que dar algo incompleto, algo quizás indeciso, mejor: algo *indeterminado.* También la falta de estímulo, el medio adverso, o peor: *indiferente,* y por esto debiendo pintar los unos y escribir los otros, como por pura necesidad espiritual ya que es ésa su razón de existir. Y esta cosa que faltaba, como para centrarse completamente, estaba en la conciencia de todos, y no les dejaba tranquilos.

Además, ¿por qué no ir más allá? Este deseo se sentía agudamente.

Por otro lado, ¿qué dirección debía tomar el arte hoy? ¿Qué se había resuelto en otros ambientes más avanzados? Otros tantos interrogantes que tampoco dejaban el ánimo tranquilo.

Y no podían dejarse también de preguntar, cada uno respectivamente: ¿se trata de cambio o de evolución? Esto con respecto al arte propio presintiendo otro arte. Se sentía la necesidad de algo nuevo, porque aquí en América siempre se siente eso.

Teniendo ya el panorama del arte de aquí, de algo que es ya arte; teniendo los valores más destacados, con las principales facetas que lo integran, ya casi la respuesta está dada a los interrogantes hechos antes. 1º, que son valores que tienen que ver con el arte de hoy, si bien con una modalidad que les imprimió la tierra ésta. 2º, que habiendo tenido por punto de partida el impresionismo, tienden a derivar hacia otras tendencias. 3º, que esta evolución, es más o menos, la evolución del arte europeo hasta antes del momento cubista, es decir, desde el momento aquél en que se siente el deseo de volver a una estructura. A Barradas no podemos incluirlo entre los artistas de aquí, por haberse formado y desarrollado en Europa.

Falta, pues, esta experiencia a realizar: *la de un arte constructivo*. Porque después del momento naturalista, y tal como en Francia, el arte enderezó aquí rumbo a un subjetivismo lírico, a base de libertad. Un momento que yo clasificaría, de acuerdo con la teoría antes expuesta, de *romántico*.

Por esto me ha parecido aquí oportuno trabajar para ir hacia un arte constructivo.

Pero hay que considerar algo muy importante: que el *momento cubista ya pasó;* la prueba es que hoy se está en un período de desorientación (precursor de otro cambio).

Si pasó pues, ese momento, aquí estamos vis a vis del arte europeo, en un atraso.

Ante este hecho, ¿qué hay que hacer?

He dicho repetidas veces, que el Cubismo sólo fué un buen intento, logrado en parte, de ir hacia una estructura. Si se quiere, como otros lo han dicho, un momento revolucionario, casi de protesta, por el abandono de la forma. Una reacción. Pero no pasó de eso.

Ahora bien: ahí no puede quedar todo un movimiento que ha trascendido a todos los sectores de las artes y subartes o artes aplicadas. La evolución natural hubiera consistido en avanzar *en un sentido clásico,* buscando la vía del gran arte de la antigüedad y Edad Media. Pero no, una vez explotada la fórmula (y eso duró veinte años), se pensó más bien en repudiarlo.

Intento vano, porque si el Cubismo no existe, es decir, no es *de este momento,* es porque ya, latente o manifestado, *ha pasado a ser otra cosa. La evolución tiene lugar.* Pues bien, ¿a qué pasar por ese momento *revolucionario, aquí,* a qué esa experiencia ya hecha, aunque no hecha aquí? ¿No vale más situarse en el momento actual? Pero, ¿es posible salvar esa laguna que tendrá que quedar en nuestro arte?

Yo creo que esto es posible, por lo que vemos verificarse a cada momento en otras ramas de la actividad humana. Y es por esta razón, como ya lo he indicado otras veces, que yo veo que aquí, nosotros, si tenemos fe y voluntad, podemos realizar algo que puede ir más allá del Cubismo, es decir: que partiendo de la enseñanza dada por éste, y siguiendo la normal evolución, podemos ir a un arte de orden general más elevado y a una estructura más estricta. Con esto habrá llegado para nosotros el momento verdaderamente *clásico*.

Todas mis lecciones pues, han sido para elevar las cosas a esa altura. Y entrando en el detalle de cómo debe irse, y por qué medios, también cada uno, personalmente, puede hallar *su camino* en eso. Nadie se extrañe pues, si he exagerado la nota en el sentido de rechazar lo que fuera contrario a esta idea. Y si continúo en ese plan de intransigencia, necesario. Sé que es mi deber mantenerme ahí. Tampoco nadie se extrañe, si he traído aquí cuestiones aparentemente distanciadas del arte, por creerlas necesarias para llegar a un equilibrio indispensable a esa realización, pues ya no se trata de una tendencia estética, sino de algo muy hondo al que hay que llegar. Y todo esto, como he dicho, lo creo factible, si hay *fe* y *voluntad*.

Además, tendré que recordar lo que ya he dicho en otras lecciones: que no se trata de ningún modo de traer aquí el arte europeo, sino más bien, aprovechando su lección, hacer algo propio.

No tenemos tradición en que basarnos, y de esto yo me he felicitado, pues tampoco se trata de seguir ninguna tradición. Se trata, si queremos llegar aún a un plano más elevado, de ir a un *arte universal;* pero, como también dije, en consonancia con nuestra época, de *aspecto moderno;* con otras *calidades* que el arte tradicional, con otra juventud, pero con el hondo sentido con que hemos tratado de llegar en otras lecciones.

Octubre de 1934.

39.5. Torres García, J., "La liberación del artista" *Universalismo Constructivo,* 1944, pp. 29-41.

Lección 1.

LA LIBERACION DEL ARTISTA

I

PARTIENDO de la idea del Hombre, y estudiando *su íntima naturaleza,* podemos encontrar un *equilibrio.* Y si entonces queremos hallar ese mismo equilibro en el arte, tenemos que ver reunidos, en cada obra, al poeta, al sabio y al arquitecto. Y cualquiera de las artes puede darnos esto, pues sus bases y fundamento, sus leyes y estructura, la parte humana que pueda informarlas es *siempre la misma* en cualquiera de ellas, variando sólo los medios de que se valdrá el artista. Y entonces, la obra puede ser literaria, plástica, musical, arquitectónica, etc., dominando en ese caso *una expresión sobre las demás.* Pero esto ocurre en tal forma que, por ejemplo, en una obra de pintura o de escultura, ni la poesía ni la música dejarán de estar allí, ni tampoco la expresión humana, pues virtualmente tales valores estarán como aprisionados en el ritmo de la obra. Por tal razón, pues, la presencia total del Hombre tiene que aparecernos manifestando el misterioso equilibrio que hay en tal *idea,* pero no por *descripción* ni por *representación,* sino, y como debe darlo el arte, *simbólicamente.* Y esto es lo que vemos en el arte de gran tradición. Van fuera de ella, el arte imitativo y descriptivo, y el arte alegórico, pues en el plano naturalista es imposible llegar a la universalidad. Por esto, las imágenes que están dentro de un plan geométrico realizan plenamente esto que decimos, y no las imitativas, basadas en lo particular.

El volumen geométrico en la escultura, y toda forma en sí, deben ser considerados antes que lo que pueda representar ese volumen o esa forma. Y realizada así una obra con tal comprensión, se verá que puede contener el concepto espiritual más elevado, y que éste es el verdadero y profundo

29

sentido del simbolismo, que entonces es directo y real, y que jamás puede darse por comparación o descripción.

Pues bien: el poeta y el músico tendrán igual problema por resolver, pues la música y la poesía, y toda literatura, tendrán que ser tan *directas* en su simbolismo como las artes plásticas.

El naturalismo repudia toda ordenación. Quiere sólo tener en cuenta la *representación* de las cosas, como símiles o reflejos de la realidad, y después de esto, la expresión sentimental, poética o dramática, dada en la simulación de un escenario lo más verista posible, sea de un paisaje o de un episodio cualquiera. Diríase que por querer permanecer en el *orden natural*, repudia el *orden estético*. Esas obras pues, carecen de ordenamiento en el plano en que debieran estar ordenadas.

Se ataca al arte no verista ni particularista, por carecer, según se dice, de humanidad. Es un gran error. Lo que hay, es que lo humano, nos lo da *en su orden* y no en el *plano real*. Es lo que hemos visto. Pero no se comprende eso, a causa de que se suele estar en un plano inferior, materialista y vulgar. Hay que elevar el tono. Es necesario que el artista se dé cuenta de ello.

Tiene que venir un momento en que se *libere*. Y puede decirse que todo artista ha de pasar por tal crisis. Porque, sin darse cuenta, en el período juvenil, en el que aun está indefenso, se le enseña algo que, en su conjunto, es un error. Y si su alma está en indigencia porque se ha nutrido de mezquinas ideas, seguirá tranquilo en su error y así perdurará hasta el fin. Pero, si por el contrario, hay en él un puro deseo de elevación, difícilmente se acomodará a tal situación, y un tedio espantoso le hará practicar el arte a desgana; señal ésta de que ya presiente otra cosa. Viene el momento, entonces, de buscar camino, de orientarse, y gasta sus fuerzas en mil ensayos. Vive entre dudas; duda de sí y del arte; y ya casi falto de fe, si no persiste aún, se abandonará a cualquier cosa.

Este es el drama por el que ha de pasar casi forzosamente todo artista, y más en el tiempo presente, por causas que ya se estudiarán luego.

Tal como en el terreno místico, en el que el hombre ha de morir en la carne para renacer en el espíritu (la idea del Cristo eterno), así, ha de sacrificar el artista su pobre bagaje aprendido, para vivir en lo *abstracto* y al fin *ser*.

Pues bien: la sabiduría que cada uno posea, no por esto adquirida; el sentido constructivo que cada uno tenga; y aquello *original* del alma (que es su personalidad) y que es de donde viene el poeta y el creador, deben manifestarse como cosa propia. Lo aprendido, pues, debe dejar paso a eso otro. Pero, ¿de qué modo podemos hallar esa escondida fuente de saber y de poesía?

Los trabajos grafológicos, encaminados a determinar el carácter de cada uno por el rasgo peculiar de su escritura, podrán o no haber resuelto la

pretensión en ese sentido (esto ahora no nos importa), pero en sí son interesantes por poner de relieve un hecho que merece estudio y que nos atañe.

Tenemos en primer término, que la escritura *traduce algo individual,* y hasta tal punto que, mediante un examen detenido de ella, puede descubrirnos los más íntimos secretos, no sólo de la psicología y modo de ser del individuo, sino hasta de su estado moral o pasional en un momento dado.

Pues bien: en esto nosotros podemos encontrar base en apoyo de la idea *de que existe un trazo individual,* sea pintando o dibujando, así como lo hay en la escritura. Y a tenor de eso, un modo personal de componer, de combinar las líneas, de establecer determinadas proporciones, de encontrar ciertos tonos, etc. Es decir, calidades y valores de todo orden, que *pueden manifestarse* si trabajamos sin la preocupación de querer imitar lo ya hecho por otros, y sí sólo, en cambio, de dar libertad a la expresión propia de la manera más natural posible. Y quiere decir también, que algo *se tiene;* y que si eso se posee, es imposible *no tenerlo ni perderlo;* y también, por tales razones, que no hay que *buscarlo.* Y entonces no se comprende el temor que suele acometer al artista, de perder su personalidad, ni el afán en buscarla. Es como si se quisiese encontrar a sí mismo, cosa que nadie comprendería.

A pesar de eso, y pese al razonamiento que acabamos de hacer, y que cualquiera podrá hacerse en el caso, hay, en ese temor o inquietud del artista, un gran fondo de razón. Podría ser que, si bien es cierto que algo propio, por ser tal no puede perderse, por otro lado, en cambio, *podemos contagiarnos lo personal de otro.* Y esto lo vemos en todo orden de cosas, y así hay personas que miman o imitan rasgos y expresiones de otras, maneras de proceder o de vestir, y mil cosas más. Con respecto al artista puede ocurrir lo mismo, y vemos que desgraciadamente es así, contándose lo contrario casi por excepción. No escapa pues a nadie, la importancia que tal hecho tiene, y más si consideramos que lo más preciado de una obra es lo personal que nos revela.

Varias son las razones que pueden aducirse para probar este aserto, y entre otras, la de que, *sólo cuando el artista trabaja con medios propios* dice la verdad y es interesante, no sólo porque toma directamente de sí mismo, sino porque nos dice además, algo nuevo. Realmente nos revela entonces algo que viene de lo desconocido. Y pensemos aún: que eso original, siempre será *el alma de la obra.*

En vano, pues tratará el ingenio de otro artista no dotado de personalidad fuerte, de substituir ese elemento *personal,* por otro adquirido. Será vencido siempre por el primero. Y es por esto que, cueste lo que cueste, lo personal del artista debe salvaguardarse tanto como se pueda, a fin de que escape a las sugestiones o contagios de otros artistas. Pero ocurre, y es realmente así, aunque parezca paradójico, que cuanto más empeño se ponga en ese sentido de querer ser personal, menos se logra el propósito.

Y que se da casi siempre, en cambio, cuando menos preocupación se tenga. No es personal quien quiere, y esto, *porque no es nuestra parte consciente quien determina eso,* sino al revés, la otra, la *inconsciente,* esa actividad subterránea que escapa a nuestra voluntad.

Tiene lugar ese flujo de lo inconsciente, siempre que nuestra actividad consciente esté ocupada en otra cosa. Es como si estando ocupado el patrón del negocio en algo muy importante, los aprendices, aprovechando su descuido, se pusiesen a jugar libremente. Por esto, el medio de captar eso tan hondo nuestro, consiste en ocupar a esa parte consciente en algo que reclame todo nuestro interés. Por ejemplo: construyendo una casa, o un objeto, no queriendo poner interés en nada estético, y sólo atendiendo a su parte práctica constructiva; absortos en un problema de realización, al cortar las tablas o disponer los muros, al buscar el color o ciertas proporciones armónicas, al buscar soluciones con respecto a la utilidad del objeto, subterráneamente, eso personal subconsciente irá, sin darnos cuenta, guiando nuestra mano, y después advertiremos con asombro que, sin haber pensado en ello, aquello será *personal,* pues tendrá en tal forma nuestra fisonomía, que no será más propio nuestro andar o cualquier gesto habitual. Allí nos veremos, nos sentiremos, sin saber por qué. Y en esto ya no cabe error, pues la experiencia lo ha demostrado.

Encontraríamos, sin que quepa duda, así como aquellos rasgos que separa y selecciona la grafología en nuestra escritura, esos otros rasgos gráficos, tales como manchas de color, acento en la pincelada, sistema geométrico de construir un dibujo, y mil cosas así, en la variedad más asombrosa, que serán elementos que integrarán la obra que vamos haciendo. Pero vuelvo a repetir que esto lo conseguiremos, si por ello no nos preocupamos, por tener puesta nuestra máxima atención en resolver estrictamente lo que pueda ser el problema de la obra, de acuerdo con su naturaleza; es decir, algo de secundario, y por esto *no vital,* en que la facultad consciente ha sido forzada a ocuparse.

