

MIRADOR DE LA PINTURA

I

ANTONIO BERNI

En realidad el planteamiento no es nuevo. Lo nuevo es solamente la forma de encararlo. A través de todos los tiempos de la historia ha solido tomar aspectos distintos. Y si nos remontamos a la historia antigua, a Dios y a los dioses, apelaban unos y otros para avalar sus requisitorias, es decir, los poderosos contra los débiles sublevados, o éstos para justificar sus depredaciones contra sus exatores. En una estela del Templo de Karnak, el Sumo Sacerdote requisa contra los esclavos por haber destruído los templos, profanado los altares, despojado a los ricos, y desoído a los escribas. Clara referencia a la sublevación contra el despotismo y la crueldad Faraónica fue la primera gran sublevación conocida de pueblos esclavizados dirigida por Moisés. Moisés es entonces Nabi, Navi o Nabú Moisés o Mosé o Musa. Nabi quiere decir loco o exaltado o poseso. Piensen ustedes que actualmente a los que predicen un nuevo orden social les dicen "exaltados", como se les decía hace 4000 años. Las plegarias que el entonces Jefe de los exaltados dirige a los dioses (los Hebreos tuvieron por lo menos dos dioses *Elohim* y *Ihave* o *Jehova*) está hecha en una prosa poética. El misticismo no es más que poesía religiosa y poesía al fin. Es así que la poesía estuvo ya al servicio social. Los profetas o exaltados predicaban constantemente en forma de poesía invocando claro es-

tá a *Elohim* y a *Jehova* en defensa de los pobres contra los ricos y contra la corrupción, la venalidad y la opresión. Es tan veraz y dramático esto que a 3500 años, yo, aquí en la Argentina leo un mensaje en el Museo de Bellas Artes escrito en una cueva del Mar Muerto. Y más dramático todavía que este mensaje tiene vigencia. Dice contra la guerra. Porfía contra la violencia y contra el odio de pueblos contra pueblos. Un mensaje, como ustedes ven, claramente social. ¿Qué fuerza posee lo social para viajar a través de todos los tiempos, edades, culturas, civilizaciones, climas, mares, continentes, y llegar aquí y tener la vigencia de antaño? El cristianismo sólo pudo imponerse gracias a su contenido social. "Es más fácil que un cable pase por el ojo de una aguja que un rico por las puertas del cielo". Nadie como el Rabi de Galilea, Jesús, se ha expresado en términos tan duros y tan claros contra los poderosos. El Evangelio que sigue siendo el más grande poema de todos los tiempos y el mejor escrito, su fuerza radica en la parte social. De lo contrario hubiera sido una de las tantas filosofías de vacío contenido: el Zend Avesta, el Zen, Brghavat Gita, etc. Todavía no hemos alcanzado a comprender esto en toda su importancia. Trenzados en violencias se analiza ofuscadamente cada problema. El cristianismo pudo triunfar sobre civilizaciones tan cardinales como la Griega, Romana, Egipcia, Babilónica, etc., gracias a su temática social. Y ya que tanto hablamos de lo social, ¿qué es lo social? Lo social es lo societario y como lo societario es aquello que conviene sino a toda la sociedad, por lo menos a su mayoría, y como las mayorías las constituyen los pobres, de ahí que lo social es lo que conviene a los "sans culotte". Establecido claramente esto, nos preguntamos: ¿Acaso la química no es social o lo que conviene a la sociedad? Todo es social. La física y la arqueología, la astronomía y la anatomía, todo es social. Entonces ¿por qué no subordinamos las otras disciplinas a lo social deliberadamente y sí las artes? Es porque el planteamiento ha sido falsa.

mente ubicado. Sigamos por ahora con la historia y luego aclararemos también esto.

