

## LA ESCUELA PICTORICA ARGENTINA Y RIOPLATENSE

El arte tiene hoy —por su concepción y por su técnica de la expresión— a la universalidad, como en ninguna otra época de la historia. Pero para alcanzar esa universalidad deseada, nada mejor que partir del conocimiento de la propia realidad artística local y nacional para ascender paso a paso a una unidad de miras coincidente en el plano humano, social, metafísico y estético. Este es mi punto de vista al ordenar las razones de una Escuela Pictórica Argentina y Rioplatense. No se trata de formular una Filosofía o una Sociología del Arte, ni una Estética, disciplinas que enseñan a pensar, no a ver una obra, campos aquellos en donde se confunden a veces las intenciones con los hechos artísticos, sino de dar validez fundamental a las obras de arte como organismos autónomos —tarea de la crítica—, obras nacidas de un acto viviente creador del artista y, desde ellas, en sus conexiones con la realidad del ser —hombre, existencia, mundo, trascendencia—, o sea en sus vínculos con la imagen y la idea, convertidas mediante aquel acto de valor esencial en gozo posible, perfectible y trascendente de la expresión plástica.

*E. B.*

### I

Una Escuela de Arte representa la suma de caracteres diferenciales en el estilo que la definen. En ese sentido, pienso en las escuelas clásicas de Florencia y de Venecia, de Flandes y de Sevilla, o modernamente en la Escuela de París, y en nuestra América y en el curso del período colonial, en las

de México, Cuzco, Quito, Potosí, o en la Escuela Muralista Mexicana Contemporánea. Con iguales derechos, ¿se puede hablar de una Escuela Pictórica Argentina, de una Escuela Pictórica Rioplatense? El interrogante apasiona, y el método válido para su indagación es el que permite establecer conexiones y contrastes. Con ese fin, anotaré los caracteres que distinguen a nuestra pintura en general y a modernos pintores argentinos y uruguayos en particular, ubicando simultáneamente el movimiento plástico que se concreta en la Escuela Mexicana Moderna, su antípoda. Bien es sabido que la pintura argentina es de origen europeo, especialmente latino. Pero ya veremos en qué grado se expresa distintamente de la europea. Voy a poner, ante todo, ejemplos del arte de Europa a través de tres historiadores de la plástica de sus respectivos países, ejemplos útiles para la comprensión y afirmación de este problema que es algo más que una especulación intelectual: es un problema de destino.

Se ha dicho que el arte argentino se parece mucho al arte europeo, que no se diferencia. Yo pienso que esto no es del todo exacto. Procedemos de Europa, pero buscamos nuestra propia expresión profunda. En verdad todo país, a través de sus artistas, acoge influencias extranjeras. Basten algunos entre otros ejemplos, para fijar su alcance. Dice Gustav Barthel: "El arte alemán sólo puede verse y entenderse en conexión con la evolución artística europea. Pero precisamente en virtud de esas tensiones alcanzó el arte alemán su grandeza independiente". Anota Enrique Lafuente Ferrari: "Otra de las objeciones hechas frecuentemente al arte y a la pintura de España ha sido la cierta facilidad receptiva con que se acogió en España a artistas extranjeros. Eso es cierto; pero no lo es menos que en todos ellos, o por lo menos en los mejores, España ejerció una fuerte influencia, hispanizando su obra, que quedó así impregnada de carácter nacional... Y si se llama a ese arte, arte de aluvión, podríamos contestar que España sólo asimila aquello que le es afín". Por otra parte, dice Eugène Fromentin acerca del paisaje holandés y de su influjo

creador en Francia, que, “en veinte o en veinticinco años, desde 1830 hasta 1855, la escuela francesa había intentado mucho, había producido enormemente y había hecho avanzar mucho las cosas, porque, partiendo de Ruysdael con sus *molinos de agua*, sus *compuertas*, sus *matorrales*, es decir partiendo de un sentimiento muy holandés, con fórmulas completamente holandesas, había alcanzado, por un lado, a crear un género exclusivamente francés con Corot y, por otro lado, a preparar el porvenir de un arte aún más universal con Rousseau. ¿Se ha detenido ya? No evidentemente”. Bien sabemos en qué grado un Georges Braque es cubista francés y Pablo Picasso, artista de cepa española; no en vano, Giorgio de Chirico, es grecoitaliano, y Emil Nolde, alemán; o Jackson Pollock, norteamericano.

## II

Todo país y todo artista ofrecen caracteres que los distinguen de otro país y de otro artista. En Argentina, los vastos espacios y la intensidad de la luz, y los elementos anímicos convocados por esas circunstancias físicas, provisoriamente fundan una determinada realidad, la que puede trascender por la acción universal del espíritu, creador de un orden artístico nuevo.

Nuestro arte comenzó, en la técnica, imitando a modelos extranjeros y, en la temática, cultivó una morfología localista. En ese plano operaron sucesivamente los pintores y grabadores argentinos, y no menos los extranjeros que nos visitaron o que en Argentina arraigaron, en el siglo XIX. Sobre ese naturalismo emergió a menudo una pequeña llama romántica, más de temperamento que de escuela. El retrato que se pintaba debía tender especialmente al parecido, y el paisaje atenerse a las características visibles de la conformación geográfica y de las costumbres de la vida en la ciudad y en el campo (Morel, Pellegrini, Rugendas, Pallière, etc.). No se buscó un instrumento nuevo para pintar las hazañas de la revolución, de

la independencia y de la consolidación nacional; el artista se redujo a imitar hechos de una inmediata realidad, trascendida a veces por el impulso vital del artista. Sirvan aquí los nombres de Prilidiano Pueyrredón y de Juan Manuel Blanes en ambas orillas del Plata; de influencias neoclásicas, románticas y realistas el argentino, de formación académica y realista el uruguayo, pero los dos alcanzando expresiones propias por su potencia creadora. A Blanes se le llamó con razón "pintor rioplatense" por su labor de interpretación de acontecimientos históricos de Argentina y Uruguay.