Tratemos pues, de hacer una obra perfecta de acuerdo con este punto de vista, y lo otro, indefectiblemente, se hará presente: podemos proceder con absoluta fe.

Con referencia a esto, nada más eficaz que la observancia de algunas reglas precisas. Atentos a ellas, lo demás fluirá libremente. De modo que se presenta el caso paradójico de que cuanto más atados pensamos estar, somos en realidad más libres. Pero tales sutilezas no rezan para el común de los artistas. Estos quieren una libertad, con la cual después no saben qué hacer.

Puede contribuir también a lo que acabamos de decir, la devoción y el respeto por el oficio, y la humildad de querer hacer obra de obrero; es decir, obra con independencia de nuestro subjetivo, y por esto, procediendo tal como haría el albañil al levantar un muro, que lo hace delante de sí y

tranquilamente, o el panadero, amasando y dando forma, y cortando, para hacer luego el pan, esa maravilla que vemos cada día encima de la mesa.

Y todo esto que digo, no lo digo para que se proceda así, sistemáticamente, sino sólo para *que esté en la mente* y para que se sepa cómo más o menos puede pasar. Cien veces se repetirá en el curso de este libro, *que se vaya a la obra sin propósito alguno,* sin plan preconcebido. Y que sólo se quiera hacer *una estructura.*

Tómese, si se quiere, *la idea de un objeto* que sirva de punto de partida, o de algo equivalente, y constrúyase. No se piense más que en eso. Que luego lo X, *lo inédito,* hará su aparición. Y así tomaremos *de lo nuestro,* sin que nada se interponga. Y lo contrario será el limitarnos de antemano, con un propósito dado, de lo cual saldrá una obra chica, sin originalidad ni misterio. Al decir todo esto, es bien cierto que nos ponemos fuera del común sentir y pensar en materia de arte, pero justamente de eso se trata. No queremos, aquí, que ningún precedente nos justifique. Vamos en busca de una verdad, por encima de todo.

Para dar con ella, se ha reducido al mínimo la complicación del oficio, que tendrá que hallar su *perfección,* no en lo prolijo o bien pintado y dibujado técnicamente hablando, sino por el contrario, dentro de una técnica sumaria y hasta primitiva, llegando a un ajuste en la *tonalidad* y el *ritmo,* a una comprensión clara y espiritualmente sentida del *plano geométrico,* y a un sentido profundo de lo *universal* en su totalidad.

Con absoluta naturalidad, partiendo de la *emoción,* demos forma a la *idea plástica* que nos venga a la mente, y luego de trazado *ese plan* acudamos a *las reglas,* y ya no pensemos en otra cosa que en hacerlas *bien evidentes.*

Desde este momento, pensemos que la fiesta se hace toda en su honor; olvidemos el resto. Prestemos a esas reglas fiel obediencia, *sea cual fuese el resultado a que nos lleven.* Tengamos absoluta fe en ellas. Y esto no lo diremos jamás a un *romántico,* y por tal razón a un naturalista. Se lo decimos al que aspire a ser un clásico.

Bajo tales conceptos, a cada pintor le sobra un 85 % de la técnica que habrá aprendido, y va cargado con un 300 % de peso muerto e inútil que tiene que entorpecerle. Y bajo ésa, diría inmunda costra, que piense que está lo virgen, lo puro, *¡lo original suyo!* Vuelvo a repetir: que al decir todo esto, es bien cierto que me pongo fuera del común sentir y pensar en materia de arte, de la generalidad y aun de muchos de la selección, pero que justamente de esto se trata, pues quiere ser, todo ello, *una rectificación del concepto de la pintura,* que debe volver a la esencialidad de su intrínseca naturaleza. Porque queremos ponernos en el plano de la prepintura, en la idea de tal arte reducido a esquema, tocando a lo vital y eterno de ella, a la *idea pintura,* que *es* anterior a todas las pinturas y pintores. De ahí tal *idea,* con relación a la *idea del Hombre.* Y entonces podrá decirse:

que se pierdan todas las pinturas, que la idea *pintura* es inmortal. Por esto pues, en potencia, está en todos. Y por esto también puede decirse que el pintar es una facultad humana. ¡Y véase después, a qué complicación y envilecimiento se la lleva!

¿Exagero? Sí: para el que no ve la necesidad y la posibilidad de un *nuevo arte,* para el que anda aún entre la rutina del mundo actual y no se da cuenta de que todo eso debe acabar. Y también para el que dice que el arte de América ya avanza victoriosamente, y no ve —*pues no existe*— ni obra que delate tal renuevo, ni sombra de propósito. Pero esto será tratado con mayor amplitud en otro lugar.

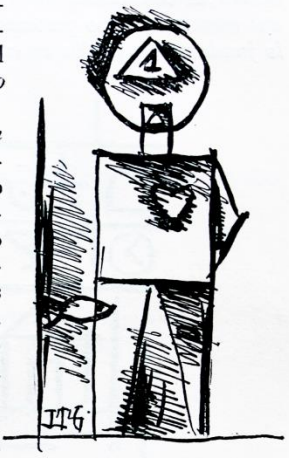
Sigamos. ¿Qué puede sacarse en consecuencia de todo lo dicho anteriormente? Que si queremos dar con lo *original* (que es como decir con lo personal), hay que servirse sólo de aquel *dibujo no aprendido,* de aquel modo de combinar líneas y colores, absolutamente virgen, o sea de algo que pedimos poseer antes de que nos lo hubieran enseñado en la academia.

Sin duda, como artistas, caeremos en la desconsideración de muchos; pues dirán que vamos a un infantilismo o primitivismo, pero hay que despreciar eso, pues los que tales cosas puedan decir no probarán otra que un desconocimiento de la plástica en sus problemas profundos. Justamente, si los dibujos de los niños y de los primitivos están bien, es porque ya no dibujan *cosas* (aunque lo pretendan), sino *formas.* A veces signos, si se quiere, que responden a realidades o conceptos de cosas, y por esto ya no imitaciones de la realidad; y a veces representaciones esquemáticas, sea de ordenaciones cósmicas o religiosas, o sea de sucesos o de conceptos abstractos. El que prefiera el aplauso del poco o nada entendido, allá él, y que siga. Pero sepa que el arte no es *describir ni imitar,* sino *crear conjuntos dentro de un orden estético.* Y el enemigo del arte ha sido, es y será, el *naturalismo,* porque el aspecto naturalista es falso; la perspectiva y el escorzo, algo ilusorio; y es sobre esa falsedad que se basa la pintura naturalista.

En efecto: todo lo que la visión física nos representa, tiene que ser rectificado por la inteligencia. Los rieles del tren, que se juntan a lo lejos, y que sabemos paralelos en toda su extensión; las líneas que suben o bajan, de los objetos, según su situación, que sabemos horizontales; los objetos achicados por la distancia; y mil cosas así. Por esto, el dibujo de los egipcios, por ejemplo, es un dibujo bien entendido, pues en él están rectificados todos los errores visuales. Lo mismo ocurre en los primitivos.

En este *dibujo verdad,* las distancias entre los objetos son bien *concretas,* y de ahí que puedan establecerse relaciones armónicas. Todo, en ellos, está en *frontalidad.* Y esto se mantuvo casi como una ley (pues de hecho lo fué para muchos artistas) hasta el siglo XIV y parte del XV, en el que se repudia toda regla, pues un nuevo concepto del mundo y de la vida va entrando en la mente del hombre, y esto le hará progresar en un sentido

realista. Por esto, a lo universal sucede lo particular, y de ahí que lo contemporáneo seduzca a los artistas, y con ellos un verismo que hasta ese momento no había irrumpido en el arte; y de ahí también y como consecuencia lógica, que al *planismo* suceda la *tercera dimensión,* y con ella, al fin, se dé entrada a *la luz* (que ya no será *el claroscuro* tradicional) y con todos estos elementos se dé al cuadro una profundidad y un ambiente atmosférico que jamás había tenido. Se juzga esto como un progreso (aun hoy), y lo que hubo es que el arte dejó de ser *abstracto* para ser *imitativo naturalista.* Pero hay que explicar bien esto.



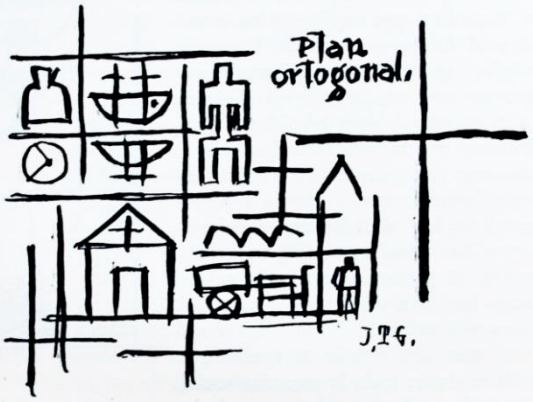
Es sobre el falso concepto de la *visión física,* que quiere encontrar base el arte naturalista, y por ser esto un error, sería el único género de arte que no debiera admitirse. Porque tras el imitar lo aparente, lo relativo y lo fugaz, viene luego el querer extremar ese prurito imitativo hasta darnos la plena luz, los reflejos y sombras, las calidades de los objetos. Todo concepto ideal naufraga aquí, toda concepción grande, el particularismo más trivial y lo anecdótico barrerán durante siglos el concepto clásico universalista. Y esto, llevado al terreno moral, nos dará el lujo, la vanidad, lo convencional; es decir, toda la mentira social, pues a la *Verdad* sucederán todas esas relativas *verdades,* porque ya no se está en un *orden total.* El hombre chico, Pedro o Juan, ha vencido al Hombre eterno.

II

Ahora llevemos todo esto al terreno práctico de la técnica. Supongamos, como se dijo al principio, que todo individuo posee, en mayor o menor grado, un medio gráfico de expresarse, y procuremos deslindar esto de lo adquirido por la observación y el estudio. A este fin, hagamos ciertos dibujos: casa, hombre, flor, barco, etc., de la manera más sumaria o esquemática posible; y a ser posible también, acercándose a las figuras geométricas universales, es decir, por curvas y rectas bien acusadas, ángulos, círculos, etc., y aun, hacer posible, poniendo todo eso dentro de un ritmo de verticales. Así entraremos en un *sistema geométrico* a fin de adaptarnos a la superficie llana de la tabla o el lienzo. Hemos empleado también el *sistema ortogonal* (verticales y horizontales) no sólo por corresponder esas líneas a las del cuadro, sino porque sobre esas líneas ha de fundarse el *funcionalismo* de los

planos de color en la pintura y de los volúmenes en la escultura y la arquitectura, así como también la medida armónica. Es pues, algo fundamental. Más adelante destacaremos otro significado que también es importante.

Puestos en este orden plástico, y aceptando por esto solo los elementos *abstractos*, o sean la línea, la dimensión, el plano de color, etc., también para nosotros, la *forma*, deberá tener un valor absoluto, es decir que deberá ser considerada *en sí* y no como *representación* de otra cosa. Desde este momento ya no pertenecerá al orden *real*, sino al orden *estético*. *Todo lo fundamental estriba en esto*, porque el espectador, a su vez, deberá pasar



del uno al otro plano, que sería como decir, del plano de la naturaleza al plano del arte.

Al trazar nuestros diseños, no hemos tenido en cuenta la dimensión de los objetos tal como están relacionados en la realidad (aquí pueden ser de igual tamaño una botella y un hombre), porque esta dimensión *relativa* (real) no nos interesa. Nos interesa (o puede interesarnos) si la dimensión marca *jerarquía;* es decir, si tiene *significado;* pero sobre todo, la dimensión nos interesa como *proporción.* De ahí que conviene que el dibujo sea planista (geometral) a fin de que todo pueda *medirse* y así establecer *relaciones armónicas.*

Además de esto, los objetos pueden sufrir una *deformación* en cualquier sentido, *si así lo exige el espacio que han de llenar.* La deformación, desde nuestro punto de vista, no tiene importancia, como lo veremos luego, pero sí la tiene el espacio que ha de ocupar una forma de acuerdo con el ritmo establecido en la obra y la proporción.

No nos importa la deformación, porque ya hemos cortado con el orden normal para ponernos en un orden estético. El artista opera con

formas y no con *cosas*, porque lo que él está haciendo es un *ordenamiento plástico*, y no la reproducción *de un aspecto natural*.

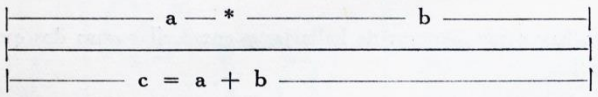
Nuestro sistema de proporciones se basa en la llamada "sección áurea" (el segmento dividido en media y extrema razón) y que, en números, es esto, y para quien lo entienda:

Siendo $c = a + b$, la proporción es

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$$

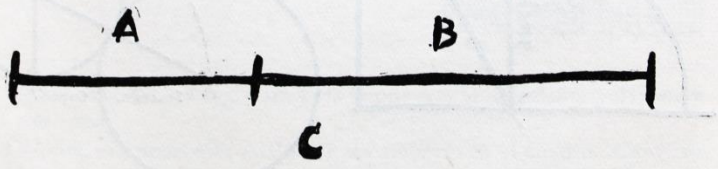
Quitando los denominadores, se tiene:

$a\ (a + b) = b^2$ o sea efectuando la operación en el primer término,
$a^2 + ab = b^2$; reduciendo la fórmula general, resulta
$a^2 + ab - b^2 = 0$ de donde
$a = -\frac{1}{2} \pm \sqrt{\frac{1}{4}} + b$, o haciendo $b = 1$
$a = -\frac{1}{2} + \sqrt{\frac{1}{4}} + 1$ o sea $a = 0{,}5 \pm \sqrt{1{,}25}$
igual a su vez $-0{,}5 + 1{,}118$ lo que quiere decir que cuando $b = 1$ el total $(a + b)$ es igual a 1,618 o que a, es igual a 0,618



Numéricamente, la proporción es: $\frac{0{,}618}{1} = \frac{1}{1{,}618}$

Dicho de manera más simple, se reduce a esto: A es a B, como B es a C.

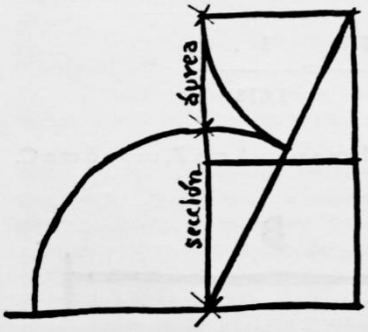


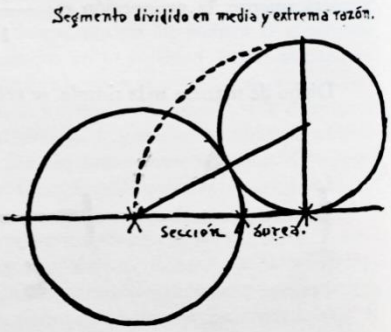
Suponiendo que la dimensión A la dividamos en dos porciones, y la B en tres, tendremos una relación de 2 a 3, y por otro lado otra de 5 a 8, que es el total (aproximadamente) y que sería lo mismo, y así hasta lo

infinito. De esta manera, cuando nos fijamos en tal proporción, al punto vemos esa doble relación, de la que viene la armonía, que, en su ajuste, nos da la *unidad*.