Hasta el 1500 de nuestra era se continuaron diversos movimientos de extracción religiosa y poético-mística, tratando de reivindicar conceptos del cristianismo de tipo social. El gran movimiento anabaptista lo fue esencialmente. El Renacimiento y sus monumentales obras religiosas tenían bases tan tremendamente laicas que eso nunca fue debidamente analizado. Las célebres madonas, santos y santas, profetas y predicadores, fueron realizados en base a poses de vagabundos, pordioseros, prostitutas, patibularios y gente orillera en general. Los artistas, según testimonio de la época solían contestar a los sacerdotes reeriminantes: Y Magdalena, ¿qué fue...? Pero es en los tiempos modernos donde el concepto social se complica. Tolstoy sostenía que la literatura debía ser social. Porque el despotismo Zarista ahogaba la vida del pueblo ruso con medidas y maneras que ustedes no se pueden imaginar. El arte debía reflejar la lucha de la mejor gente contra el despotismo. Andreieff creía que no. Como buen anarquista, creía que el arte es arte, y que son ellos, los anarquistas, quienes aclaran el panorama, como lo veremos en seguida. (Esto no puede asombrar a nadie. Las aseveraciones del gran crítico de arte Hebert Read el anarquista, contra los soviéticos, es incontestable). En Francia, la discusión adquiere por momentos ribetes dramáticos. Flaubert cree, renueva y sostiene la famosa frase de "El Arte por el Arte". Desde entonces acá, se ha discutido apasionadamente el tema. Si alguien dijera, la física por la física, o, la química por la química, causaría hilaridad. Ocorre que las cosas se complicaron. Lo social de antes es distinto de nuestro social. La hegemonía o representación de los pobres son varios quienes se la disputan. Los socialistas, los comunistas, los anarquistas, etc. Cada uno considera que él representa el ideario y los intereses de los menesterosos o mayo-

ría societaria, entonces, el Arte, ¿qué debe ser? comunista, socialista, anarquista, peronista, ¿qué?

Ocurre que lo social de antes ya no es lo social de ahora. Ocurre que la física es para la física, la química es para la química y el arte es para el arte. Sólo cambia la temática. Es un problema de temática. Creemos que la temática social no es solamente para los artistas sino para todo el mundo. Maestros, sabios, obreros, estudiantes, policías, militares. Nadie puede ignorar el gran problema social. Que la humanidad no puede continuar viviendo como caníbales. Los problemas de un cuadro no varían: color, dibujo, calidades, emoción, sensibilidad, poesía, conocimiento, y mil ingredientes más que contiene es común a todos los artistas. Lo que varía —insisto— es la temática. Berni posee telas de paisajes bucólicos de un candor neoclasicista que hacen la delicia de burgueses y proletarios. Hay imágenes de un eolismo que subyugan, carentes de todo significado social. ¿Hay que tirarlas? Hay tipos fijados para siempre psicológicamente captados como arquetipos argentinos del siglo XX. No obstante, de la veracidad social en las artes, también es cierto lo contrario. El arte realizado tal cual, sin aditamentos, es inmenso. Si lo despreciáramos nos quedaríamos desmantelados. ¿Qué haríamos sin Praxiteles, Fidias, el arte de Minos, el arte chino de las dinastías de Si, de Tacio o de Míng...? Podríamos citar escuelas y corrientes de arte durante horas, de arte sin "Social". Es terrible cuando el gran escritor y esteta Luis Aragón declara que es enemigo de ciertas corrientes abstractas porque no halla la manera de conciliar el arte abstracto con la lucha de clases. Tampoco lo conciliará con la química, la física, la danza o la paleontología. Está próximo el día en que la humanidad termine con las violencias, los odios, la lucha de clases, la crueldad y las guerras. Ya sin problema social, ¿qué tenemos que hacer? ¿Tirar los pinceles y los buriles? ¿No escribir más poemas? El arte existirá en tanto exista el hombre con o sin problemas.

Mucho más claro era cuando crearon el Arte Proletario. En el Arte Proletario estuvieron enroladas grandes figuras del pensamiento universal. Recordemos a los artistas mexicanos y al célebre trío Orozco, Rivera y Siqueiros. Pero de todo esto no ha quedado nada. De haber tenido y sido de raigambre legítima, no hubiera desaparecido.