Cuando en mil novecientos, Argentina consolidó sus instituciones y sus riquezas cruzaron los mares, se buscaron horizontes más vastos en el plano del arte: el impresionismo apasionó a los artistas más sensibles e inquietos, aunque, es indudable, con cierta cautela, si se miran los impresionistas y postimpresionistas franceses, mas ese recato es ya una fuerza, una potencia diferencial. El argentino siempre ha invocado la independencia y la libertad en la sociedad y en su fuero interno, pero esa actitud no le ha permitido salirse de ciertas normas tradicionales y hasta convencionales, que podría estudiar un sociólogo de la cultura. No se ha visto tentado en extremo a desarticular las formas, despedazarlas, sometido como está a la entidad plástica unitiva aparential y ese rasgo nos hace menos libres que los europeos, a pesar de las seculares opresiones, o por eso mismo, que ellos deben derribar. Europa alcanza un grado de evolución contemporánea que la ubica en el extremo de la parábola de su viviente expresividad. Nosotros hemos tenido que asimilar esas formas casi simultáneamente no como proceso natural de rebeldía y de renovación, pues algo de la desconfianza y de la socarronería criollas se cuelan en el trasplante. El fondo de realidad que subyace en nuestras luchas con el medio, no tolera una evasión total hacia lo estético deshumanizado. Y ese trasfondo es ingrediente de nuestro arte. Nuestros artistas no pueden olvidarlo: América está inmersa en una realidad o subrealidad de la que muy pocos todavía logran salir airoso. Y los mejo-

res, en nuestro país, se han expresado desde la más profunda soledad.

Y vayamos a aquel espacio y a aquella luz aludidos. Los espacios inmensos y las variaciones de esa luz se apoderan del paisaje argentino en extensión y en profundidad y, por consiguiente, del hombre en su perspectiva humana y metafísica. Si tratamos de la llanura, sabemos que ese predominio es absoluto; si del Norte o de Cuyo, del Litoral o de la Patagonia, sabemos que los espacios no son menos desorbitados, y que la luz, que adquiere riqueza de matices sensoriales, destruye los contornos de los objetos en los llanos de La Rioja y de Santiago, o se afina en Tucumán y en Córdoba y, en las quebradas jujeñas, parece una figura piadosa e imperturbable que se volcara sobre las sufrientes criaturas autóctonas. Pero el artista debe reaccionar de una y de otra manera. Noroeste o Sur, Cuyo o Pampa, obligan a ceñirse a las formas inmediatas de esta manifiesta exterioridad, rescatando el volumen y la línea para organizar con ellos el cuadro. En esta pugna no se podrá otorgar vigencia a las puras abstracciones —pues ya lo son esos espacios y esas luces—, sujetándose el artista a la estructura y a su inherente constructivismo substancial, nunca decorativo, en función de los objetos concretos y palpables. Lo cual es otra diferencia con quienes, en Europa, por puro refinamiento o rebeldía, se evaden de la naturaleza por el artificio de una mera significación nocional.

Entre esos valores del espacio y de la luz, se alzan puntos intermedios: la vibración de los volúmenes, la exactitud de los planos, la movilidad de las sombras, los delgados pasajes, los musicales acordes, las incalculables sutilezas; todo lo cual, al buscar su coeficiente armónico, el pintor establece eso que se llama cabalmente calidad sensible o afinamiento de la realidad. A nuestra pintura, por esto mismo, la veo como la más fina de América, porque en México, p.ej., priman lo dramático y lo trágico de un país que edificó pirámides y labró estatuas monumentales, y logró modernamente crear una Escuela plástica, reflejo de la Revolución mexicana, que la fun-

damenta; los Estados Unidos señálanse en este siglo por sus pintores de la "Escena Americana", cultores de una abusiva realidad cotidiana, quebrada hoy con violencia dramática y pasión creativa por los expresionistas abstractos o tachistas de las Escuelas del Pacífico y Nueva York; y el Brasil se evidencia —pienso en Cândido Portinari, también en los colores estallantes como fuegos de artificio de un Antonio Bandeira— en un expresionismo y simultáneo lirismo de los que participa la tierra tropical en la densidad o vehemencia de una naturaleza subyugadora; y la fuerza autóctona vigoriza la pintura del ecuatoriano Guayasamín. En la finura argentina y, en consecuencia por oposición, se arraiga otro matiz de lo nacional artístico argentino. Al reaccionar nuestros artistas contra lo insólito de la luz y del espacio, aducen zonas más cercanas a su depurada fibra interior, a su riguroso sentido de los valores. Y lo harán por el medio propio de su arte: la forma y el color. Por esa circunstancia resulta pueril celebrar entre nosotros a representantes de tales o cuales escuelas europeas, pues solo elementos aislados se encontrará en ellos, reelaborados con una sensibilidad de lo real y hacia una entidad formal distinta, donde el color teje una armonía nunca detonante, una sinfonía a la sordina. Porque nuestro espíritu se aparta tanto de las plasmaciones meramente folklóricas como de las fórmulas excesivamente polémicas: la claridad de las formas, la sobriedad conceptual y la medida armónica, se adaptan agudamente al mejor arte argentino, de herencia latina, mediterránea.

Podría esbozar aquí una geografía plástica argentina, tema de un libro mío. Pero bastará decir que: la luz blanca de una ciudad de edificios blancos —Buenos Aires—, se vuelve en Belgrano, en Flores y barrios del Oeste de la ciudad, plata y oro, adquiere tonalidades rosadas y ocre, y el azul se hace limpio y puro como una porcelana reluciente al sol, o se enardece en los carmines y se angustia en los grises de los suburbios del sur. En el aire se enciende una inmensa claridad hacia el mar sin orillas de la llanura. En el interior del

país, los colores en la luz asumen un temperado cromatismo en la forma cerrada y precisa de un arte de sugerencias intemporales, o en los tonos ávidos de la impalpable atmósfera y en la corporeidad de las cosas táctiles. Comprobamos, así, que el artista argentino no se evade, por cuanto no siendo un deliberado destructor o un inventor de formas, su fantasía está sometida al freno ambiente.

Argentina, a mi juicio, ha crecido de la obstinación del hombre hasta llegar a someter la naturaleza a fines ideales. Este paso de la razón sensible a la razón inteligible hace que el canto de la formacolor asiente su mensaje en esa sabrosa búsqueda de intimidad profunda. No es extraño, por lo tanto, que lo plástico se torne pictórico y la forma, esencia, sin perder la substancia. Rechazamos en la actualidad todo engolado clasicismo, toda ampulosidad barroca, toda minucia rococó, toda repetida fórmula académica, vieja o nueva y aceptamos el planteo útil y convincente de toda expresión auténtica. Así, recalcamos dos hechos. Uno, repetimos, el que sostiene que las corrientes de vanguardia fueron en buena parte extemporáneas al medio, lo cual se convierte en factor diferencial; y el otro, en el que esas corrientes adoptan nuevas formas en el logro de lo artístico; y esto es lo fundamental.