La manera práctica de encontrar tal proporción (aparte de la matemática) se reduce a trazar un pentágono y luego con él, la estrella de cinco puntas cuyas intersecciones nos darán la sección áurea.

Pero hay otras maneras de hallarla, y entre ellas estas dos que van a continuación:

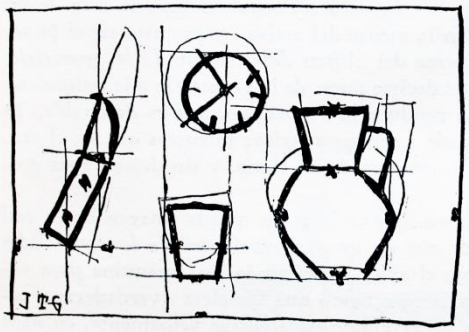


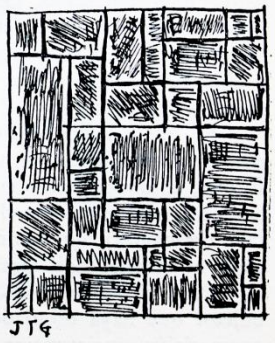


Pues bien: hallada la proporción, no tenemos más que fabricarnos un compás basado en ella, y que será éste:

Pero, ¿cómo debemos medir?

Después de miles de ensayos, yo he encontrado que lo mejor es medir *horizontal* y *verticalmente*.



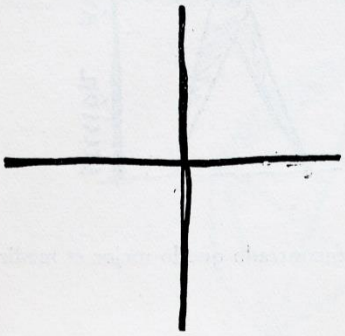


No moverse de esta regla, sea para lo que sea. Más adelante volveremos sobre este tema.

Después, es importante establecer el *equilibrio* en el cuadro. Conviene situar los puntos armónicos como en un sistema de *contrapunto*. Me explicaré: crear un *desequilibrio,* para luego *restablecerlo*. Así obtendremos un *funcionalismo* en los planos del cuadro o en los volúmenes de la escultura y arquitectura. Hay que partir, pues, de lo *asimétrico*.

Ahora se comprenderá lo importante que es el *plan ortogonal* para el ordenamiento de una obra.

El que nos apoyemos sobre *elementos abstractos,* no quiere decir que la obra tenga que ser sin figuración; la obra puede ser figurativa. Al contrario, lo no figurativo (lo veremos más adelante en el neoplasticismo) si se limita sólo a las figuras de la geometría, sin llegar a la *forma y a la expresión,* debe ser excluído, así como debemos excluir lo antitético a eso, o sea la imitación fotográfica.



Además, en el fondo de todo ordenamiento plástico debemos exigir *que esté la naturaleza,* que ha de ser el *punto de partida* (la idea de algo real); así como el *punto de arribo* debe ser el ordenamiento plástico. Y hay que fijarse que he dicho *la idea de algo real* (idea plástica), y no *la copia de algo real.* Porque si bien la *idea* de un objeto cualquiera debe estar en la mente del artista, y por esto ser el *punto de partida,* en realidad la *forma* del objeto *debe surgir de la geometría.* Esto es importantísimo. Puede decirse pues: de la *geometría* a la *naturaleza,* y no a la inversa. La inversa produce lo *decorativo,* que es detestable. Es la naturaleza obligada o forzada a ser geométrica; mientras que en el otro caso, es lo *geométrico* que, a la manera de un signo, y sin dejar de ser geométrico, trasunta algo real.

En una composición de esta naturaleza, en que la imagen de lo real está muy restringida, el arte nos da unos *equivalentes de lo real.* Tales formas, entonces, serían como el avión, que siendo una máquina para volar, no procede ya como el pájaro; o como una bicicleta (verdaderas y totales creaciones), que siendo un artefacto para correr velozmente, en nada copia al caballo. Son también unos equivalentes.

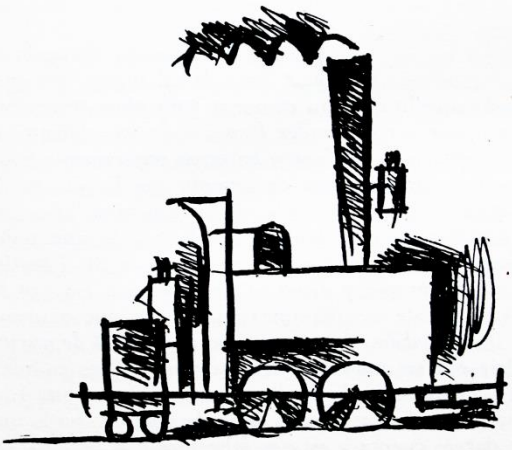
Pero, sin caer en el decorativismo, puede un artista ordenar unos objetos que haya dibujado: unas formas, un paisaje, un bodegón. Esta composición, que es mejor que sea *frontal* (planista), tendrá ya una mayor apariencia de realidad. No habrá en ella *pretensión de que sea geométrica,* y por esto ya no tendrá carácter decorativo. Pero en cambio puede estar dentro de la *medida armónica.* Y entonces se procederá, dentro del *plan ortogonal,* a medir tal como ya se ha indicado más arriba, al tratar de la sección áurea.

Y ahora una cuestión importante. Aquí ya no podrá hablarse de deshumanización del arte, sea la obra figurativa o no figurativa, pues acabamos de ver que el elemento *natural* ha sido tenido en cuenta; pero, en

tal *síntesis*, ya no reviste el aspecto con que le vemos en el espacio. Y es que el orden de la naturaleza y el orden difieren absolutamente.

Sin duda, todo esto que acabamos de decir será aceptado por muy pocos, pues para que pudiese ser comprendido, tendríamos que ponernos de acuerdo con esto: con que *arte* y *estructura* son una sola y misma cosa. Pero, tal concepto (quizás el más evolucionado), que es fundamental, y al que se volverá algún día, hoy, por su gran sencillez, no puede ser ni comprendido ni aceptado, pues para alcanzarlo sería menester *querer olvidar*, al menos por el momento, lo que tanto se ha *querido* y *admirado*, y a lo que ni en hipótesis es posible renunciar.

Julio de 1934.



40.1. Assens, C., "Cansinos Assens comenta Estética del Novecientos", *Revista La Pluma*, año II, nº 6, 1928, pp. 11-14.

Cansinos Assens comenta
"Estética del novecientos"

El creyéndose crítico uruguayo Alberto Zum Felde ha escogido bajo el título "Estética del Novecientos", en verdad sugestivo, aunque algo equívoco por la significación literaria que hoy se le da a esa guarismo sonoro, una conferencia por él explanada en la Facultad de Humanidades de La Plata, en el trans-curso del mes de Septiembre del 1927, acerca de las nuevas tendencias artísticas que se han manifestado en la juventud más moderna, precursora, de un nuevo siglo y de un nuevo siglo estético. La calidad de la tribuna no dista ya la importancia del crítico y la atención con que se le oye en ambas orillas del río argentino. La alta talla literaria de Zum Felde ha dado en medida en obras anteriores, que le consagran pensador de vuelo sutil, capacitado para mirar al sol de las ideas generales, y escritor de pluma animadora, nutrida del léxico fino de expresar los conceptos en imágenes y organizar los brillantes cuerpos de las alegorías. Su descripción del modo cómo las tendencias literarias del último siglo penetraron en Montevideo. Escuelas por sus estilos particularizadores en singular y alegrecada carrera de ruros emigrantes—"La Rosa", de Rubén, y algunos sábanos en sombre de Ipsen, admirablemente lograda, que recuerda esos grandes lienzos pictóricos —"La Escuela de Atenas", por ejemplo — en que la síntesis histórica se ofrece a la categoría de magistral obra de arte. Esa misma amplia vivificadora emoción en esos libros maravillosamente sorprendentes de fluídos empaquetados o de sombras fluctuosas, que por un momento se pregunta ante nosotros con toda la plasticidad y la distinción de las seres vivos. Tal la rara, perpleja y desorientada, pasada de reina abeliana a cualquiera particular y meticulosamente en cuita en cierto pasaje llena de sorprendente novedoso; y tal también los relatos y cercanos actualizaciones de Verhaeren y de Walt Whitman, vigorosos y sugestionantes presupuestos de dos estilos literarios, uno que nieve y otro que nace, y cada uno de los cuales anuncia a su modo la aurora. —"Y así como Verhaeren resuena en una alta cima su perfil pensativo y melancólico—último gran poeta de su Edad —, Walt Whitman se levanta, con su barba de viejo Júpiter, naciendo del seno de la tierra, caminando con alegría gigantesca hacia el futuro, pisoar grande poeta de un renacimiento".)

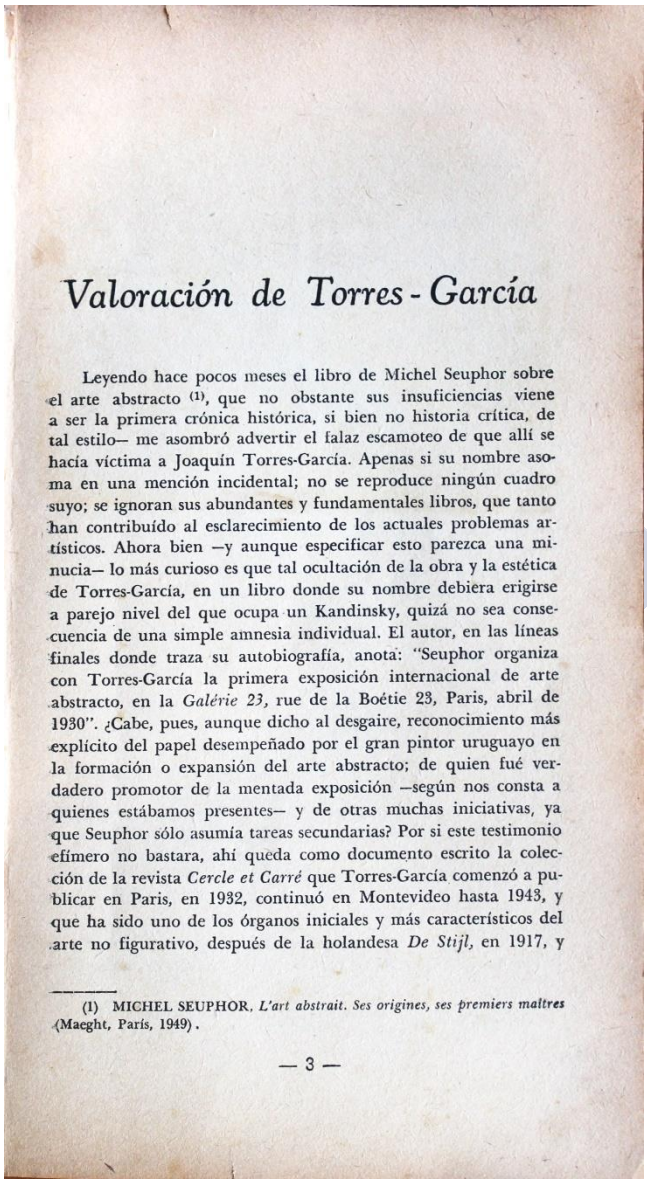
Sin embargo, en este libro de elucidaciones estéticas, el poeta que hay en Zum Felde se hace adunar de nuestra principalmente por la exigencia que la salvia imprimir a la compacta mancha de las ideas del presidor y la luz y la gracia con que trace la matemática precisión del método. Obligado a abordar en pocas páginas tan complejo problema como el origen y características esenciales de la actual renovación estética, Alberto Zum Felde ha procedido con una gran economía verbal, fijando todo a la claridad y ordenación de la exposición sucesiva. Gracias a ese ha logrado en las tres partes y el apéndice de que consta su trabajo, presentar una lúcida visión de conjunto — que no excluye la percepción del detalle — de esa magna cuestión del arte moderno, que cree acertiona han enterado sólo parcialmente de sus aspectos o en sin sutileza. Sin ningún pretensiones, sin reunir en un foco ideas y cultural los reflejos de esa inmensa pléyade. Recordemos "La deshumanización del arte", de don José Ortega y Gasset, y "Literatura, ensayo de vanguardia", de Guillermo de Torre, para hacer constar desde luego que Alberto Zum Felde en el relance escribe de nuestra lengua, que de un modo fundamental y sobretodo decida esa cuestión del arte moderno, inexplicable en el vasto cuadro de la renovación total de los valores mentales de Occidente, a salvo diabólico bajo el que se incluye también el hermoso capitular de América. El autor de "Estética del Novecientos" nos ofrecía a contemplar una de las características del nuevo arte — como se prefiere denominarlo, que merecidamente entiéndese o es discutible condición de producto de una física mental. La famosa tesis clínica de José Ingenieros, que De Torre reproduce en su libro, —sobre una sucesivamente interesan a todos los modernos escritos — Bergson, Cocteau, Spengler, Keyserling —, y nunca en observatorio en una altura desde la que puede seguir todos los momentos de su fenómeno, que, en definitiva, puede llamarse el relieve sobre de la Razón, y obtener su clínico diabético. Porque el gran anormalizante que se está operando en nuestros días es que la Razón deja de ser el centro de nuestro universo mental para ceder el puesto a la Intuición. De este punto final en que se resuelve la larga crisis del racionalismo — la dramática novela de la Razón, alternativamente entronizada y destronada —, resultados a cuya triunfo concurren la ciencia y la filosofía, se deriva el punto inicial del arte nuevo, que responde al nuevo concepto de la función estética y a su nuevo modo de sensibilidad. ¿Cómo conocemos hoy la función estética? Para contestar a esta pregunta, explica Zum Felde por definir el concepto de función, que "en biología, en matemáticas, en historia implica relación a un fin". Es este motivo para revista a todas las finalidades que en el transcurso de la evolución racionalista le han asignado sucesivamente al Arte, agregándolo a los nuevos dictámenes encontrados en las reglas teóricas. Recogiendo así la estética socialista, la estética romántica, la estética positivista; el arte debía expresar en forma de belleza la realidad trascendente o reproducir la realidad objetiva, o exaltar los ideales forjados por la conciencia nacionalista. Con el fracaso de la Razón como adecuada mente la importancia del arte, que era la proclamación del Evangelio intelectualista, es, al fin, concebido como una función experimental, "como una función del Espíritu", con lo que "la actividad estética adquiere el doble valor de una finalidad en sí misma y al mismo tiempo de relación con un fin". Y Zum Felde se pregunta: "¿La función del arte, en cuanto tal arte, a elaborar los imágenes puras de la realidad pulpitos, las formas que la vida humana quiere alcanzar y cuya esfuerzo en alcanzar constituye su ritmo?" Pregunta a la que sigue la respuesta inmediata: "Ya holdemente, sí. Porque si no es el arte lo que crea esas formas, ¿qué las crea? ¿La religión? Pero la religión requiere siempre la representación concreta de la imagen, requiere la forma estática del mito. Y quizá sea ésta la más poderosa forma del arte. En cuanto a la filosofía, puede decirse que de el sentido de esas formas supremas en conceptos."