Mi conocimiento del pintor Antonio Berni, tiene tres décadas y pico. Lo conocí surrealista, neoclasicista y lo conozco "colagicista" e informalista, y sobre todo, gran pintor, con, por, y encima de todo. En un ágape ofrecido a Berni se dijo: "Berni constituye un ejemplo para las generaciones jóvenes". Aceptado. Es un ejemplo de dignidad, de perseverancia, de estudio, de trabajo, de dedicación, de honradez, de sensibilidad y de no permanecer impermeable a nuevas formas de expresión. Pero también es ejemplo para los viejos pintores recalitrantes, caducos, insensibles, amorfos, sin deseos de comprender, con las mentes ofuscadas, atrabiliarios, sin que los grandes acontecimientos del mundo les rocen como a los topos, celosos y envidiosos de los éxitos de los jóvenes, no de un Berni que a cada recodo vuelve a ser joven, sino porque no son como ellos pintando chorizos hace 25 o 35 años. Farsantes sabemos que hay en todas partes y en todos los ámbitos. Entre los figurativos y no figurativos. Entre formales e informales. El problema es estar con la juventud. Más allá de ella y más acá, no hay nada. Los viejos valemos cuanto podemos contribuir al éxito de la juventud y no más.

Hay hechos que nos preocupan a todos. Y es el triunfo de los mercaderes. Se improvisan genios en la pintura de la mañana a la noche. Se lanzan con una tremenda publicidad y el triunfo está asegurado. Son los genios prefabricados. Los grandes éxitos de los falsarios a veces anonadan a los hombres de verdadero talento. Pero recuerden la cuestión del Louvre: fueron retiradas 500 obras para la quema. La historia será inexorable con los farsantes. Aunque los cu-

bran con concursos y numeritos de enjuague. Los Berni serán siempre Berni. Lo quieran o no los marchands. Sus Villa Cartón, Villa Piolín, Villa Pantano, sus ollas negras y el cucharón blanco, etc., etc., son un testimonio de nuestros tiempos para siempre jamás. Dentro de 100 ó 500 ó 1000 años irán los maestros conduciendo a sus alumnos a los Museos. ¿Y qué es lo que dirán a sus alumnos? En tanto algunos pintores se entretenían en charadas, el pintor Berni, ponía su ciencia y su saber, sus huesos y sus venas, sus pinceles y su tranquilidad al servicio de sus semejantes en una sociedad roída de crueldad y sordidez. Berni señala que su pintura no es comunista. Es pintura. Sí, pintura y solamente humana. Muy humana. Trascendida de humanidad. Amasada de humanidad. De aquella humanidad por la que padecieron el Gólgota: Galileo, Giordano Bruno, los Mártires de Chicago, Lumumba y miles y miles más. Berni ha dado carta de humanidad vigente al "colage" y al informalismo. La pintura de Berni es el color de nuestras tierras y de nuestro sufrimiento. Es violenta y paridora, paridora como el pensamiento. Resume también el vigor de nuestro suelo. Está sangrando la savia de nuestra gente. Es como si trabajara con el rezuño y el humus de nuestro poverrío social. Humus a no dudarle del cual emergerán las futuras generaciones redimidas. Contemplad sí la valentía de sus colores, sus rojos, sus amarillos y sus ocres tan netos.

Es una pintura elaborada en greda y churrasco. En toscano y en arado, en roca, en chala y en lapacho. En hacha y en semen. En rebeldía, en cadera, en zapatilla, en panteón, en mensú y en guerrillero. Pudo haber tenido colores más conformistas. La conformidad está más cerca del elogio y del premio. Es más elegante y digestivo; pero no, Berni, prefirió la vida, la vida amiga y camarada, la vida insurgente, la que tú conoces, ni tan pura ni tampoco tan sucia, que no es tan romántica ni tan grosera. La vida tal como es. Como son los sudores y los platos servidos, los lechos

usados, el mantel y la lavandina. Las colas infames, la levadura vibrante y los restaurantes mugrientos.

No obstante el aparente afichismo, la grita y la protesta que emana de los cuadros de Berni; en eso precisamente estriba su elocuencia y talento de pintor. Es digno de observarse cómo uno a la vera del otro, juntos moran, conviven, conflictan. Lo sórdido con lo candoroso, lo hético con lo puro, lo barroso con lo transparente. Realidad y ensueño amalgamados. Lo que cae y lo que se levanta. Lo que maldice y lo que promete.