### III

Me detendré ahora, en abono de mi tesis y en su grado necesario, en algunos artistas modernos argentinos: Faustino Brughetti, Emilio Pettorutti, Lino Spilimbergo, Miguel Carlos Victorica, Ramón Gómez Cornet, Horacio Butler, Raúl Soldi, Juan Batlle Planas, y voy a referirme también a pintores de la generación actual por breve que sea mi referencia explicable en esta introducción. ¿Cuáles son las características del arte de estos artistas? He anotado, en primer término, el nombre de Faustino Brughetti (1877-1956). En este país de olvidos, frustraciones y triunfos espurios, este artista —el más sensible, fino y culto de su generación— continúa

aún insuficientemente valorado. “El poeta pintor que fue Brughetti —escribió Horacio Butler— se ha incorporado a la larga historia de los artistas incomprensidos en su momento. Su voz discreta, su honestidad proverbial, contribuyeron a que no se le hiciera la justicia que merecía, siendo el tono general de la época la gritería y los alardes de virtuosismo. Brughetti no se inmutó y prosiguió su camino silenciosamente. Ha llegado el momento de darle el lugar que corresponde”. Fue un luchador, un formador de ambiente; suya fue la inicial exposición impresionista celebrada en el país, en el salón del diario “La Prensa” (Buenos Aires, 1901). Según recuerda Emilio Pettoruti, con la obra de Brughetti se produce “el primer contacto entre artista y público” en La Plata. Con su exposición, repetida en la capital bonaerense ese mismo año, es fundador de arte, y “cuando La Plata distaba mucho de ser lo que ahora es, abrió un paréntesis en las costumbres rutinarias de una población nueva y afanosa... Es de suponer el valor involucrado en este gesto que sin duda reconocemos todos los platenses”, recalca el platense Pettoruti.

Faustino Brughetti obtiene en Europa altas recompensas —medallas de oro y Cruz al mérito— por sus pinturas, algunas de las cuales son calificadas de “geniales” por la crítica de Roma; cultiva la gama clara y la luminosidad de formas; acuerda validez a la mancha y al puro color de toques vivos y vibrátiles; ordena su organismo plástico mediante la yuxtaposición y la superposición de pinceladas frescas y fluentes, para hacer del cuadro una totalidad pictórica y expresiva. “Esas manchas de color —expresó Eduardo Sívori en 1905 ante pinturas de este artista—, esos tonos verdes, azules, rojos, amarillos, todavía no pueden ser comprendidos por nuestro público. Esta pintura se adelanta a su tiempo”. El óleo “Lavanderas”, la primera pintura moderna argentina (data de 1900), anticipa una visión de forma y de color inédita en nuestro medio. Obras de la densidad y calidad de “Luz y sombra”, “Juramento de amor”, “Figuras en el paisaje”, etc. reflejan, a un tiempo, la estirpe humanista del artista y



su universalidad, manifiestas en el tratamiento técnico y estilístico, en el espíritu que de la pintura emana. Para Jorge Larco, el Brughetti de la década inicial del siglo XX, se emparenta con creadores de la talla de Bonnard, Picasso, Derain, Munch, Slevoght y Scipione; sus obras mucho tienen “de originales y de insólitas”, y en esto podría explayarme, pero deseo —para la presente indagación, puesto que mi tarea exige aquí concisión y brevedad—, recalcar con Larco una característica definitoria: “Qué gamas sutiles y refinadas las adornan, sin recurrir a estridencias ni destellos luminísticos, a los que no fueron, ni siquiera exentos, Fader y Thibón de Libián”. Esas gamas sutiles y refinadas, y aquellas formas claras y luminosas, unidas al sentido plástico, simbólico, panteístico y humanista, del “poeta pintor”, son, a mi parecer, rasgos que distinguen a nuestra pintura. Faustino Brughetti es, por consiguiente, un precursor, consustanciado a esencias espirituales de la comunidad nacional.

“Los grandes poetas y los grandes artistas tienen por función social —ha escrito Apollinaire— renovar sin cesar la apariencia que la naturaleza reviste a los ojos de los hombres”, y estas palabras son justamente válidas para los artistas de nuestro tiempo. A esa tarea renovadora contribuyeron los postimpresionistas, los fauves, los cubistas, los futuristas y los abstractos.

Emilio Pettoruti llega a Italia en 1913: es el período del triunfo, en los medios peninsulares de vanguardia, del futurismo, vivo a partir del manifiesto de Marinetti cuatro años antes. A un tiempo, frente a la dinámica curación materialista futurista, con sus ritmos curvos y sus colores ardientes y sonoros, el neocubismo de la Escuela de París busca el rigor de la estructura, el pausado estatismo de los planos, las sobrias entonaciones tonales, evidentes en la obra cubista (sintética) de Picasso, de Braque y de Gris. Por una parte, pues, descomposición de los elementos reales y formales por la vía del movimiento y de las líneas de fuerza, y por la otra, la entrevista necesidad de una calma, de un quietismo en el plano que trans-

figura los objetos y los recompone en la tela. Pettoruti, deslumbrado por la renovación vanguardista, pasa rápidamente de un tardío manchado de técnica impresionista puntillista, al ritmo de la masa de color y las líneas constructivas; y depura el plano tonal abstracto, para penetrar en la visión propia de "La del sombrero Verde", 1919 y "La Penserosa", 1920.

No en vano ha escuchado la voz de los pintores metafísicos, de Carrà y De Chirico, convocadores de los cuatrocentistas Paolo Uccello y Piero della Francesca. Pettoruti acoge las influencias de la época y escucha el mensaje de los clásicos italianos, que estudia con amor consustanciado con su disciplina, con el rigor en el planteo y la concreción que implica la forma-color significante. Este artista se atuvo a la justeza del dibujo, a la estructura de los planos y espacios tonales, sin hacer pintura plana, adentrado, como excelente armonista, en los pasajes cromáticos y en sus transparencias musicales y contrapuntísticas, sin soltarse totalmente de la realidad; no ajeno al "hostigato rigore" leonardeano y a su "pintura mental" (*La pittura è cosa mentale*). Y siempre fiel —esto importa a nuestra tesis— a la composición mesurada, a la calidad plástica, al ceñido color en el plano, a la abstracción o síntesis formal estricta, y a una ejecución de prolijo decoro técnico, lírico y cromático (hasta emotivo), según lo prueban sus Arlequines, sus Músicos, sus "Soles argentinos", de solidificados planos cromáticos, de finísimas gamas y pasajes propias de la luz platense y pampeana.