Planteada así la cuestión, Zum Felde se ve obligado a determinar ciertos equívocos en que han incurrido algunos tendientes al interpretar esa supersensibilidad que es el distintivo natural del arte moderno; y aquí es donde sale al paso de una premisa básica de la "deshumanización del arte", empleada en el intento de definir las nuevas tendencias artísticas por el profesor hispano, el que da una pública y terminante herejía de esas. (1). Zum Felde empieza por hacer notar la contradicción en que incurre el nuevo dictum, con el tenor de la "deshumanización de la cultura educativas, con respecto a la docencia de nuestro tiempo, define aquella, cabe todo en su último período, como una cultura desvitalizada . . . y el escritor expresionista el postbeau estético, define los nuevos corrientes como un fenómeno de deshumanización del arte." Y exclama: "Pero deshumanización del arte y desvitalización del arte, ¿no son la misma cosa? ¿Puede el arte cesar y expresar otra cosa que no sea la humana, esto es de la manera conocida? ¿Y puede objetivar como necesidad de una cultura necesaria, de una nueva ideal cultural, un arte desvitalizado, sin drama, sin "drama, ¿hado"? Porque un arte sin contenido vital y humano no puede ser sino historicismo, tal como entienden Ortega y la cultura humanidad, Vallejo Junto Zum Felde si por deshumanización se debe entender aquello: el alejarse de la "Escuela de Occidente" la exageración de la realidad objetiva inmediata, que fué, en general, la substancia del arte en la Prosa anterior, "pero en ese caso — añade — estaría esa intención con las palabras". Y a seguidas, "Porque si no es el arte lo que crea esas formas, ¿qué las crea? ¿La religión? Pero la religión requiere siempre la representación concreta de la imagen, requiere la forma estática del mito. Y quizá sea ésta la más poderosa forma del arte. En cuanto a la filosofía, puede decirse que de el sentido de esas formas supremas en conceptos."

Planteada así la cuestión, Zum Felde se ve obligado a determinar ciertos equívocos en que han incurrido algunos tendientes al interpretar esa supersensibilidad que es el distintivo natural del arte moderno; y aquí es donde sale al paso de una premisa básica de la "deshumanización del arte", empleada en el intento de definir las nuevas tendencias artísticas por el profesor hispano, el que da una pública y terminante herejía de esas. (1). Zum Felde empieza por hacer notar la contradicción en que incurre el nuevo dictum, con el tenor de la "deshumanización de la cultura educativas, con respecto a la docencia de nuestro tiempo, define aquella, cabe todo en su último período, como una cultura desvitalizada . . . y el escritor expresionista el postbeau estético, define los nuevos corrientes como un fenómeno de deshumanización del arte." Y exclama: "Pero deshumanización del arte y desvitalización del arte, ¿no son la misma cosa? ¿Puede el arte cesar y expresar otra cosa que no sea la humana, esto es de la manera conocida? ¿Y puede objetivar como necesidad de una cultura necesaria, de una nueva ideal cultural, un arte desvitalizado, sin drama, sin "drama, ¿hado"? Porque un arte sin contenido vital y humano no puede ser sino historicismo, tal como entienden Ortega y la cultura humanidad, Vallejo Junto Zum Felde si por deshumanización se debe entender aquello: el alejarse de la "Escuela de Occidente" la exageración de la realidad objetiva inmediata, que fué, en general, la substancia del arte en la Prosa anterior, "pero en ese caso — añade — estaría esa intención con las palabras". Y a seguidas, "Porque si no es el arte lo que crea esas formas, ¿qué las crea? ¿La religión? Pero la religión requiere siempre la representación concreta de la imagen, requiere la forma estática del mito. Y quizá sea ésta la más poderosa forma del arte. En cuanto a la filosofía, puede decirse que de el sentido de esas formas supremas en conceptos."

(1). El autor razonable bien conoce que es demasiado con algunos conceptos de Ortega y Gasset en algunos aspectos de la otra estimación intelectual que el emigrante hispano le merece, P. de la R.

41.1. De Torre, G., "Valoración de Torres", *Revista Clima*, año I, nº 2-3, 1950, pp. 3-10.



Valoración de Torres-García

Leyendo hace pocos meses el libro de Michel Seuphor sobre el arte abstracto (1), que no obstante sus insuficiencias viene a ser la primera crónica histórica, si bien no historia crítica, de tal estilo— me asombró advertir el falaz escamoteo de que allí se hacía víctima a Joaquín Torres-García. Apenas si su nombre asoma en una mención incidental; no se reproduce ningún cuadro suyo; se ignoran sus abundantes y fundamentales libros, que tanto han contribuído al esclarecimiento de los actuales problemas artísticos. Ahora bien —y aunque especificar esto parezca una minucia— lo más curioso es que tal ocultación de la obra y la estética de Torres-García, en un libro donde su nombre debiera erigirse a parejo nivel del que ocupa un Kandinsky, quizá no sea consecuencia de una simple amnesia individual. El autor, en las líneas finales donde traza su autobiografía, anota: "Seuphor organiza con Torres-García la primera exposición internacional de arte abstracto, en la *Galérie 23*, rue de la Boétie 23, Paris, abril de 1930". ¿Cabe, pues, aunque dicho al desgaire, reconocimiento más explícito del papel desempeñado por el gran pintor uruguayo en la formación o expansión del arte abstracto; de quien fué verdadero promotor de la mentada exposición —según nos consta a quienes estábamos presentes— y de otras muchas iniciativas, ya que Seuphor sólo asumía tareas secundarias? Por si este testimonio efímero no bastara, ahí queda como documento escrito la colección de la revista *Cercle et Carré* que Torres-García comenzó a publicar en Paris, en 1932, continuó en Montevideo hasta 1943, y que ha sido uno de los órganos iniciales y más característicos del arte no figurativo, después de la holandesa *De Stijl*, en 1917, y

(1) MICHEL SEUPHOR, *L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres* (Maeght, París, 1949).

— 3 —

antes de la gran concentración internacional representada por *abstraction, création, art non figuratif*, en 1932.

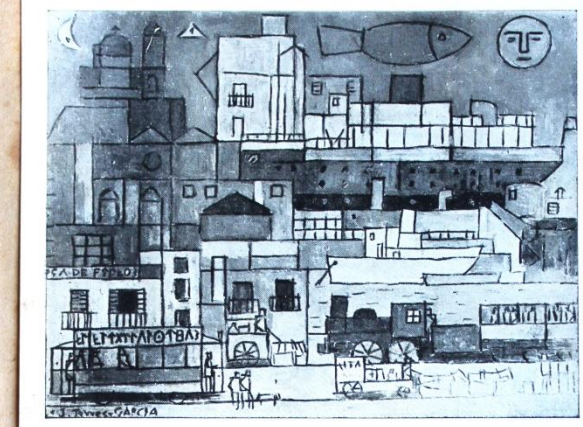
¿Cómo explicarse, pues, la eliminación de su nombre capital al llegar la hora del recuento antológico? Interpretar cabalmente ese desdén supondría internarse en una zona internacional fronteriza, llena de cepos peligrosos o, al menos, de vericuetos psicológicos. Apuntaré únicamente que ese incriminado desconocimiento u olvido, al igual que otros advertibles cotidianamente, obedece en principio a una peculiar insuficiencia óptica parisina: al hecho de considerar sólo valedero y vigente aquello que les cae parroquialmente más cerca, sin esforzarse en traspasar ninguna frontera. Sistema centrípeto, en contraste con la generosa irradiación centrífuga que todos les prestan; curiosidad alicorta, visión de radio mínimo, ombliguismo: producto paradójico del cruce entre provincialismo y cosmopolitismo. Resulta verdaderamente singular que toda la fuerza expansiva de un medio excepcional haya de aplicarse únicamente a los productos artísticos o intelectuales que allí se moldean, no tanto como se hacen: y que este beneficio nunca alcance a las obras y valores que aún habiendo rozado en cierto momento su meridiano, escapan luego hacia otras latitudes. Así Torres-García —quien, por cierto, no dejó de intuir muy bien este fenómeno [1]—, pudo contar como uno de los iniciadores y maestros indudables del arte abstracto o no figurativo, mientras permaneció en París; y no tanto por las excelencias de su obra, reconocidas o ignoradas, sino por el mero hecho de su presencia personal. Mas en cuanto llegó a Montevideo, su país natal, es decir, desde 1934, dejó de existir para los compiladores de historias amañadas.

Y, sin embargo, la historia, la verdadera historia es muy distinta. Porque Torres-García, al retorno de media vida de peregrinaciones, desenvolvió en la capital uruguaya la actividad más trascendente de su existencia, fundó una escuela artística, escribió nuevos libros, dió cerca de un millar de conferencias, adoctrinó, removió los espíritus y marcó una huella profunda que no se extinguirá fácilmente. Al mismo tiempo, dueño pleno de su oficio, en posesión de diversos estilos, realizó las obras más expresivas de su fecunda vida, hasta morir en Montevideo —había nacido allí el 28 de julio de 1874— a los setenta y cinco años, el 8 de agosto del pasado año.

¡Existencia varia y colmada la suya! Fuera largo referirla por lo menudo y anotar paralelamente las diversas épocas de su arte.

---

(1) Véase *Historia de mi vida*, pág. 266.



J. Torres García: "Arte constructivo"

Ya el mismo artista lo hizo en el libro *Historia de mi vida*, aunque con cierta elementalidad, muy a grandes rasgos, con técnica, diríamos, de muralista literario. No obstante, cuando se releen esas páginas, cuando se advierte la vastedad de territorios —geográficos, estéticos, espirituales—, que el pintor atravesó, parece casi inimaginable en la vida de un solo hombre. Pero más asombroso todavía, para quienes tratamos al artista, a lo largo de varios años —en Barcelona, en París, en Madrid, en Montevideo—, es llegar a comprender cómo si su vida fué un continuo recomenzar —y su arte una serie de rupturas inaugurales—, una pugna contra corriente, agravada por la sombra insoslayable de la precariedad económica, pudo guardar siempre indemne la misma ingenuidad fervorosa, idéntico espíritu creador. Soportó así impávidamente estrecheces, ignorancias e infraestimaciones. Aplicado a él el calificativo de insobornable no suena como ditirambo, sino como simple caracterización. El signo arielino presidía indudablemente sus andanzas, aligeraba sus metamorfosis, suavizaba los rigores de una estrella adversa —en puridad quizá se redujera a los reflejos naturales de una conciencia sin flaquezas, enemiga de todo pacto—; en suma, le mantenía intacto, como la luz inalterable de sus ojos azules, alumbrando el rostro marfileño y la barba nívea, a los setenta y tantos años, cual si acabara de comenzar. Había que verlo, rodeado por los suyos, en su ambiente doméstico, en su taller, en cualquier interior donde se instalara para trabajar,

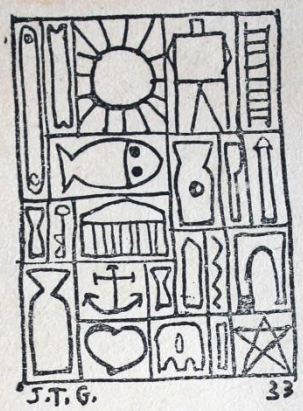
— 5 —

por escueto o desapacible que hubiera sido el día antes, pues Torres-García poseía la capacidad de metamorfosear toda atmósfera, convirtiéndola en un cuadro propio más. Era menester escucharlo teorizar calma, pero agudamente, para advertir hasta qué punto vivía su arte, para comprender que su motejado radicalismo artístico, su ardor apostólico, su afán proselitista no resultaban desmesurados; eran la expresión natural de *su* verdad estética.

Una verdad, que a lo largo de más de medio siglo de incesante y caudalosa producción, fué siempre la misma, aunque variaran sus modos de expresión, y aún sus medios, pues estos no quedaron limitados a la pintura de caballete, sino que se extendieron a muy diversas técnicas: los paneles decorativos, la piedra esculpida, la madera tallada, los frescos murales, la ilustración, el decorado escénico, llegando inclusive a trabajos industriales como la juguetería. De todo hizo vehículo expresivo este artista para quien cuadra como pocos otros, el calificativo de proteico.

No importa que otros le precedieran o le acompañaran en el camino de la pintura abstracta. Sin disminuir las obras y aportaciones teóricas de cuantos exploraron el mismo camino, desde Kandinsky, Mondrian y Van Doesburg, puede y debe afirmarse categóricamente que nada ceden ante ellas las realizaciones del maestro uruguayo. Al contrario, por momentos se alzan a un nivel superior, merced a su hondura de intenciones y a la riqueza conceptual que revelan. Que el nombre de Torres-García no haya alcanzado, plenamente, la dimensión internacional que aquellos gozan, a causa de muy distinto origen —según al principio hube de apuntar—, y no al valor intrínseco de su obra, debe achacarse.