En ese proclive rancherío, en esas taperas crueles que su sola existencia, su sola presencia, es un rotundo reproche a una sociedad exornada de hermosas frases solidarias y pías, en el cúbico desfilar de cartones, latones y breas, hay, según la veracidad de Berni, seres que sueñan, que luchan, que esperan, aplazados, replazados y desplazados. Saben ¡sí que lo saben! que hay un esclarecimiento cerea, que mañana será mejor y que esto puede ser el último ramalazo. Esto es Berni. Y esto es lo mucho de lo que hay que expresar y esto es también neo-realismo que en el fondo es realismo más prieto, concisado. ¿Cómo puede ser así? Lo veréis en seguida. Súbitamente, de entre esas paredes canijas, frágiles, desgraciadas y encoladas, brotan hermosos dúos de guitarra. Una candorosa voz entonando una canzoneta napolitana. Sobre un estante hecho con cajones de frutas, hay un Martín Fierro, una Biblia, un Marx y un Goethe, en pacífica convivencia. Un carnavalito de Yupanqui y una sinfonía de Sostakovich.

El "colage" y el informalismo de Berni de ahora prueban que no desdeña las nuevas formas de la pintura, si esas nuevas formas le proporcionan, renovadas expresiones. Expresiones de pintura y de piedad humana.

II

GARAVGLIA

Garavglia nació en Buenos Aires y finalizó estudios en la Escuela de Bellas Artes. Viajó durante años por toda América empapándose en su paisaje y en sus tradiciones, que gustó pintándolas. Viajó también por Europa con los mismos propósitos; es decir con apetito de pintor. Al cabo de veinte años cenizó su propia obra para empezar de nuevo, esta vez como un formalista, y se halló. Garavglia es entonces un pintor de identificación informalista.

No hay *un* informalismo, sino pintores informalistas. Informalismo es esencialmente la libertad de pintar. La gran libertad de pintar. Es la liberación de la pintura de todas las tutorías. Cada cuadro de Garavglia lo confirma vigorosamente. Dentro de la desorbitación en que estaba sumiéndose la pintura el informalismo significa el orden. Especie de razón de la sinrazón. Obsérvese la requisitoria unánime contra el informalismo y la premiación también, digno de un mundo en paradoja y contradictorio. Frente a la caterva de teorizantes y descubridores de teoremas plásticos es grato comprobar que el informalismo no necesita de teorizantes. La libertad —en este caso de pintar— no necesita de teorizantes. La libertad se vive. El informalismo es la mística de pintar, por eso es sugerente, polimorfo y ahincado. Es además ascético y sobrio. Durante 20 años consecutivos Garavglia estudió reglas, normas, composición y ordenamientos gramaticales de pintura, para poder liberarse luego de toda esa didáctica. La rechaza por conocimiento entonces. Todo cuadro es un misterio de creación. Misterio del cual todo observador le es dado participar. Cada espectador participa entonces en los cuadros informalistas del tremendo mundo sugerido, en un acto volitivo de concreación. El observador ve lo que su sensibilidad quiere que vea. Es un acto de misterio coparticipado y de múltiple columbramiento. Se trata