Lino Spilimbergo, representa otro derrotero. En Italia, después de una etapa naturalista argentina, es devoto de los maestros del Quattrocento toscano y veneciano, y en Francia recibe lecciones del cubista André Lhote. De este modo su fuerte obra plástica y expresiva le viene de esa dualidad fusionada en la materia de su intenso temperamento dramático, de solidez formal, de energía constructiva, en cuyas obras principales aduna volumen-forma-color y una densa expresión humana. Las pinturas nacidas o pensadas en Europa (1925-

28) con sus estructurados paisajes de S. Sebastiano Curo-ne, la tensa temática de "Cain", 1931, las Figuras, ya clásicas en la novísima tradición nacional y las Terrazas, convocan los definitivos elementos de dominio en el oficio y en la potencialidad táctil de su plástica, de la que emerge el carácter de su arte, en contacto con primitivos, renacentistas y modernos, y en su rincón del arrabal porteño de Saavedra. Por su remarcada línea y adentramiento en lo estructural y plástico, su disciplina penetra en el alma de sus representados, diversificándose los procedimientos en el lienzo y en el muro, en el diseño y en el grabado. En la última década se reduce a la sola columna vertebral del dibujo, acaso como reacción frente a la dispersión de la luz de su estada en Córdoba y en Tucumán.

Miguel Carlos Victorica (1884-1955) hizo en París una pintura de tonos bajos atraído por Carrière, ateniéndose a la luz y a la atmósfera parisenses, y afinando su sensibilidad en la masa de color de raíz anímica.

Victorica trabajó la naturaleza muerta, la figura, el paisaje, y cultivó el óleo, el pastel, la acuarela y el dibujo. Es la suya —téngase bien presente— una expresión sensibilísima. En nuestro país, reivindica la cálida lucha de las formas liberadas formándose y deformándose a sí mismas, bajo la pasión intuitiva de un pintar que construye con los jugos vivientes de la inspiración fundada en sabrosa emotividad creadora. Rasgos de su pincel y empaste, exaltación del color y pureza de ese mismo color, lo emparentan, de momento, con los fauves, pero sus obras mejores no las pinta en Europa, en donde permaneció entre 1911 y 18, sino en su taller bohemio de la Boca del Riachuelo y en los años de su madurez. El deleite de la materia, la forma no finita, el color fresco y cantante, la factura en la que alía sentimiento y espíritu, fijan sus valores, o sea, los pausados y sensitivos ritmos de su expresión pictórica, de proyección sentimental, plásticamente —repto— sensibilísima. Recuérdese de Victorica algunas de sus obras sobresalientes: "Supersticiosa", 1923, "Francine",

1932, "El secretario", "Cocina bohemia" (en particular, el fragmento de bodegón); espléndidas naturalezas muertas, balcones boquenses, óleos de las sierras cordobesas, fijan los grados de su jerarquía incuestionable.

Ramón Gómez Cornet, introduce formas contemporáneas en su exposición de 1921: en esa exposición aparecen, por primera vez en Buenos Aires, la construcción cubista, la fuerza anímica "fauve" y líneas futuristas; a la vez, la influencia de los primitivos sieneses y de Modigliani. Pero su obra principal se asienta en la realidad de su tierra, se objetiva en formas austeras de las que emana un piadoso y melancólico sentimiento, y esto se produce a su regreso al país. Su itinerario crece con "Muñeco", 1929-30, óleo que resume en su aparente deshumanización la lección de un Paolo Uccello y el influjo metafísico italiano de un De Chirico; crece con "Figura de mujer", 1934, con "Retrato de Rosario", 1937, y con "Magnolias", 1939, de lenguaje depuradísimo. Sus óleos, dibujos y monocopias, de niños y niñas de Santiago del Estero y Catamarca, revelan la intimidad de esas graves y sufridas criaturas, en donde el rigor de la línea y la emoción contenida del volumen, se manifiestan en la angustia o la expectación, el asombro, el candor o la pena. En su pintura, los tonos sensibles de su anhelo expresivo exaltan la delgada materia de sus "figuras" y de sus "flores". Gómez Cornet, figurista de rigor clásico y de sobriedad moderna en el ajuste de sus más representativas obras, señalase por su fuerte caracterización humana de tierra adentro, en él natural y propia, nacida de la irrefrenable naturaleza telúrica, signo de su autoctonía.

Horacio Butler, cultivó el fauvismo de sus años europeos (1923-31). Admiró a Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, y trabajó en los talleres de Friesz y de Lhote. Preocupado por las calidades sensibles del objeto y la cuidada abstracción geométrica, su estilo disciplinado y probo busca los estrictos valores formales a los que acuerda una rara potencia expresiva y lírica, sostenido en el trazado armónico. Es, a partir de 1935, por antonomasia el "pintor del Tigre", esa zona bonaerense,

cercana a Buenos Aires, de sugerencias poéticas, que él ha pintado con remansado y dulce encanto, como evocado recuerdo, en la línea de su reflexivo pensamiento plástico, al punto de poder escribir que: "Los ríos, la luna y las flores pueden transformarse en pintura nacional cuando las miramos en cierta forma particular...", o sea, con la finura propia de un espíritu riguroso y culto como el de Horacio Butler. Su itinerario artístico se inicia con "La Siesta", 1926, continúa y diversifica en "Decoración mural", 1928, en la densa materia de "Desnudo junto al mar", 1930, "La viuda del capitán", 1931, o "El pianista", de ese mismo año, y en la serie de composiciones que comprenden los paisajes del Delta, los desnudos y las figuras, en los cuales se manifiesta su calidad de artista insigne.

Raúl Soldi es poeta de la pintura. En su período italiano (1923-32) y en los años subsiguientes a su vuelta al país, los volúmenes ordenan la estructura y el color busca el afinamiento de su superficie espacial con una calidad de pigmentación como esmaltada y un gracioso dibujo de formas inconfundiblemente "soldinas". Las formas ensambladas por el arabesco, los empastes firmes y los ritmos curvos, la transparencia de los tonos y el convocado clima metafísico, sostienen una pintura que se afirma en la expectación y el misterio. Su arte, de acento lírico, se funda en la capacidad intuitiva del pintor al captar una figura o un paisaje; su expresión anímica y su pasión del color y las formas desmaterializadas, otorgan a sus organismos plásticos un vuelo poético inconfundible. En el reciente decenio, ha enriquecido su factura, ha dado mayor libertad vibratoria al color, se ha adentrado en el paisaje y en las expresiones humanas de la llanura, en la ruta del sur bonaerense. La angustia y el sufrimiento han quebrado la sonrisa del deleitoso sentimiento itálico, y ese signo de la realidad local que inquiere por la universalidad del alma argentina —lejos de los machacados folklorismos— es, a mi juicio, el paso decisivo de la *generación de 1921, como hecho de conciencia nacional y americano*. Pero,

fiel a su impulso lírico, en su retrospectiva de 1958, Raúl Sol-dí retorna a sus "músicos", a sus "figuras" y "desnudos" delicadamente empastados, que evocan otra vez el clima gozoso de su poesía pictórica.