Quizá por el hecho mismo de no haber llegado al constructivismo, súbitamente, sino en virtud de un proceso gradual, largamente vivido y meditado, cuando Torres-Gacría encuentra tal estilo, se encuentra cabalmente a sí mismo. De palabra me explicó en alguna ocasión —y por escrito, aunque más sintéticamente consta en su libro autobiográfico— cómo en cierto momento se le planteó un problema: la necesidad de conciliar la dualidad entre lo natural y la abstracción, entre los elementos de la naturaleza, y la técnica abstracta, geométrica, que usaba para representarlos. Hasta que un buen día —ello aconteció en París, hacia 1930—, decide que los elementos representados sean también abstractos, logrando así una armonía absoluta entre el asunto y la técnica. Resuelve pintar en adelante no las cosas de la naturaleza, sino su representción esquemática, el signo gráfico sustancial. Aplicará así



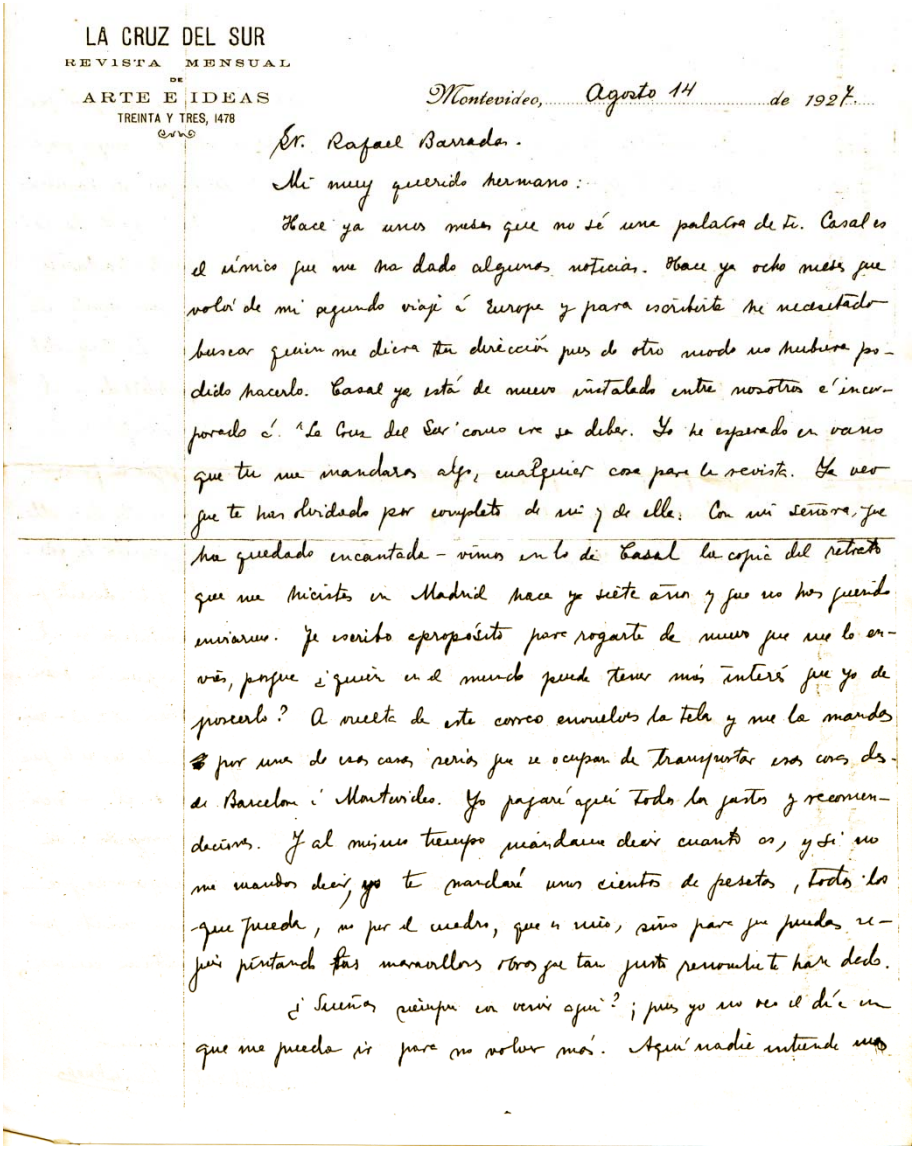
J. Torres García: "Arte constructivo"

la ley de frontalidad y el principio euclidiano —visible en tantas obras de arte y formas de la naturaleza, mas que permaneció casi olvidado desde Leonardo hasta su restauración parcial por algunos cubistas— de la "divina proportio" o sección de oro. A este fin, divide el lienzo en planos ortogonales, y, en los diversos espacios, engendrados por los ángulos rectos, incluye algunos de los elementos más simples, que pueden estimarse significantes del cosmos fundamental. Todo ello sometido a un principio de unidad en un ámbito de universalismo. El 1 —la aspiración de convergencia e identidad— será la cifra que regule su arte, la clave de su grafismo matemático, el signo de su microcosmos pictórico.

De ahí el ritmo, la arquitectura, la trabazón geométrica que presiden sus construcciones pictóricas. Contémplense y dígasenos si cada una de ellas no forma una suerte de microcosmos donde se contienen los elementos nucleares del mundo plástico. ¿Acaso puede ser otra la significación de esa silueta humana, esa estrella, ese triángulo, el ancla, el reloj, la botella, el barco, etc., recluídos en celdillas autónomas y diseñados como grafismos planistas, con trazos de aire pueril y sabio al mismo tiempo? Adviértase además —como antes indiqué— que ninguno de estos elementos está elegido al azar, sino deliberadamente, porque en su inexpresividad cotidiana y en su expresivismo inmutable son los símbolos menos locales, aquellos de significación más universal y permanente. A esta meta, por lo demás, tendieron unánimemente cuantos desde la segunda decena del siglo exploraron los caminos del arte abs-

— 7 —

42.1. Carta de Alberto Lasplaces a Rafael Barradas. Archivo Círculo de Bellas Artes de Montevideo, 1927, s/p.



LA CRUZ DEL SUR
REVISTA MENSUAL
DE
ARTE E IDEAS
TREINTA Y TRES, 1478

Montevideo, Agosto 14 de 1927

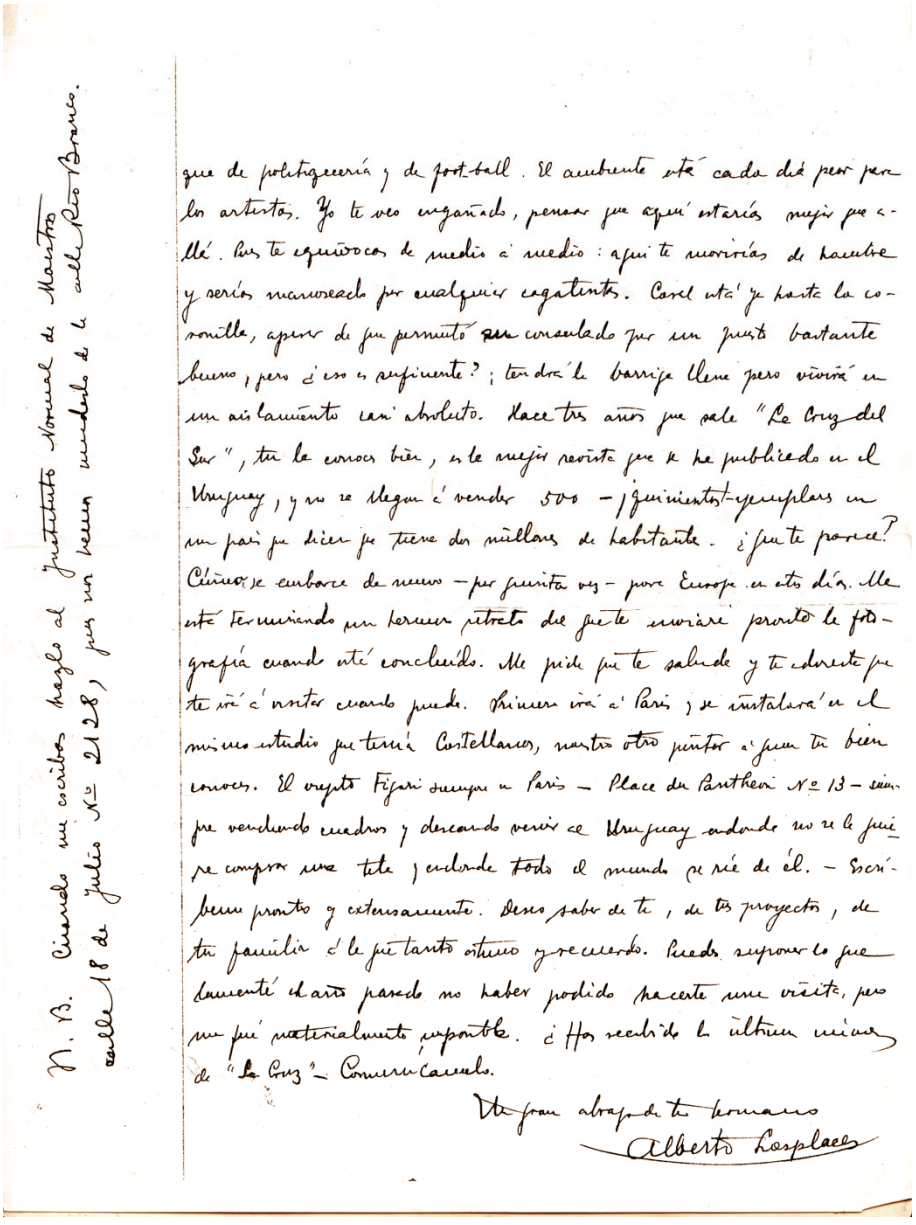
Sr. Rafael Barradas.

Mi muy querido hermano:

Hace ya unos meses que no sé una palabra de ti. Casal es el único que me ha dado algunas noticias. Hace ya ocho meses que volví de mi segundo viaje á Europa y para escribirte he necesitado buscar quien me diera tu dirección pues de otro modo no hubiera podido hacerlo. Casal ya está de nuevo instalado entre nosotros é incorporado á "La Cruz del Sur" como era de dibar. Yo he esperado en vano que tu me mandaras algo, cualquier cosa para la revista. He visto que te has olvidado por completo de mí y de ella. Con mi señora, que ha quedado encantada - vimos en lo de Casal la copia del retrato que me hiciste en Madrid hace ya siete años y que no has querido enviarme. Te escribo expropósito para rogarte de nuevo que me lo envíes, porque ¿quién en el mundo puede tener más interés que yo de poseerlo? A vuelta de este correo envuelve la tela y me la mandas por una de esas casas serias que se ocupan de transportar esas cosas de Barcelona á Montevideo. Yo pagaré aquí todos los gastos y recomendaciones. Y al mismo tiempo mándame decir cuanto es, y si no me mandas decir, yo te mandaré unos cientos de pesetas, todo lo que pueda, no por el cuadro, que es mío, sino para que puedas seguir pintando tus maravillosos cuadros que tan justa reputación te han dado.

¿Seguirás pensando en venir aquí? ¡pues yo no veo el día en que me pueda ir para no volver más. Aquí nadie entiende nada

N. B. Cuando me escribas hazlo al Instituto Normal de Maestros calle 18 de Julio Nº 2128, pues nos hemos mudado de la calle Río Branco.

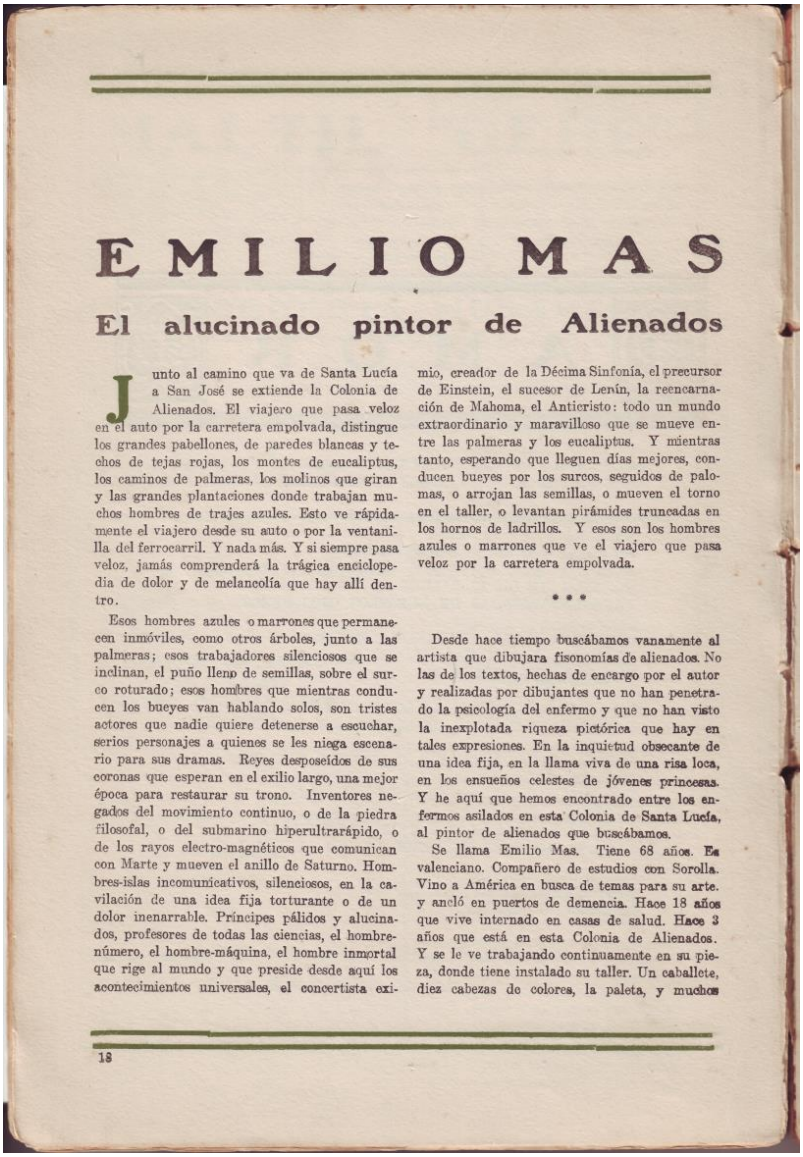


que de politiquería y de foot-ball. El ambiente está cada día peor para los artistas. Yo te veo engañado, pensar que aquí estarías mejor que allá. Pues te equivocas de medio á medio: aquí te morirías de hambre y serías manoseado por cualquier cagatintas. Carel está ya hasta la coronilla, apesar de que permutó su consulado por un puesto bastante bueno, pero ¿eso es suficiente? ¡tendrá la barriga llena pero vivirá en un aislamiento casi absoluto. Hace tres años que sale "La Cruz del Sur", tu la conoces bien, es la mejor revista que se ha publicado en el Uruguay, y no se llegan á vender 500 — ¡quinientos! ejemplares en un país que dicen que tiene dos millones de habitantes. ¿Que te parece? Cómo se embarca de nuevo — por quinta vez — para Europa en estos días. Me está terminando un hermoso retrato del que te enviaré pronto la fotografía cuando esté concluído. Me pide que te saluda y te advierta que te irá á visitar cuando pueda. Primero irá á París y se instalará en el mismo estudio que tenía Castellanos, nuestro otro pintor á quien tu bien conoces. El viejito Figari siempre en París — Place du Pantheon Nº 13 — siempre vendiendo cuadros y deseando venir al Uruguay adonde no se le quiere comprar una tela y adonde todo el mundo se ríe de él. — Escríbeme pronto y extensamente. Deseo saber de ti, de tus proyectos, de tu familia á la que tanto estimo y recuerdo. Puedes suponer lo que lamenté el año pasado no haber podido hacerte una visita, pero me fué materialmente imposible. ¿Has recibido los últimos números de "La Cruz" — Comuníquenlo.

Un gran abrazo de tu hermano

Alberto Lasplaces

43.1. Mas de Ayala, I., "Emilio Mas. El alucinado pintor de alienados", *Revista La Pluma*, año II, nº 9, 1928, pp. 18-20.