entonces de observadores inteligentes. El guaso nada tiene que hacer. Se recurre al fuego para obtener pigmentos explícitos. El azar en el informalismo es relativo por cuanto es controlado. Garavaglia no es pintor de "actualidad". Su informalismo es la consecuencia de hallar y estar en el lenguaje de su siglo. En la *expresión* de su generación. Por lo demás la pintura informalista es de un *verismo* tan veraz que es hasta dinámico, poético, dramático, lírico, mesiánico, etc. Posee todo el morbo humano. Los que abrazan el informalismo por el escandaleta, es por mediocridad. Es una pintura contralímite, por eso la combaten los limitados. En el informalismo la tela es el mundo mágico y la pintura es su evidencia. Es la emoción de pintar o la emoción pintada más la emoción visualizada. En todos los tiempos se ha utilizado el material como elemento plástico pero era por añadidura o accesoriedad. El informalismo lo hace por fundamento. El que cree que el informalismo procede así por alarde tecnicista es un imbécil. Informalismo es antivirtuosismo. Como se colige es una pintura de ideas y que sugiere ideas por asociación. Aunque asuste es una pintura funcional, puesto que colinda con la sensibilidad del habitante. Alegría, tristezas, euforia, algidez, gustos, sabores, todo lo que el hombre es y en todo lo que el hombre es capaz de darse, nutrirse, repartirse, está compendiado en el informalismo. Para el informalismo es tan importante la horizontalidad como la verticalidad. El planeton como la lágrima. La frontalidad que la transversalidad. De ahí la revelación de tantos mundos nuevos. Toda revelación de un mundo nuevo tiene efectos detonantes en el espíritu humano y por eso su explosividad. En el informalismo es la aventura del pintar. La anécdota en el pasado constituyó el encadenamiento de la pintura. La aventura es su liberación. Es la magia más el misterio sumados. El informalismo es el comienzo de una pintura liberada y es como si la pintura fuera múltiple de sí misma. Goza esta pintura de todos los privilegios. Del grabado, del relieve,

de la acuarela, del óleo, de la escultura y cuantas características se le presenten. Para ser un buen pintor informalista se requiere una poderosa inventiva. Los de magín chato no sirven. Los serviles tampoco. Jamás una escuela pictórica fue tan universal como el informalismo, de ahí su importancia. De ahí su vigor. Y su extraordinario desarrollo en esa importantísima conquista del hombre. Garavglia es uno de sus componentes cardinales.

III

PABLO LAMEIRO

Pablo Lameiro es un pintor que me ha impresionado. Trasciende equilibrio todo él y su pintura. Miro sus obras y es como si estuviera leyendo la historia de la pintura de los últimos cincuenta años. La coincidencia con los grandes maestros jamás daña, por el contrario exalta. Daña la coincidencia con lo chabacano. Felizmente no hay eternidad en las artes. La parte de la eternidad que hay en todas las obras de arte es el misterio de la creación, y como esto es la parte no analizable, no comentable, no la tomamos en cuenta. Arte es circunstancialidad.

Un informativo español del mes de marzo pasado, comentando las obras de Goya, decía que "los madrileños se so-lazan contemplando sus tapices y de cómo los españoles se divertían los domingos y si esos mismos tapices hubieran sido pintados por no figurativos, dirían qué manera más rara tuvieron las gentes de otra época en divertirse los domingos.". Esta argumentación también las gastan nuestros críticos del viejo cuño. No me refiero a viejos como yo que cumplen 20 años por tercera o cuarta vez. Así dicen mirando una figura recompuesta de Picasso, u otro, "¿le gustaría que su novia tuviese una cara así?". Evidentemente que no. Ni esa cara ni ninguna de las caras de las hermosas figuras

Sumerias, Hititas, Chibchas, o Chichimecas. Ni aunque fuera como la de un hermoso día de sol.

Lo cierto es que en Pablo Lameiro gusta su arpeggio del color. La fiesta del color. Por momentos sus colores vibran en estallante sinfonía y se pierden y se encuentran. Hay un verdadero ir y venir de colores. Entiendo la pintura como un fenómeno colorístico, llevado y traído. En la pintura de Lameiro ese fenómeno se realiza axiológicamente basado esencialmente en una poderosa síntesis. El enemigo de todo acto artístico es lo superfluo. Si no se sabe erradicar lo superfluo que no se pinte. Su geometrización o síntesis lo lleva por momentos a reducir su obra a cuatro planos fundamentales. No, porque Mondrian ha hecho eso sino porque él lo siente así. Nadie es dueño de las ideas. Las ideas son hijas de su tiempo y las toma quien tiene sensibilidad. En los figulinos ya la línea geometrizante estaba implícita. Cuando uno contempla los ídolos estilizados del Africa o del Asia, de Méjico o de la Mesopotamia, se comprende ya que el arte es una sucesión ininterrumpida de ideas. Así como una célula es hija de otra célula, una idea es también hija de otra idea, ineludiblemente. Lo triste es vivir y pintar inmune a las ideas de "su siglo".