Con Juan Batlle Planas, el arte argentino incorpora un misterio de procedencia superrealista, que se diversifica en extraños personajes que se concretan en imágenes obsesivas. Hay un mundo de magia poética en simultánea vivencia en sus cuadros, asentados en valores plásticos, se llamen ellos "La anatomía de la ciudad", "El lama", "El destino", "Los mecanismos del número", "La hermanita de los pobres", o vayan referidos a "Las Noicas", otras bizarras figuras. Esa aptitud superrealista de Batlle Planas, la considero única en el desarrollo de esa tendencia significante. Si bien se miran algunos de sus cuadros representativos, descubriremos en él un sentido del espacio del que emerge la línea horizontal de la pampa, o su infinitud misteriosa.

Después del superrealismo, las formas plásticas argentinas tienden a renovarse. Estamos frente a un proceso promisorio de renovación de la imagen estética. Existen grupos valiosos que pertenecen al movimiento abstracto e informalista, así como brotes neoexpresionistas, neorrealistas, etc. Pero, ¿no es la soledad que puebla ciertas telas de Raquel Forner y de Gertrudis Chale? ¿No es la humana ternura que vive en obras de Berni y de Gambartes, aunque las búsquedas sean en estos pintores y en aquellas pintoras antagónicas? No puedo detenerme ahora en la culta obra de Aquiles Badi, finísimo artista, a quien he dedicado una monografía, ni en otros notables pintores de los que me he ocupado en libros, en ensayos, en cursos y conferencias en el país y en el extranjero.

Por cierto estimo que todos ellos se expresan por conducto de una técnica segura, de un lenguaje sensible y depurado, netamente diferenciador en América. Nadie ha pintado acontecimientos públicos, escenas de violencia, proclamas, meras formas imitativas, de un dudoso realismo; y, si alguien lo ha hecho, poco cuenta para el arte. ¿No es éste ya un modo válido

de sentir la pintura? Modo, es indudable, distinto de los pintores modernos de la concepción muralista de México, o de un Cándido Portinari.

#### IV

Al poner el arte al servicio de una Revolución triunfante, los artistas mexicanos que respondieron a ese llamado emancipador, con Diego Rivera, de regreso a México en 1921, informan a las claras sobre el sentido de la expresión artística que allá nació: un arte en son de combate al que le atañen hechos reales y se dirige no a una minoría sino a las mayorías, a las masas campesinas y obreras. Su lenguaje no podía ser otro que el directo, de limpia claridad expositiva, de imágenes realistas, figurativas, al alcance de todo espectador. La pintura, adelantada de ese movimiento de la democracia mexicana, se aplicó a decorar grandes espacios: escuelas públicas, universidades, palacios gubernamentales, institutos y locales accesibles al pueblo. El procedimiento técnico, apto para esa finalidad, fue la pintura mural, no de caballete (la argentina, en cambio, es preferentemente pintura de caballete). Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y otros muralistas decoraron espacios monumentales. Dichos artistas no se vieron limitados, en sus comienzos, por la práctica de ideologías avanzadas; cada cual esgrimió su libertad de conciencia en vista de un propósito social. Se auspicia una pintura de tendencia ideológica que reivindica el destino del arte colectivo. Con ese anhelo, los nuevos muralistas de la antigua Tenochtitlán, se ciñeron a ejemplos ilustres y trataron de renovarlos.

El primero en actuar, Diego Rivera, manifiesta en sus murales su conocimiento de la pintura del trecentos y cuatrocientos italianos. Algunos de los frescos que realizó en México hacen pensar en el depurado naturalismo plástico, de síntesis formal y representativa, de un Giotto o un Uccello, éste a través de las luminosas imágenes de sus célebres batallas,

que Rivera emula en la lucha del aborigen de su país contra el español invasor. Ciertamente, no siempre se piensa, salvadas las distancias, en aquellos geniales artistas. El singular creador de la Capilla de Chapingo se inspiró en escenas de su tierra, o del mundo en conflicto; acude a "La Madre Tierra", y el alma del maíz que creó la civilización mesoamericana renace en el pintor, lejos de sus experiencias cubistas europeas. Esta es su fuerza: el haber comprendido que el arte de México sólo podía formarse volviendo a la raíz de su pueblo, a los artistas y artesanos que forjaron el antiguo arte prehispánico, de los toltecas a los aztecas, y a la artesanía que no doblegó el coloniaje, ni la academia. Por arriba de la polémica, la Capilla de la Escuela de Agricultura de Chapingo, con sus vastos frisos de técnica disímil que permiten apreciar la diversidad y riqueza de las formas de Rivera, junto a la notable composición de la escalera del Palacio Nacional y el fragmento de Emiliano Zapata con su caballo blanco en Cuernavaca, son permanentes signos plásticos que rescató para sus sueños de artista y de hombre.

Junto al símbolo mesoamericano de Quetzalcoatl, José Clemente Orozco incorpora los más universales de Prometeo y de Cristo, y el fuego de la justicia, la sabiduría del sabio y el amor del santo, entran en sus muros pintados con intensidad de llamarada. En esta dirección, su mensaje plástico, en los más culminantes momentos de su labor, supera la arqueología y el folklore, para adentrarse en el pensamiento progresista de nuestro tiempo, la lucha contra tenebrosas opresiones, los agresivos fascismos y el imperialismo, que Orozco condenó.

No le bastan los signos locales: exalta a su pueblo en la gesta libertadora en que está empeñado y tiene los ojos bien abiertos frente a un mundo caótico en el que él quiere dejar agregado su acento de esperanza. Su técnica varía: en las primeras obras se ciñe a las directivas de un Giotto o Benozzo Gozzoli, trabajando finamente en el muro hasta darle un aspecto casi "plumeado". A medida que avanza en sus experiencias, emplea la pincelada con desgarrada pasión, "bro-



chazos gruesos como si trabajara el fresco lo mismo que el óleo" (Manuel Toussaint), y formas semiabstractas y no menos significativas. Espíritu vigoroso y moderno, Orozco siente en sí la tragedia del hombre, rasgo típico mexicano. En los frescos —el "Apocalipsis", p.ej., del Hospital de Jesús— se ve, se siente, se comprueba sin necesidad de números y por encima de ellos qué es de América, que sólo aquí se podía pintar así —anotó Cardoza y Aragón— con tal ternura, con tal libertad. Y del mismo modo, con más vigor y amplitud se expresa en los monumentales frescos del Hospicio Cabañas, de Guadalajara. Recomendando, para conocer a Orozco, visitar sus pinturas de la Universidad, del Palacio de Gobierno y del Hospicio Cabañas: suma de su arte, de ardiente raíz telúrica y densa substancia humanista.