EMILIO MAS

El alucinado pintor de Alienados

Junto al camino que va de Santa Lucía a San José se extiende la Colonia de Alienados. El viajero que pasa veloz en el auto por la carretera empolvada, distingue los grandes pabellones, de paredes blancas y techos de tejas rojas, los montes de eucaliptus, los caminos de palmeras, los molinos que giran y las grandes plantaciones donde trabajan muchos hombres de trajes azules. Esto ve rápidamente el viajero desde su auto o por la ventanilla del ferrocarril. Y nada más. Y si siempre pasa veloz, jamás comprenderá la trágica enciclopedia de dolor y de melancolía que hay allí dentro.

Esos hombres azules o marrones que permanecen inmóviles, como otros árboles, junto a las palmeras; esos trabajadores silenciosos que se inclinan, el puño lleno de semillas, sobre el surco roturado; esos hombres que mientras conducen los bueyes van hablando solos, son tristes actores que nadie quiere detenerse a escuchar, serios personajes a quienes se les niega escenario para sus dramas. Reyes desposeídos de sus coronas que esperan en el exilio largo, una mejor época para restaurar su trono. Inventores negados del movimiento continuo, o de la piedra filosofal, o del submarino hiperultrarápido, o de los rayos electro-magnéticos que comunican con Marte y mueven el anillo de Saturno. Hombres-islas incomunicativos, silenciosos, en la cavilación de una idea fija torturante o de un dolor inenarrable. Príncipes pálidos y alucinados, profesores de todas las ciencias, el hombre-número, el hombre-máquina, el hombre inmortal que rige al mundo y que preside desde aquí los acontecimientos universales, el concertista eximio, creador de la Décima Sinfonía, el precursor de Einstein, el sucesor de Lenín, la reencarnación de Mahoma, el Anticristo: todo un mundo extraordinario y maravilloso que se mueve entre las palmeras y los eucaliptus. Y mientras tanto, esperando que lleguen días mejores, conducen bueyes por los surcos, seguidos de palomas, o arrojan las semillas, o mueven el torno en el taller, o levantan pirámides truncadas en los hornos de ladrillos. Y esos son los hombres azules o marrones que ve el viajero que pasa veloz por la carretera empolvada.

• • •

Desde hace tiempo buscábamos vanamente al artista que dibujara fisonomías de alienados. No las de los textos, hechas de encargo por el autor y realizadas por dibujantes que no han penetrado la psicología del enfermo y que no han visto la inexplotada riqueza pictórica que hay en tales expresiones. En la inquietud obsecante de una idea fija, en la llama viva de una risa loca, en los ensueños celestes de jóvenes princesas. Y he aquí que hemos encontrado entre los enfermos asilados en esta Colonia de Santa Lucía, al pintor de alienados que buscábamos.

Se llama Emilio Mas. Tiene 68 años. Es valenciano. Compañero de estudios con Sorolla. Vino a América en busca de temas para su arte. y ancló en puertos de demencia. Hace 18 años que vive internado en casas de salud. Hace 3 años que está en esta Colonia de Alienados. Y se le ve trabajando continuamente en su pieza, donde tiene instalado su taller. Un caballete, diez cabezas de colores, la paleta, y muchos

pinceles finos y delicados como su espíritu. Y trabaja en sus realizaciones artísticas, en sus cuadros de alienados, en sus impresiones de hospital. Y crea a despecho de la locura azul de su cerebro alucinado y a despecho de la grave enfermedad física que lo va agotando fatalmente y lo hace cada día más tenue e inmaterial. De su naufragio trágico e inexorable en la demencia se ha salvado sólo su afán de arte. Y tan arraigada y firme estaba en su psiquismo su personalidad de artista, que ella ha sido la última actividad que ha sobrevivido, como único núcleo que no se ha disgregado, cuando pasó por su mente el oscuro vendaval de la locura arrasándolo todo.

Emilio Mas se resiste a pintar lo que no sea natural. Lo que se ve y nada más. Y qué maravilloso cargamento de impresiones trágicas de demencia lleva en sus carpetas este artista que ha vivido anclado entre locos, rodeado de su colección de diez cabezas! Porque hay siempre diez cabezas de colores en las paredes de su taller. Expresan distintos estados de alma que ha visto en los enfermos. Y quien visitara a este pintor de tarde en tarde, creería que cambia continuamente tales retratos al hallarse con otros diferentes. Pero no es así. Son siempre los mismos retratos que cada día este extraño pintor va modificando en algún detalle. Le cambia a éste la luz de los ojos y ya no expresa la alegría que tenía ayer, sino la duda, o la desesperanza, o un tormento doloroso. Mueve las comisuras de los labios de esta cabeza de viejo y ella ya no tiene la nobleza de antes y ahora es socarrona, burlesca, provocativa. De este modo, hace vivir sus diez cabezas. Se diría que su pincel es la batuta animadora de esta rara orquesta de músculos faciales. Y uno piensa que este fino y bondadoso pintor maneja y modifica estos rostros humanos como lo harían en la vida las pasiones, el dinero y el destino.

Algunas veces las expresiones de sus retratos están a tono con su estado afectivo. Una esperanza celeste revolotea hasta su oído o llega una onda de cálida alegría hasta su pobre y solitaria antena. Entonces los retratos y cada uno a su modo, tienen la nota de regocijo que anima al pintor. Pero un día gris el silbido frío de la desesperanza hiere su oído o llegan auras de tristeza hasta su soledad. Entonces las diez cabezas que viven con el pintor participan del dolor que le tortura.

Otros días cada una de las cabezas de su colección es como un instrumento distinto que comentara con su tono y a su modo el mismo tema musical. La alegría. El dolor. La sorpresa. El terror. Hoy el tono es la risa. Pero cuánta diferencia de matices y qué fina gama variada, dentro de la misma expresión! Allí la risa idiota, vacía de aquella boca que se abre en una carcajada dejando en descubierto un solo y grande diente que también ríe tontamente por el vuelo de una mosca o la caída de un papel. Más allá la sonrisa altanera y llena de gallarda confianza de una cabeza que se sabe fuerte. Apretados los labios, saliente el mentón, sonríen los ojos con desafío como ante una amenaza que quiere amedrantar y que se aguarda a pie firme. Así debe esperar el peñón fuerte los ataques del viento. Más acá la sonrisa piadosa —la piedad y la ironía anatolianas—en unos ojos que han de contemplar, sin duda, un espectáculo humano y débil que se perdona porque se alcanza a comprender. La risa ruidosa de un hombre sencillo y alegre como un vaso de buen vino. La expresión cínica y malvada de un sujeto que sonríe tenebrosamente y que se adivina de alma oscura y traidora. La boca tiene un rictus que da miedo. Es una sonrisa que hace mal a quien la contempla. Así han de sonreir sin duda, los tiranos sanguinarios o los traficantes de negros del Africa, cuando torturan a sus enemigos. ¡Oh! y aquella otra expresión de regocijo que sorprendió Mas un día de visita! Las hijas de un enfermo trajeron hasta el Pabellón de hombres su nota de salud y feminidad. Sentados en un banco varios enfermos seguían con la mirada todos los movimientos de las muchachas aquellas. Como un perro con hambre sigue con los ojos fijos los movimientos del hombre que come, a la espera de que caiga algo. Y en aquel grupo de alienados sorprendió Mas esa sonrisa—súplica y ruego—que está puesta en el lienzo. Sobre los restos del barquichuelo despedazado aun se agarra como una mano desesperada aquel instinto, como único náufrago.

Y qué decir de sus diseños rápidos de grupos de alienados hechos con barritas de pastel o tra-

zos de carbonilla. Bajo los paraísos o junto a las palmeras de la Colonia se juntan los enfermos a meditar. Están juntos y separados a un mismo tiempo. Unos tristes, callados, doblados como sauces sobre la corriente mansa del dolor envejecido. Viejitos lentos. Jóvenes rápidos, animados desordenadamente de gestos y de palabras incomprensibles. Otros enfermos se han quedado instantáneamente suspendido en un gesto como inmovilizados por una "panne" de su cinemática mental. Todo esto lo reproduce Mas en sus apuntes. Grupos de alienados que se diría árboles o corales por su inmovilidad. Grupos de alienados en las tardes de invierno sentados en largos bancos, arrollados sobre sí mismos, levantado el saco, hundido el gorro, protegiéndose del frío penetrante como no lo han podido hacer del vendaval de la locura. O en las mañanas soleadas, bajo los paraísos verdes, en rueda tranquila que toma mate en un fogón improvisado con una lata. O refugiados bajo el techo del corredor en los días de lluvia. Rostros escondidos entre las solapas. Miradas inquietas bajo las viseras. Todo esto lo reproduce en sus dibujos rápidos, este artista que desde hace 18 años vive internado entre alienados.

* * *

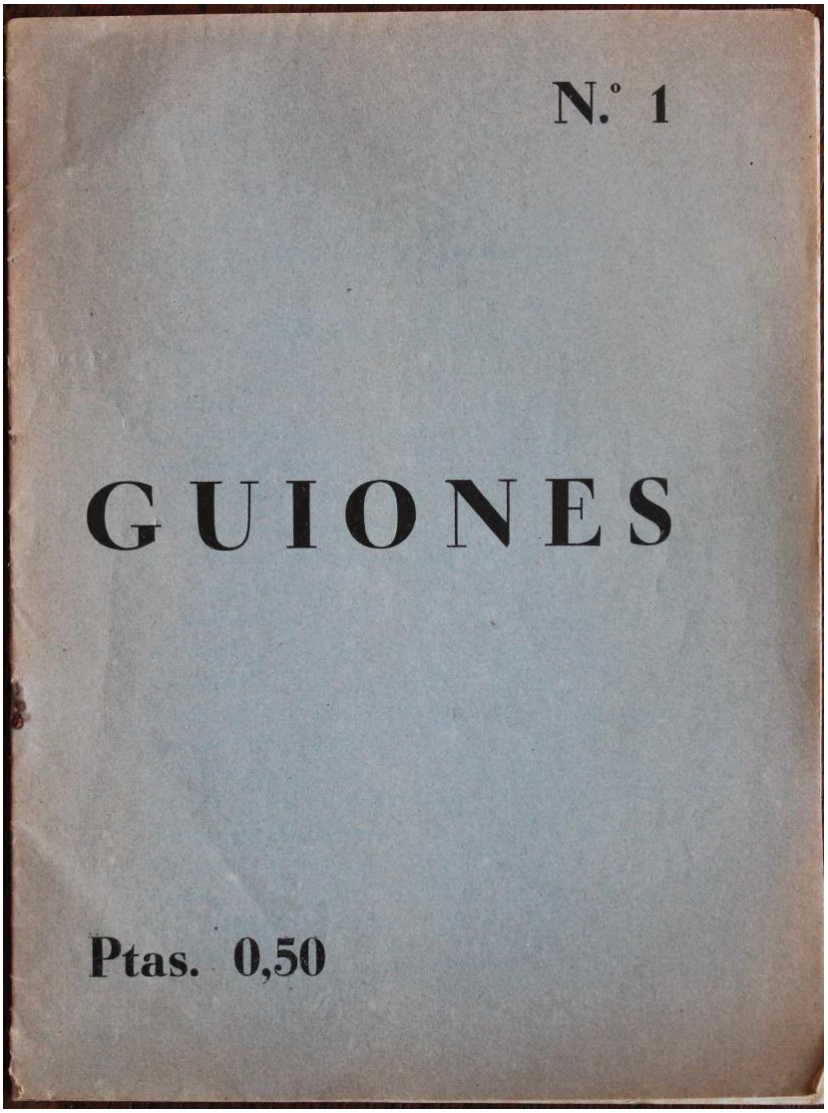
8 de Julio de 1928. Y bien, este pintor valenciano que salió una tarde de viaje para América perseguido por descargas eléctricas y crueles alucinaciones, este extraño animador de expresiones que buscó refugio en puertos de demencia, este viejito delicado y fino como sus pinceles, que vivió silenciosamente y calladamente como "la más humilde y suave flor", este artista melancólico, hace un instante se quedó muerto. Se quedó muerto! En su torno, todos los rostros vivientes expresaban la misma nota de dolor y de tristeza. Y sube entonces a la memoria, aquella "Canción desolada por un muerto", escrita por un poeta, ya fallecido que estuvo en este Hospital:

> Solo, olvidado, se quedó muerto,
> junto a mi cama del hospital;
> nariz de hielo, párpado abierto,
> solo, olvidado se quedó muerto
> junto a mi cama del hospital.

En medio del campo y cercado por alambres está el cementerio del Hospital. Bajo la tierra, alienados. Sobre la tierra, maderos verticales numerados a fuego. Algunas cruces. Flores de hojalata. Pequeños pinos. Cardos, trébol, gramilla, barro. Frío y lluvia. Invierno de 1928. Lluvia y frío. Niebla y frío. Junto al número 352 crecen unos tallos finos y largos como pinceles, con pequeñas flores azules. Azules como la demencia. Los tallos se alargan y suben y suben. Hasta que el viento los quiebra. Y las flores azules quedan tendidas con melancolía sobre la tierra.