Lameiro ha ganado el mural de la Secretaría de Aeronáutica. Deseo reproducir el examen analítico de ese mural. Es harto no forzoso que un pintor sepa además de pintar, explicar su pintura.

"He procurado que la unidad estructural, cromática y dinámica de la composición fuere a un tiempo el proceso progresivo de la explicitación del sentido, según puede apreciarse en la mera intuición de las líneas de fuerza así como en la distribución de las figuras que en tres planos que la exigencia arquitectónica de la escalera velada proponía como problemática a resolver. Veamos esto analizando por abstracción cada uno de los planos. Pero antes, nos referiremos a la armonía de color que da, tanto el fondo como la apa-

riencia de la unidad hermética y dinámica del conjunto: Sobre un trasfondo de gris medio, la intensidad de los valores cromáticos de las figuras destaca la singularidad de la estructura y de la significación de las mismas que van, desde el verde esmeralda al bermellón intenso. Es la gama (unidad) que me ha parecido más adecuada a la pintura monumental de fresco. El blanco y el negro se hacen jugar en su oportunidad como luz-color, sombra-color. Vayamos ahora a los planos: En el primero —plano inferior— trataré de representar la visión de la figura de mujer situada a la derecha, mientras el objeto de esta visión queda afrontado a ella como una imagen casi fantasmal sobre un regazo acoedor en el lado izquierdo. Una y otra de estas figuras se ligan, respectivamente, a las figuras del plano medio, como éstas a su vez, se unen y resuelven en las del plano superior. Se intenta así, lateralmente, lograr uno de los aspectos de la unidad de la composición. Simultáneamente, una ancha línea de negro, como forma abstracta de pasaje, asciende también al plano de los dos grupos que integran el plano superior y de este modo pensamos haber logrado esa unidad hermética y dinámica a que antes aludimos. En el plano intermedio se representan tres grupos con cinco figuras, dos de ellas, las laterales extremas, afrontadas. La de la izquierda se define cromáticamente sobre el color del mismo trasfondo (gris medio). Las dos de la derecha, una réplica de las otras, se afrontan a su vez y están realizadas, respectivamente, en negro y verde esmeralda, las dos del centro cada una esboza en su respectivo plano abstracto, la de la izquierda de blanco titanio; la de la derecha, negro marfil, resaltan sobre la mancha bermellón que les da cuerpo uniendo los planos abstractos que suben y que bajan y las unen al plano inferior y al plano superior. Este plano intermedio es también el centro vivo de la significación o su sentido verdadero: a la derecha, las figuras descriptas como réplica una de otra en colores distintos pretenden dar la apariencia y

la gracia del juego de amor; la figura solitaria de la izquierda del color del trasfondo es una figura abstracta y hierática, concentrada en sí misma, y, por oposición a las anteriormente descriptas, completamente fuera del orden de la cotidianidad, rozando con la significación puramente simbólica. Trajimos a colación ese análisis parcial para probar que la pintura nueva no es arrojar sin ton ni son el pomo a la tela.

¿Qué cúmulo de ideas débese tener para realizar la pintura en este caso abstracto geometrizable? Como en otro caso puede ser la informalista, generativa, etc. En otro orden de ideas, la confección del mural responde a una idea generatriz del tipo arquitectural constructivo, hacia donde marchan todas las artes nuevas. No olvidemos que todo lo que existe en la naturaleza desde el protozoo al procordado y desde el microorganismo a la gimnosperma responden tácitamente a una idea arquitectural. La química y la física también.