David Alfaro Siqueiros señala temáticamente las brutales contradicciones del mundo actual. En las luchas antiimperialistas y antifascistas, su plástica acentúa la muerte de un obrero, o la sublevación de Cuauhtemoc, el último rey azteca, redivivo, que combate contra Cortés. Atento al sentido arquitectónico del espacio y al dinamismo multidimensional de las formas alienta un "nuevo realismo", que él sostiene en la fundación de la Escuela Mexicana Moderna, con la fuerza ancestral de los antiguos mitos precolombinos. Una pintura polémica y veraz, en él acentuada crudeza y violencia aztecas.

Una búsqueda distinta representa Rufino Tamayo. Sus obras lo sitúan en el plano de la pintura de vanguardia: lo acercan a Cézanne, a Picasso, al expresionismo, al surrealismo y también a su fluyente sangre zapoteca. A este artista, no le preocupa la temática ideológica; busca la poesía plástica que vive en el objeto, un arte de arraigo en tonos y esencias de la tierra mexicana. Usa una materia cuidadosamente elaborada, de sutiles texturas, de encendidos u opacos colores. Tamayo reivindica la pintura de caballete, pero no desdén el cuadro con fines murales, según se comprueba en "Nacimiento de nuestra nacionalidad" y en "México de

Hoy”, del Palacio de Bellas Artes, o en el mural portátil “América”, en donde sus formas —tengo presente el “Nacimiento”— son abstractas en el simbolismo plástico y significativo de su visión estética. Tamayo ha dicho: “Creo en la poesía y en los valores plásticos”. Con recursos de pintor expresa su mundo, y este mundo es dramático; en él radica la soledad del hombre. Como lo establece Paul Westheim, Tamayo cultiva una pintura realista y concreta, “porque trata, afirma, de reducir las formas a sus esencias”. Pero su actitud, en la poesía pictórica que anhela, bien distinta es de la que realizan los artistas de nuestro país. En el artista de México, aun tratándose del más fino Tamayo, siempre irrumpe un clima de drama o de tragedia, de fuerte tradición prehispánica en la concreción del sentimiento religioso y estético indígena.

En síntesis caracterizadora, Rivera, en el uso de las formas de volúmenes cerrados y líneas descriptivas, se entronca a la pintura anónima autóctona y precortesiana; inscribe en cientos de metros pintados la historia de su país, como lo hacían los antiguos pueblos mexicanos en la escritura plástica y adivinatoria de los murales y los códices. Orozco, sobresale en la intensidad de su pasión por las formas monumentales, heredero del soplo místico barroco y de la energía mítica precolombina. Busca el hombre y su mensaje sobrenatural, trate o no un tema mexicano, sin mirar excesivamente el pasado sino el futuro. Siqueiros, se entronca de otro modo con lo prehispánico: por su plástica recuerda, en una etapa de su obra, a los tarascos, único pueblo profano de México. A Tamayo, lo definen las bruscas deformaciones a que somete su entidad formal, de procedencia superrealista y expresionista, así como rasgos indígenas de sus personajes y el dramatismo violento en el estallido del color de su tierra zapoteca.

Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, y otros pintores, fundamentan la llamada Escuela Mexicana Moderna, opuesta, en su síntesis representativa, a la pintura que se cultiva en el Río de la Plata. En los mejores pintores argentinos celébrase las más vivas búsquedas de expresión y de estilo, diversificán-

dose en un sentimiento de la forma y de la belleza, sin descuidar el contorno real y espiritual del medio o ámbito en que esa pintura nace y desarrolla. Nada de concepciones a la mera temática, al dramatismo hueco, a la efusión vana, al folclorismo costumbrista. Al contrario: con calidad, con sutileza en el quehacer puro o expresivo, aspiran a la profundidad y no al grito, a los rasgos intelectuales y sensibles que delimitan la forma. Una forma que, repito, frente a la de México, de valores dramáticos y a veces de acento trágico, estimo típico del Río de la Plata. Pues en esta constancia sirvan los prestigiosos pintores uruguayos Pedro Figari, Joaquín Torres García, Rafael Barradas, José Cuneo, Carmelo de Arzadum, y no menos los representantes de las nuevas generaciones: N. Berdía, García Reino, Amalia Nieto, los Torres, los Ribeiro, Martín, Verdié, Pareja, etc.

## V

Válidas son las aportaciones, para mi tesis, de tres maestros uruguayos de este siglo: Figari, Torres García y Barradas.

Pedro Figari se atuvo técnicamente al postimpresionismo intimista de Bonnard y de Vuillard, y a otras formas europeas, pero supo sentir el color entero en la melodía de la masa cromática, de raíz barroca y romántica, de proyección líricamente expresionista y de ascendencia predominante francesa anterior al cubismo. Su modo de pintar se asienta en su intimidad, en su fervor subjetivista, nunca en lo meramente anecdótico o real. Según ha sido dicho, su pintura se acoge a la *luz del recuerdo*. Figari se expresa con el alma y, con esa energía anímica, alcanza el brillo y la luminosidad de su pintura, que nos atrae por su halo de misterio. Hay en esa pintura un encantamiento que no necesita de sombras engañosas, ni de contornos cerrados; sensual en la materia que configura la forma y el color, enciende los acordes de los tonos de fiesta y armoniza sutilmente, en el juego de los ara-

bescos, la composición obtenida con eficaz síntesis colorística de acento lírico y, por instantes, de chispeante gracejo criollo, o pidiéndole alas a la gesta heroica. Figari *vió* la pintura, la pintura como masa, como ritmo de color, como forma intuitiva en el equilibrio de los tonos y en el ensamblamiento de los arabescos. Vió la pintura como un poeta de la metáfora plástica envolvente, apartándose de fórmulas conclusas y de sus maestros europeos, sostenido en la calidad de los empastes, frescos y rozagantes, hasta tornarse fiel al paisaje rioplatense en el que predomina la horizontal, o penetrar en la graciosa intimidad socarrona de los salones y de los patios, y salir a los espacios abiertos a la luz de las cuchillas orientales y de la pampa argentina.