ISIDRO MAS DE AYALA

44.1. Torres García, J., "Guiones", Grupo Arte Constructivo, 1933, pp. 1-8.



Fascículo 1

GRUPO DE ARTE CONSTRUCTIVO

(Trabajo de conjunto en colaboración)

— Se inician
— esta serie de trabajos
— con el triple objeto de:
— 1.º fijar un criterio de estructura
— 2.º trabajar con elementos propios
— 3.º realizar con medios plásticos adecuados.
— Se establece el criterio
— de que el Arte
— es creación
— y no imitación.
— Por eso
— toda forma que no sea plástica
— no llena el objeto;
— tampoco responde a la idea de Unidad
— que debe presidir a la obra.
— Como todo,
— el Arte
— toma fundamento en la Vida,
— en lo real,

— pero el hecho particular ése, hay que llevarlo al
plano de la Forma:
— allí ya todo toma Eternidad.
— Es lo que se hizo en las grandes épocas,
— y ésto tendrá que ser una de las bases de nuestros
— estudios.
— Hay que reintegrar el Arte a su nobleza propia
— libertarlo del anecdotismo vulgar en que le vemos
— dotarlo de verdadera y recia Estructura.
— Hay que despertar a un órden de cosas más puro y más serio.
— Se ha permanecido demasiado tiempo en lo trivial
— en la rutina;
— se ha realizado sin base
— sin normas;
— y no ha habido recogimiento
— ni respeto
— ni austeridad ninguna en ese campo.
— Hay que reaccionar;
— dar la cara a otro mundo de cosas.
— En todo caso
— siempre, en el pasado,
— (sobre todo en la Antigüedad)
— hallaremos donde tomar tono,
— altura,
— camino para encontrar la verdadera ruta.
— Esto tendrá que servirnos constantemente.
— Hay que purificarse
— limpiarse;

— 2 —

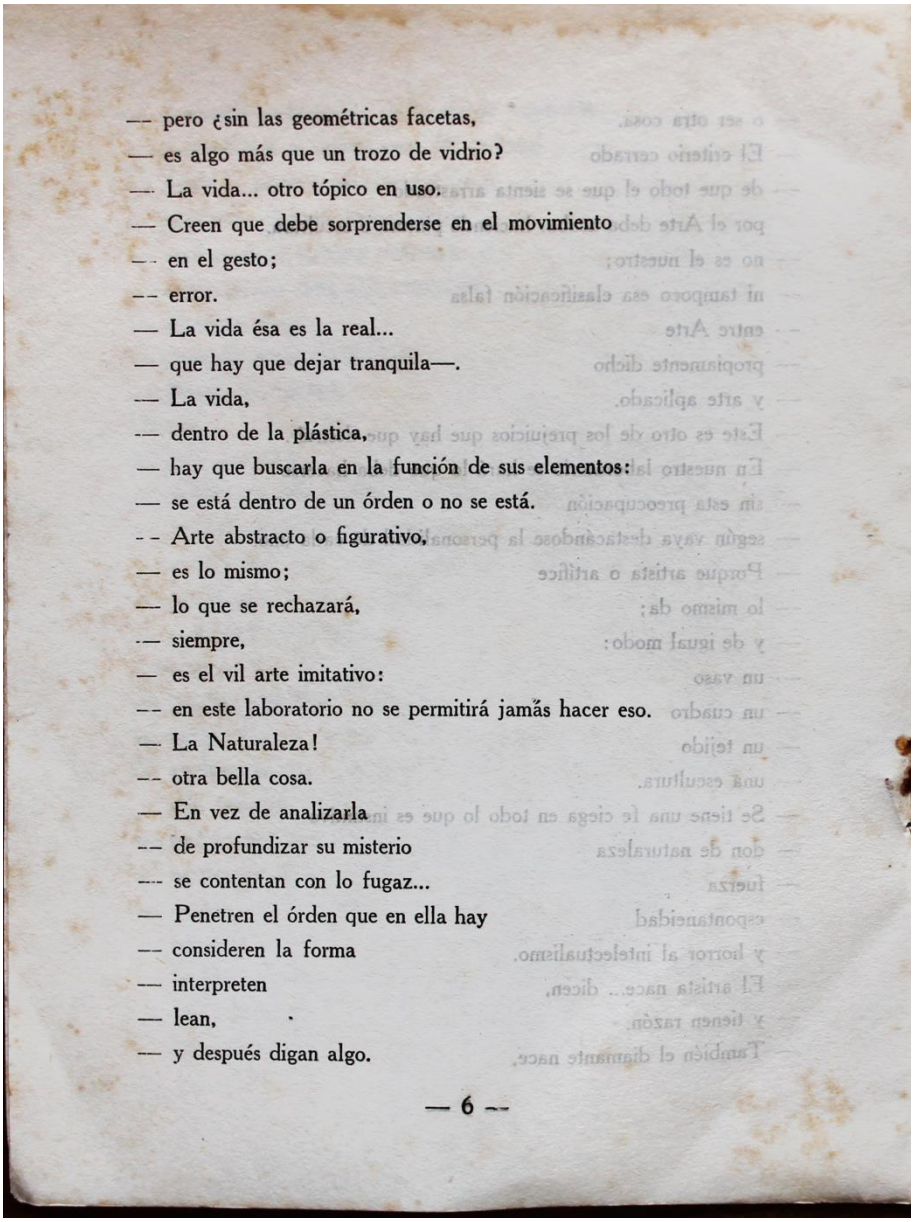
— y si queremos entrar en el Arte sin sucia contaminación
— tendremos que comenzar por el A B C;
— rehacer el proceso
— redescubrirlo.
— No va a reconstruirse ningún período
— ninguna escuela
— aunque se pase por ellas;
— tendrá que hablarse con lenguaje propio.
— Sacar al Arte de la rutina
— y de la imitación
— para ir a la creación:
— éste será el objeto principal de nuestra actividad;
— por esto tendremos que operar en un medio universal
— aislando el problema plástico
— circunscribiéndolo a lo que deba ser
— pero
— sin perder un momento de vista todo aquello que debe integrarlo:
— aquí hemos de tener bien presente cuál es la íntima naturaleza del hombre para no caer en algo incompleto.
— Sabemos a qué conduce el desequilibrio en ese sentido.
— Para llegar a resultado
— no se pedirá al colaborador mayor esfuerzo que aquel de concentración y de emoción, propio del artista,
— pues desde el primer momento
— éste sólo debe ser su trabajo:
— trabajo de realización
— con medios propios
— y no como estudio;

— 3 —

— el estudio propiamente dicho queda suprimido
— a menos que se solicite para fin personal.
— Sobre la materia plástica a utilizar
— para toda clase de realizaciones
— aquí se da la máxima importancia:
— casi podemos decir que constituirá
— en cierto modo
— la razón de ser de la obra.
— Porque la calidad
— será
— para nosotros
— el sello que deberá distinguir hasta lo más insignificante que se haga.
— Habrá que ir a las cosas concretas:
— a saber realmente lo que se haga
— y el porqué de cómo se haga.
— y el porqué del hacerlo;
— base en todo.
— No hay derecho a permanecer estacionado
— no hay derecho a imitar cuando se puede crear
— no hay derecho a embrutecerse inconscientemente y trabajar para ello con toda buena fe
— no hay derecho a dejarse guiar por torpes y ciegos
— no hay derecho a pensar materialmente como viejos o muertos
— no hay derecho a pensar avaramente en lo por venir teniendo la juventud por delante.
— no hay derecho a dejar de ser, para no ser, (de cualquier manera que convenga;)
— hay que ser artista y consecuente

— 4 —

— o ser otra cosa.
— El criterio cerrado
— de que todo el que se sienta arrastrado
por el Arte deba acabar haciendo pintura o escultura.
— no es el nuestro;
— ni tampoco esa clasificación falsa
— entre Arte
— propiamente dicho
— y arte aplicado.
— Este es otro de los prejuicios que hay que destruir.
— En nuestro laboratorio se hará lo que deba hacerse
— sin esta preocupación
— según vaya destacándose la personalidad de cada uno.
— Porque artista o artífice
— lo mismo da;
— y de igual modo:
— un vaso
— un cuadro
— un tejido
— una escultura.
— Se tiene una fe ciega en todo lo que es instintivo
— don de naturaleza
— fuerza
— espontaneidad
— y horror al intelectualismo.
— El artista nace... dicen,
— y tienen razón.
— También el diamante nace,



— pero ¿sin las geométricas facetas,
— es algo más que un trozo de vidrio?
— La vida... otro tópico en uso.
— Creen que debe sorprenderse en el movimiento
— en el gesto;
— error.
— La vida ésa es la real...
— que hay que dejar tranquila—.
— La vida,
— dentro de la plástica,
— hay que buscarla en la función de sus elementos:
— se está dentro de un órden o no se está.
— Arte abstracto o figurativo,
— es lo mismo;
— lo que se rechazará,
— siempre,
— es el vil arte imitativo:
— en este laboratorio no se permitirá jamás hacer eso.
— La Naturaleza!
— otra bella cosa.
— En vez de analizarla
— de profundizar su misterio
— se contentan con lo fugaz...
— Penetren el órden que en ella hay
— consideren la forma
— interpreten
— lean,
— y después digan algo.

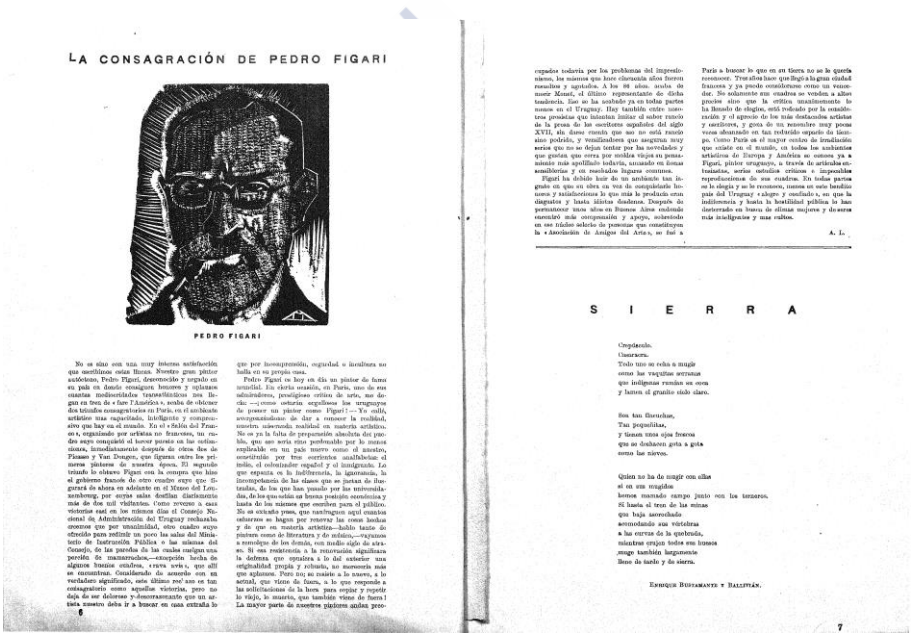
— 6 —

— Aun pintando
-- o dibujando
— hay que hacer obra de arquitecto:
— construir.
— ¿Y el sentimiento
— y la poesía?
— Las ocho columnas del Partenón ni lloran ni ríen...
— pero eternamente cantan.

J. TORRES-GARCIA

Madrid, 16 julio 1933.

45.1. Lasplaces, A., "La consagración de Pedro Figari", *La Cruz del Sur,* año II, nº 16, 1927, pp. 6-7.



LA CONSAGRACIÓN DE PEDRO FIGARI

PEDRO FIGARI

No es sino con una muy intensa satisfacción que escribimos estas líneas. Nuestro gran pintor autóctono, Pedro Figari, desconocido y negado en su país en donde consiguen honores y aplausos cuantas mediocridades transatlánticas nos llegan en tren de «fare l'América», acaba de obtener dos triunfos consagratorios en París, en el ambiente artístico más capacitado, inteligente y comprensivo que hay en el mundo. En el «Salón del Franco», organizado por artistas no franceses, un cuadro suyo conquistó el honor puesto en las ordenanzas, inmediatamente después de otros dos de Picasso y Van Dongen, que figuran entre los primeros pintores de nuestra época. El segundo triunfo lo obtuvo Figari con la compra que hizo el gobierno francés de otro cuadro suyo que figurará de ahora en adelante en el Museo del Luxemburgo, por cuyas salas desfilan diariamente más de dos mil visitantes. Como reverso a esas victorias casi en los mismos días el Consejo Nacional de Administración del Uruguay rechazaba enormes que por unanimidad, otro cuadro suyo ofrecido para redimir un poco las salas del Ministerio de Instrucción Pública o las mismas del Consejo, de las paredes de las cuales cuelgan una porción de mamarrachos,—excepción hecha de algunos buenos cuadros, «rara avis», que allí se encuentran. Considerado de acuerdo con un verdadero significado, este último reclamo es tan contagiatorio como aquellas victorias, pero no deja de ser doloroso y desorientante que un artista nuestro deba ir a buscar en casa extraña lo que por incomprensión, ceguedad o incultura no halla en su propia casa.

Pedro Figari es hoy en día un pintor de fama mundial. En cierta ocasión, en París, uno de sus admiradores, prestigioso crítico de arte, me decía: —¡como estarían orgullosos los uruguayos de poseer un pintor como Figari!—Yo callé, acompañándome de dar a conocer la realidad, nuestra misérrima realidad en materia artística. No es ya la falta de preparación absoluta del pueblo, que ese sería sino perdonable por lo menos explicable en un país nuevo como el nuestro, constituído por tres corrientes analfabetas: el indio, el colonizador español y el inmigrante. Lo que espanta es la indiferencia, la ignorancia, la incompetencia de las clases que se jactan de ilustradas, de las que han pasado por las universidades, de las que están en buena posición económica y hasta de los mismos que escriben para el público. No es extraño pues, que naufraguen aquí cuantos esfuerzos se hagan por renovar las cosas hechas y de que en materia artística—hablo tanto de pintura como de literatura y de música,—vayamos a remolque de los demás, con medio siglo de atraso. Si esa resistencia a la renovación significara la defensa que opusiera a lo del exterior una originalidad propia y robusta, no merecería más que aplausos. Pero no; se resiste a lo nuevo, a lo actual, que viene de fuera, a lo que responde a las solicitaciones de la hora para copiar y repetir lo viejo, lo muerto, que también viene de fuera! La mayor parte de nuestros pintores andan preocupados todavía por los problemas del impresionismo, los mismos que hace cincuenta años fueron resueltos y agotados. A los 86 años, acaba de morir Monet, el último representante de dicha tendencia. Eso no ha acabado ya en todas partes menos en el Uruguay. Hay también entre nuestros prosistas que intentan imitar el sabor rancio de la prosa de los escritores españoles del siglo XVII, sin darse cuenta que eso no está rancio sino podrido, y versificadores que aseguran muy serios que no se dejan tentar por las novedades y que gustan que corra por nobles viejos su pensamiento más apolillado todavía, amasado en formas semilibérias y en resobados lugares comunes.

Figari ha debido huir de un ambiente tan ingrato en que su obra en vez de conquistarle honores y satisfacciones lo que más le producía eran disgustos y hasta idiotas desdenes. Después de permanecer unos años en Buenos Aires endeudó encontró más comprensión y apoyo, sobretodo en ese trágico selecto de personas que constituyen la «Asociación de Amigos del Arte», se fué a París a buscar lo que en su tierra no se le quería reconocer. Tres años hace que llegó a la gran ciudad francesa y ya puede considerarse como un vencedor. No solamente sus cuadros se venden a altos precios sino que la crítica unánimemente lo ha llenado de elogios, está rodeado por la consideración y el aprecio de los más destacados artistas y escritores, y goza de un renombre muy pocas veces alcanzado en tan reducido espacio de tiempo. Como París es el mayor centro de irradiación que existe en el mundo, en todos los ambientes artísticos de Europa y América se conoce ya a Figari, pintor uruguayo, a través de artículos entusiastas, serios estudios críticos e impecables reproducciones de sus cuadros. En todas partes se le elogia y se le reconoce, menos en este bendito país del Uruguay «alegre y confiado», en que la indiferencia y hasta la hostilidad pública lo han desterrado en busca de climas mejores y de seres más inteligentes y más cultos.