IV

JULIO LARRABURU

En su latebra de templete, en la exacta mensura que acenfan dos bostezos de penumbra, acendra el caudal artístico de Julio Larraburu. Templete panteísta donde alternan lo druídico y lo cabalístico, lo demiurgo y lo derviche, lo heteo y lo griego, trepados a las paredes, afinando proezas, agazapados en los rincones, atrapados en anaqueles. Sobre altar mesenio tallan leyendas figuras polimórficas. Ofidios alados y alas ofídicas, garras y zarpas, fauces y dentelladas en madera, en bronce, en yeso. Luego entonces, las figuras. El pensamiento y la plegaria. La imprecación y la dádiva y la alquimia. Antífonas, epifanías y alegatos. El sueño y la lucha. La piedad y el gesto, todo, todo lo que se piensa

y lo que se sufre, lo que se añora y lo que se teme, lo que se maldice y lo que se anhela, en perpetua plática, En diálogos continuos. Hay en el arte de Larraburu, pinturas y tallas, dibujos y cinceladuras, de lo más exquisito hasta lo más primoroso. De todas las tendencias y de ninguna. Pinta pintura y pinta ideas. Cada pincelada es una idea al estilo del expresionismo alemán o al de la imprecación griega. Es una pintura cuya única finalidad es el hombre. Todo motivo artístico está subordinado a la idea de exaltar la individualidad humana. Nada le es tan caro, tan propio, tan querido como el hombre. De una simple astilla desprovista de gracia, bajo el impacto de su hálito creador, se transforma en gracia, en bondad, en caricia y en canto. Una elevación cualquiera puede ser acicate que convierte al hombre en nube, en esperanza, en fragua y en gesta. Una flor mecida peana, corona una cabeza de mujer. Sus tallas estremecen. Es como si se acariciase con febriciente mano la carne palpitante del pensamiento mismo. Es el espíritu devenido talladura, devenido forma que alisamos. Se comprende un tanto así el vuelo del famoso *Ertzia*, cuando empezó aquí en la Argentina a adaptar a las formas y salientes naturales de los troncos, imágenes y figuras. Sencillamente, su fuente de abreviación ha sido Julio Larraburu.

El "Peregrino" es una talla de las poco vistas en el país. Emerge Larraburu en sus forjas férvidas, hojas de anárquico vaticinio. Y sus pinturas son los poemas de un libro que nunca termina de saciar. La temática por él utilizada requiere un perfecto equilibrio de colores. Y el equilibrio de color se logra mediante un gran dominio del mismo.

Larraburu no cree que los árboles nacen para devenir estacas. Y por eso sus árboles son himnos. Caminan miradas sobre su palpitante fluir y refluir de ideas de su mundo interior y es como si a uno lo arrastrara una corriente potente y subterránea. Sus cuadros "El Mercader", "El Maldiciente", "El Audaz", son trabajos definitorios de una época, de una

sociedad, de toda una civilización. “Los verdaderos sentimientos humanos son cooperativos o tienden a serlo” —nos dice—. Así todo pensamiento de Larraburu expresado en pinturas y talladuras tiene homogeneidad y unidad. Predican sus arrugas y sus gestos. No obstante, las ideas que animan sus figuras son terrenas, apasionadamente terrenas. Por él transitan nada más que seres de todos los días y de todas las horas. Fabuloso mundo ése de las formas y de las ideas. No son seres astrales o selenitas. “El Audaz”... es un audaz en verdad. Lo mismo “El Mendaz” y “El Cruel”. Sus figuras en bronce y en tosca son otras historias de ése su arte horneado de manera tan singular. Una tosca de mar le inspira... y crea una de esas caras habituales de ansiedad y de porfias. Las volutas de los quebrachos, la esbeltez de una rama se pueden metamorfosear en canija caducidad o en esbelta protesta. En afirmación y en duda. A veces alcanza una figura la mágica región de la fábula, paradigma del célebre Esopo. Sus miniaturas en marfil necesitarían de un libro para comentarlas.

Julio Larraburu se expresa con el mismo vigor y con la misma expresividad vital en las esculturas que en la pintura. Sucede con los ambidextros en el arte, que la escultura aparece en la pintura y viceversa. Aun en los maestros célebres; en Larraburu no. Débese poseer una gran destreza para eludirlo. Escultor entonces, pintor, y además filósofo, esto último para alguna otra vez.

BERNARDO GRAIVER

Aranguren 255, Buenos Aires