Rafael Barradas fue un artista original y sensibilísimo. Parte de preocupaciones finamente plásticas: del futurismo, del vibracionismo y del planismo cubista, etapas importantes en su obra renovadora, y otorga a cada uno de sus cuadros una vida propia, interior, aliada de una paleta muy afinada. Así lo prueban sus pinturas del período en que, radicado en España, pinta "Los Magníficos", o en los "Místicos" de su etapa postrera. En "Los Místicos", sus poéticas imágenes cristianas se hermanan a la misteriosa soledad que rodea a sus óleos sobre el tema de los "Gauchos" orientales, remarcando Rafael Barradas su sabiduría técnica de una fineza eminentemente estética y humana.

Joaquín Torres García, hombre y artista de vastas proyecciones plásticas y espirituales, asimila las enseñanzas del clasicismo catalán, en su juventud barcelonesa y se hace abanderado de esa claridad de formas mediterráneas. Años más tarde, se incorpora a la Escuela de París y le importa la síntesis plástica, la pintura-pintura, el neoplasticismo de Mondrian, el suprematismo de Malevich, el cubismo de Braque, de Gris. A un tiempo, ya en su Montevideo natal, es abanderado del arte constructivo, del que fue en el Plata fundador, y le atañe la sólida estructura, la medida armónica, la tradición abstracta, sin alejarse en absoluto de la realidad a través de la

forma, la frontalidad y el ritmo. Es devoto de la geometría, de la constante ortogonal, que siente viva en la arquitectura de la Puerta del Sol de Tiwanaku y en los tejidos de Paracas y en los vasos nazcas del antiguo Perú. Acepta el artista el mensaje del arte precolombino y fundamenta en cuadros memorables su concepción metafísica del hombre americano en su relación de signos plásticos. Torres García usa un lenguaje mesurado, denso en la materia cromática y en su vibración expresiva, cuando hace pintura. En el arte constructivo, acentúa el rigor de la sección áurea, la forma y el ritmo en el plano, los cuidados grafismos de ordenación mental y plástica.

## VI

Ahora bien, no obstante lo dicho, me asalta una preocupación con respecto al futuro argentino y rioplatense. Estamos de acuerdo en que, por la calidad pictórica distinta —matices imponderables y rasgos persistentes—, se pintaron finísimas telas por cuyo conducto una selección inteligente nos lleva modernamente a un afirmativo cotejo internacional; asimismo que nuestra pintura lo será en el grado en que “los ríos, la luna o las flores... sean miradas por nosotros en cierta forma particular o en un modo de sentir imprevisible que sólo el tiempo irá revelando”. Eso en cuanto a la naturaleza, vista en un sereno friso. Pero, ¿y el hombre? ¿y la categoría del ser y del existir que obligan a una visión en profundidad, fundamento del arte? Siento que a nuestra pintura le falta una buena dosis metafísica, y sin esta condición no podrá concretar en el futuro sus verdaderos impulsos humanos y espirituales. ¿Esta energía está implícita en la posición informalista o en pintores que provenientes del expresionismo no abandonan el mensaje del hombre? Acaso sí. Pero no olvidemos que el mensaje profundo y significativo que implica toda forma, histórica y artísticamente, supera la especulación y diversificación de la materia y arraiga en la totalidad de la creación plástica, proyectada a la cultura y a la sociedad.

Las grandes fuerzas del espíritu libre y de la conducta, en su trascendencia, son aptas para establecer avances sociales, morales y estéticos. La aventura cabal del artista colma, cuando es auténtico, el ciclo de sus sueños de belleza, se atiene a la esencialidad de rigor en la solidaria plenitud de su específico lenguaje, y asciende de la diversidad a la unidad, en la comunicativa calidad trascendente. Si el mirar fino y sensible, que he descrito, se atiene a un sí mismo huraño, individualista, y si la disciplina técnica y expresiva que no excluye la experiencia abstractoconcretista e informalista, ni la realidad, ni otra alguna, no se transvasa en la existencia colectiva, la que representa la alianza de mundo y espíritu, mi temor se hará aún más indudable. No se olvide que la pintura es síntesis plástica y calidad pictórica, y a cada generación corresponde descubrir sus invariantes que pertenecen a la memoria y a los ritmos interiores del espíritu, recibiendo de la época su intensidad de aventura que se nutre de la vida y de la imaginación en la metáfora y el sentimiento congruente del artista. Pero en esas búsquedas, el orden mental y el orden emocional —fusionados y compenetrados de sus opuestos— deberán proyectarse en el futuro, y la “estética de la forma” (que aparece en horas de necesidad estructural) será substituida gradualmente por la “estética de la esencia”, para alcanzar la *formasubstancia*. El joven pintor argentino o rioplatense, a esta altura de los tiempos, deberá tener plena conciencia de que vivimos en un orbe *distinto* del europeo o de otro continente, sin descuidar por esto la dimensión de universalidad que debe asumir su expresión y su arte; no remedar lo hecho, sino emprender el camino de lo intuído y de lo soñado como creación de un mundo nuevo. ¿Somos o no somos América, el Nuevo Mundo? Lo cierto es que lejos estamos de ser el *Nuevo Arte*, lo cual es bastante triste, y debemos serlo por imperativo de la más ardiente y sabia creación plástica.

Diré más: la pintura tiende siempre a la objetividad dramática, al dominio de la materia concreta revitalizada, a una

técnica de riesgo, dolorosa, compleja, nada simple o simplificada, la cual se ve enriquecida por la pasión de alma del artista y por el vasto mundo de su concepción local universalizada. En esa cohesión de lo que somos o habremos de ser, considerando las potencias propias sin menospreciar las excelencias ajenas, nuestro arte encontrará su punto de apoyo, su suelo firme. Pues ¿quién no aspira a que esto ocurra? O sea, que las ideas convivenciales que alentó el país en los hombres de Mayo, coincidentes con los mejores espíritus y voluntades libertadoras del continente, fecunden a un arte que tendrá rasgos diferentes de artista a artista, se trate de una composición, de un paisaje, de un cuadro espacial, sustentando en realidad y en poesía, en la concreción de un *estilo*. De ahí que sea apropiada, para esta pintura, la expresión sutilmente poética, quebrada a veces por un punzante dramatismo. Nuestra pintura se encamina hacia el abandono de toda forma imitativa, sustituida por la forma creada, viva y palpitante: no juego ni gratuidad, sino esencia o sustantividad creadoras. Hemos necesitado ciento cincuenta años para que brar los últimos baluartes de los prejuicios convencionales y académicos. Estamos frente a una etapa nueva, libre el artista en su aventura de crear.