A. L.

S I E R R A

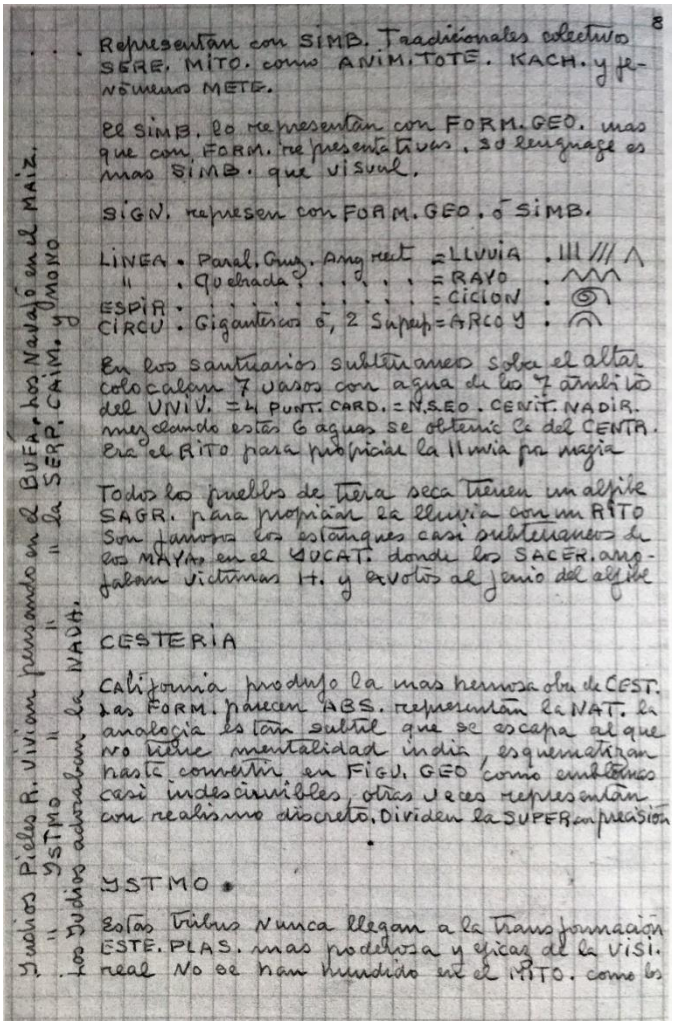
Empiézalo.
Usaremos.
Todo uno se echa a mugir
como las vaquitas serranas
que indígenas reunían su cera
y lanzan el granito siglo claro.

Son tan flacuchas,
Tan pequeñitas,
y tienen unos ojos frescos
que se deshacen gota a gota
como las nieves.

Quien no ha de mugir con ellas
si en sus mugidos
hemos mamado campo junto con los terneros.
Si hasta el tren de las minas
que baja acorchado
acomodando sus vértebras
a las curvas de la quebrada,
mientras crujen todos sus huesos
mugo también largamente
llene de tacón y de sierra.

ENRIQUE BUSTAMANTE Y BALLESTÁN.

46.1. Extracto del cuaderno América Aborigem. 23 de Noviembre de 1959. Apuntes de la artista sobre Arte, Tradición y Mitología de los indios americanos.



8

. . . Representan con SIMB. Tradicionales colectivos SERE. MITO. como ANIM. TOTE. KACH. y fenómenos METE.

El SIMB. lo representan con FORM. GEO. mas que con FORM. representativas. su lenguage es mas SIMB. que visual.

SIGN. represen con FORM. GEO. ó SIMB.

LINEA . Paral. Cruz. Ang rect = LLUVIA . ||| /// ∧
" . Quebrada . . . . . = RAYO . ∧∧∧
ESPIR . . . . . = CICION . ⊚
CIRCU . Gigantescos ó, 2 Superp = ARCO Y . ⌒

En los santuarios subterraneos sobre el altar colocaban 7 vasos con agua de los 7 ámbitos del UNIV. = 4 PUNT. CARD. = N.S.E.O. CENIT. NADIR. mezclando estas 6 aguas se obtenia la del CENTR. Era el RITO para propiciar la lluvia por magia

Todos los pueblos de tierra seca tienen un alfibe SAGR. para propiciar la lluvia con un RITO Son famosos los estanques casi subterraneos de los MAYAS en el YUCAT. donde los SACER. arrojaban victimas H. y exvotos al genio del alfibe

CESTERIA

California produjo la mas hermosa obra de CEST. Las FORM. parecen ABS. representan la NAT. la analogia es tan subtil que se escapa al que no tiene mentalidad india, esquematizan hasta convertir en FIGU. GEO como emblemas casi indescriuibles, otras veces representan con realismo discreto. Dividen la SUPER. con precisión

YSTMO

Estas tribus nunca llegan a la transformación ESTE. PLAS. mas poderosa y eficaz de la visi. real No se han hundido en el MITO. como los

Yucios Pieles R. vivian pensando en el BUFA. Los Navajó en el MAIZ.
" YSTMO " " la SERP. CAIM. y MONO
Los Judios adoraban la NADA.

9

Pieles R. no se han entregado = metamorfoseado en las cosas que quieren REPR.

SOCE. AMER.

Meridional: Ecuador, Colombia, Chile Argentina y Brasil.
De todos los aborígenes del emisferio S. los que parece ofrecer más interés para el ART. son los indios del interior de Brasil, antropófagos caribales viven en la selva impenetrable de Amazonas. Sus MÁS. TOT. Son de una fuerza y simplicidad de grandes primitivos. Las grandes masas de craneo, con grandes mandibulas, sin orejas ni detalles pintorescos contribuye a parangonearse con los mejor del ART. expresionista.

Las MAS. a veces no tienen FORM. H. niA. son simples capuchas de estera con LINE. SIMB. que aluden a personajes MITO.

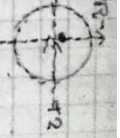
Los VEST. de fibla de cortesa debian flotar danzando y envolver al bailarin en una aureola de LINE. y Tallos llena de misterio lo mas notable de estas MÁS. son los tocados de diademas de plumas.

La obra de plumas se reduce a temas GEO. Las aparecen FORM. VEGE. ó AGVI. para los OBJE. TITUR. persisten en el estilo GEO. alusion constante a un ANIM. TOTE.

En el Perú se cristalizan los esfuerzos de los anteriores aborigenes que hoy se llaman quichua que se extienden rebasando los Andes llegando a los valles del Nort. Argent.

La alfareria Preincaica del Ecuador andino pintada con meandros de gran belleza y acento AMER. esclava de un número de modelos que se repiten, la individualidad esta en la obra no en el ARTI.

MERIDIANO. SUR. MEDIODIA. Pertenecientes al ECUADOR la obra del primitivo colaboracion del espiritu de la raza Todo Trabajo H. recibe influencia benéfica recíproca. . . .



El indio S.A. es el H del poncho y caballo, es lo que necesita el Araucano, Patagon, Fueguino estos mantos de guanaco por dentro, por fuera parecen mosaicos GEO. pintados de azul y rojo.

Este extremo meridional del continente AMER. devida ANCE. el ART. se reduce a fabricar retazos de mosaico de pieles curtidas cuadriculados ingènuos sin intencion REli. obra de los mas sanos y fuertes entre los primitivos. los Patagones gigantes dee S. probablemente domesticadores de reptiles gigantes y megaterios de las vastas soledades del extremo AUSTRAL de AMER. en este extremo S. se encuentre analogia con el extremo N. -Tiranios del Amur por el empleo de dibujos de retazos y las MAS. inevitables en todos los pueblos primitivos

los indigenas de Tierra de Fuego NO dejaron manifestacion de ART. Son los ultimos del Continente AMER. Tambien en la escala de la especie

•

Reminiscencias de primitivismo en el ART. popular europeo

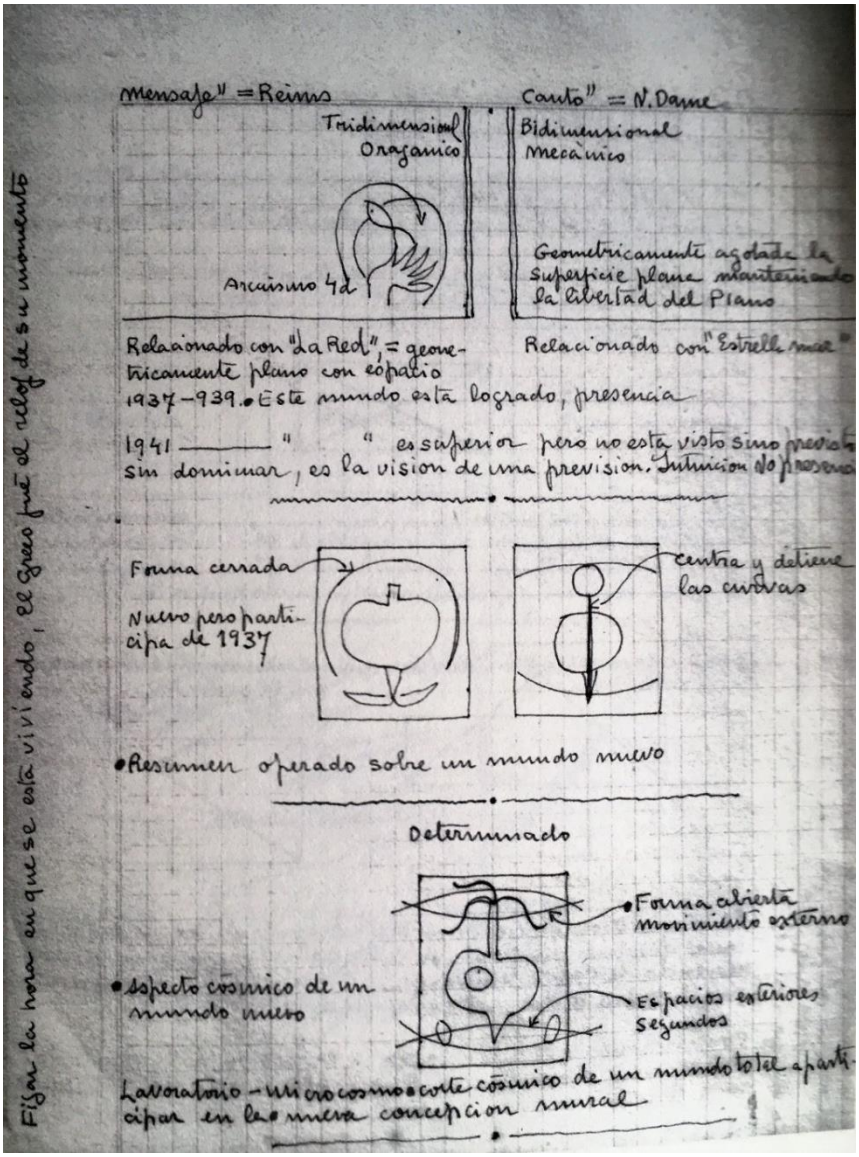
Es el grupo ó el individuo el que produce la obra de ART. popular ?

El caballo es el primitivo TOTE. y ibèrico el ART. popular movido por la corriente de su raza embellece OBJ. espiritualizandolos con la tematica de su gente = que el Polinesio Negro Americano conscientes de sus SIMB.

El ART. popular obra sin plan preconcebido la mente popular quiere jugar llenar ESP. y por ese mal camino llega a veces al ART. y a supervivencias ANCE. TOTE. MITO. repetidas por el ART. popular

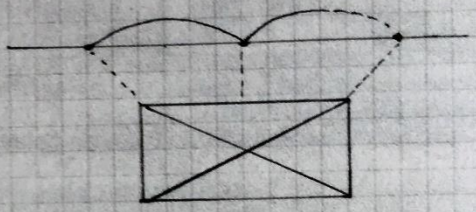
•

46.2. Extracto de un cuaderno de la artista con reflexiones sobre su obra, la geometría y el espacio, 1953.

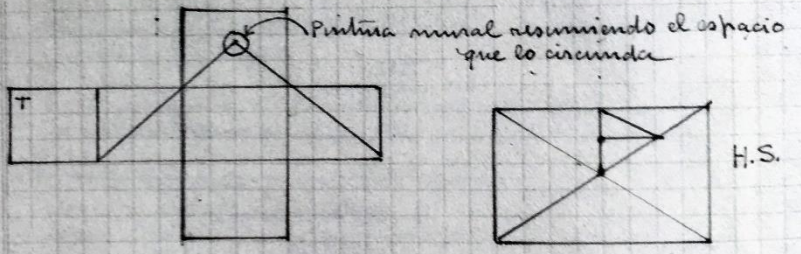


Gravitando originando en el H. puntos legales, se convierten de 2º orden los del cuadro, ritos del H.

Lo que en el espacio es legal, se subordina en una legalidad que viene del H. extranjero. Cambio de jerarquías o papeles, lo que es traído se convierte en un previsto H.



La seccion de una esfera partida por un plano ——— es una circunferencia
" " " hiperesfera " " " espacio de 3d " " esfera
hiperespacio " " " " 4d " un muro en
el que se explican y efectúan nuestros nuevos propositos

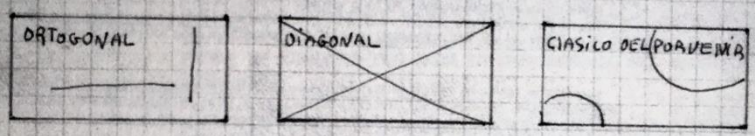


El desarrollo público de una obra depende de las leyes que rigen el espacio, el cual debe ser calculado y transcendido de manera que el espectador por primera vez en la H del A. no es independiente del espectáculo mural

H. Espacio infinito del todo 4 d.
" Inmersion del espacio en que está sumergido todo.

2 Dimensiones = Naturaleza normal del Plano • Perspectiva, ortogonal, inmovil
3 " = " anormal d forma " • " , diagonal, cerrada
4 " = " " " " " " " curva, inmovil
anormal de la forma natural de 3 Dimension.

5 Dimensiones, es la Naturaleza anormal de la forma anterior de la naturaleza, en un sentimiento nuevo de lo monumental o publico en el arte. Perspectiva • abierta • curva • inmóvil – El espectador pisa tierra viva del cuadro admitido en su intimidad, inestable y dinámica • incurvada y abierta en su espectaculo quieto, con el universo mas diverso y rico de una realidad plastica posible hasta ahora.



Estático: móvil
Antiguedad

MOVIL: estatico
Renacimiento

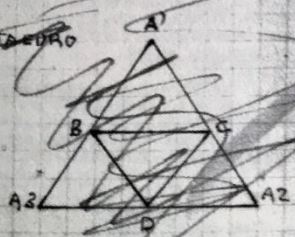
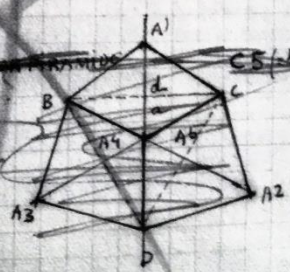
MÓVIL escentrico
Inestable

Proyeccion y desarrollo de cuerpos regulares en el espacio a 4d el Hipersp.

• Hiperpoliedros = Polytopos

2 TRIANGULO

3 TETAEDRO



4 [illegible] C5 (= 5 Tetas)