## VII

¿Podemos así convenir que existe en principio una Escuela Pictórica Argentina y Rioplatense, que nos comprende y trasciende, en la cual la síntesis plástica y el lirismo pictórico, la metáfora y el cultísimo sentimiento del artista se unifican y diferencian, o que se unificarán y diferenciarán aún más por el trabajo y el talento de los nuevos valores en el campo abstracto y en las formas de la expresión contemporánea? Las corrientes modernas han constituido un aliciente saludable de renovación de la imagen, en la búsqueda del estilo de nuestro tiempo, y la búsqueda se intensifica en el plano abstracto y en el plano anímico, en la alianza de razón y de

emoción, de conciencia y de espíritu, es decir, en la unidad de razón *existencial* —aptitud realista de nuestro tiempo dinámico— y de apetencia *metafísica* —trascendencia de la forma por la idea, resuelta plásticamente—. Siento y creo, por todo lo dicho y en lo que atañe al Río de la Plata, que si la Escuela que propugno no existe delimitada y con caracteres escolásticos (esos caracteres poco importan en el mundo de hoy), existe legítimamente en la diversidad de temperamentos y personalidades, por imperativo de la forma substancia que hunde sus raíces en América y va de lo regional a lo universal en la totalidad de la existencia, con fervor vital e impulso espiritual, como resultado de conjugados esfuerzos que se vuelven sangre fecunda de la tierra nueva.

O si cuando tenía, como he demostrado, real comienzo de existencia, el mundano internacionalismo actual de ciertas corrientes operantes desbaratan o tienden a desbaratar las diferencias, el hecho de *sentir* el propio país de origen o de adopción, equivale a profundizar esa diferencia. Pues junto a pinturas norteamericanas, mexicanas, brasileñas, españolas, italianas o japonesas, un espíritu sutilmente crítico o de afinada mira recogerá invariablemente rasgos o matices distintivos de cada una de esas comunidades nacionales. No es necesario acudir a los ejemplos clásicos, que me dan la razón a ojos cerrados; piénsese ahora en un Kasuya Sakai, nacido en Argentina pero fiel a constantes de la pintura del Japón, su patria de la sangre, o viceversa, la austriaca Gertrudis Chale, adentrada en la búsqueda, por su sentimiento identificado con los espacios, las gentes y las cosas americanas, de una expresión argentina y continental. Por más que se universalice la técnica, cabe no echar en saco roto la presencia de constantes de la naturaleza, las formas, los signos del espíritu de un país; formas y contenidos que no desaparecen sino que aún inconcientemente se traslucen en un “acento” o “tono” proyectados en la expresión estética profunda. Y puesto que los ejemplos son infinitos, las escuelas de vanguardia del siglo XX manifiestan diferencias harto evidentes: el cubismo fran-



cés, la pintura metafísica italiana, el expresionismo alemán, etc.; y en los artistas surgen las distinciones. Examinese la obra de Juan Gris, severidad plástica y densidad metafísica en los objetos: ella nos lleva a pensar en el españolísimo Zurbarán. Aun en telas amorfas del informalismo, superada la pura explosión de la materia, el ejercicio de taller o el decorativismo, se encuentran diferencias originales, como lo prueba la rebelión que significa frente a una pintura largamente ilustrativa la irrupción del abstractoexpresionista tachista en Estados Unidos. ¿Y no es reconocible, por otra parte, una fuerza poderosa hispana en “Espacio y color en la pintura española de hoy”, muestra presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes? En cambio, identificado con el afinamiento de la pintura argentina, ha realizado su obra José Fernández Muro, español, argentino por propia decisión, y la prueba de las calidades que he mencionado en este ensayo sobresalen en este culto artista. O en Miguel Ocampo, Sarah Grillo y Clorindo Testa, nacido en Italia, rara unidad de inteligencia y refinamiento sensible. O en Luis Seoane; aunque los personajes de sus cuadros nos transporten a su Galicia tan celebrada, su lenguaje plástico tiene el rigor, la claridad de imágenes y la belleza característicos de nuestra mejor pintura. La fuerza expresiva, la intensidad dinámica de quienes sienten los problemas que crea el espacio multidimensional de la era atómica, prueban a las claras que nuestros pintores jóvenes se adelantan hacia formas nuevas y seguramente encontrarán las constantes antropológicas, estéticas y metafísicas del arte en la cultura universal por venir. Esta es, por lo menos, mi esperanza.

¿Alcanzaremos, así, la República de Utopía, el orbe ecumérico de los soñadores? ¿O cuanto menos una etapa mundial de convivencia fecunda y creadora? En cualquier caso, bienvenido sea nuestro *tono* o *semítono* diferencial si sabemos conservar, enriquecerlo y enaltecerlo, en la sinfonía no ya del Nuevo Mundo que no supimos hacer sino del Mundo Nuevo

a construir con pasión e inteligencia: uno y solidario en la vida y en la formasubstancia del arte.

## VIII

Al concluir este itinerario, en el que he aludido reiteradamente a la expresión plásticopictórica y poética como fundamento de una pintura argentina y rioplatense, surge en mí, a modo de corolario excelso, una imagen del gran poeta de "La Divina Comedia", que deseo linajudamente asociar a esta naciente Escuela, cuando dice: "La forma universal de este mundo creo que vi, pues, ya diciéndolo, mayor gozo me parece que siento". No en vano, al comienzo, afirmé que esta Escuela es problema de destino, según aseveró Ortega y Gasset del Quijote español. Recalcaré, por consiguiente, el singularismo terceto del Canto 34 del Paraíso de Dante, en el que la poesía viene a ser, para nosotros, la aliada ideal de la pintura:

*La forma universal di questo nodo  
credo ch'io vidi, perche più di largo  
dicendo questo, mi sento ch'io godo.*

ROMUALDO BRUGHETTI

Luis María Campos 1372, Buenos Aires

---

*Nota.* Véase del autor textos explicativos o coincidentes: "De la joven pintura rioplatense", 1942; "Nuestro tiempo y el arte", 1945; "Gómez Cornet", 1945; "Veinte expresiones de arte humanista", 1946; "Pintura argentina joven", 1947; "Aguiles Badi", 1948; "Italia y el arte argentino", 1952; "Geografía plástica argentina", 1958; "Viaje a la Europa del arte", 1958; "Raúl Soldi", 1958. También: "Pedro Figari, pintor rioplatense", Ficción, nº 5; "Rafael Barradas" (La Nación, abril 1959); revistas "Ficción", "Criterio", etc.

Recientemente el crítico mexicano Justino Fernández, a propósito de la II Bienal Panamericana de Arte, escribió: "De los artistas invitados, el pintor Soldi es una prueba de su buena formación y de su espiritualidad. Piensa uno en Romualdo Brughetti cuando afirma que la pintura argentina es la más fina de América".