

—Ya sé que tiene Ud. mucho talento porque he oído hablar muy mal de Ud. . . .

Por encima de todas las escuelas literarias y por encima de todas las crisis periódicas, no ha habido nunca más que escritores que tienen talento y escritores que fingen tenerlo. Mejor diríamos, escritores que, sin dejar de ser clásicos, llevan en el alma todos los vientos nuevos, todas las estrellas ignotas, todo el azul turquí; y contorsionistas de las letras, galeotes de la trampa que todas las mañanas hay que rehacer porque todas las noches se desmorona, mísero bateleros del Volga dentro de su propia mistificación.

Así se bifurcan los caminos y así se crean las corrientes: unos van al sacrificio, otros a la comodidad, unos fingen, otros se interrogan, unos imitan, otros crean, unos confían en el presente, otros en el porvenir.—MANUEL UGARTE. ✓

Exclusivo para *Atenea* en Chile.

IMPORTANCIA DEL OBJETO EN LA PINTURA DE HOY

EL papel que el objeto había desempeñado en las representaciones plásticas hasta el fin del siglo último era extremadamente reducido. Si observamos el pasado aún más remoto del hombre, comprobaremos que el objeto no ha constituido jamás una parte esencial de sus preocupaciones plásticas o gráficas. Desde que el hombre echó sobre el mundo una mirada inteligente, el juego de su imaginación se encontró excitado por todos lados por los grandes fenómenos de la naturaleza.

La ley que regla el perpetuo movimiento del cielo parece, a juzgar por las representaciones ideográficas del hombre primitivo, haberle comunicado la emoción más intensa. El curso del sol que distribuye las horas del día y las de la noche, ese curso del sol cuya desaparición provocaba la desesperación del primer hombre y cuyo levantarse le traía la alegría de una resurrección, le causaba una gran sorpresa. Con ayuda de signos ensayó figurar ese movimiento del sol que había golpeado su espíritu y cortado su marcha en secciones. De allí nacieron las primeras representaciones gráficas del hombre. Después, por la fuerza de atracción del misterio del mundo, agrandándose con la sucesión de las generaciones, los signos ideográficos se han enriquecido con otros signos reclutados en círculos del conocimiento cada vez más extensos.

Al mismo tiempo, las facultades de percepción y de emoción que había en el hombre primitivo lo empujaron a acercarse a las formas aparentes. Esta tendencia, que, por lo demás, respondía mejor a la plástica, cuyas exigencias se aclaran en las obras mismas del período magdalenense, muy pronto prevaleció en las aplicaciones ideográficas. El pensamiento estuvo cada vez más solicitado por el deseo de representar la imagen exacta del mundo fenomenal. Por otra parte, las experiencias inmediatas y repetidas del hombre lo aproximaron más todavía a lo real. Con el tiempo, la forma aventajará definitivamente a la significación espiritual, hasta hacer buscar al hombre en el mundo vivo el equivalente figurativo de sus primeras percepciones cósmicas. Vemos así a los signos ideográficos adoptar, poco a poco, formas humanas o animales cuya apariencia se acerca demasiado a la representación gráfica de los primeros signos. Ya antes del neolítico se había encontrado encerrado en los límites estrechos del mundo vivo.

Aproximados en principio a formas determinadas humanas y animales, los signos se han confundido progresivamente con sus formas y han terminado por ser una misma cosa. Pero el hombre aún ligado al animal, todavía medio animal el mismo, llamaba indistintamente a su propia forma y a la de los animales, de donde han resultado esas figuraciones híbridas, mezcla de hombres y animales, que han sobrevivido en el período histórico, especialmente en Egipto.

Siguiendo su marcha, gracias al desenvolvimiento progresivo de su conciencia, carga continuamente sus instintos con las distinciones más y más sutiles del pensamiento científico. Desde entonces las únicas formas que tienen interés a sus ojos son exclusivamente las suyas o las de los animales. Es el período clásico.

Sea en el extremo-Oriente o sobre los bordes del Mediterráneo, el hombre de este período se juzga digno de atribuir su forma a todas las fuerzas de la naturaleza, tanto como a sus concepciones religiosas. A partir de esta época sólo prevalecerá la figura humana o animal y muy escasamente se volverá a encontrar en las grandes civilizaciones clásicas, representaciones de objetos.

Habiendo devuelto todo el interés de la vida al hombre, el cristianismo debía continuar la tradición clásica de la representación humana. Por su lado el Renacimiento ha concentrado toda su atención sobre el hombre, no por su significación espiritual, como lo había hecho el Cristianismo de Oriente o el de Occidente, sino por su interés en cuanto a individuo.

No es sino más tarde, hacia el fin del siglo XVII, cuando el movimiento de intensa individualización creado por el Renacimiento venía extinguiéndose, cuando vemos los objetos, utilizados hasta entonces como elementos de pura decoración, tomar su importancia y llegar a ser a veces sujetos de pintura de caballete. Y todavía estas representaciones de objetos son de un número muy reducido en la Europa Meridional. Son tan raras en el arte italiano como en el arte español, pues la atribución a los pintores españoles, y particularmente a Velázquez, de cuadros de representación de objetos, nos deja perfectamente escépticos.

Es en los Países Bajos, en Flandes y entre nosotros, donde la representación de los objetos se encuentra particularmente favorecida, gracias a la inclinación a lo real, que en todos los tiempos ha caracterizado estos países.

Sin embargo, las representaciones holandesas de éstos se distinguen claramente de las francesas. De una parte, un afectuoso apego a la materialidad del objeto y a todas sus superficies. De otra una especie de inteligencia íntima del objeto. En Holanda es la entera sumisión del pintor a la naturaleza. En Francia, por el contrario, el artista busca ordenar lo real según las conveniencias de su espíritu. Mezcla su cuidado riguroso del orden, su gusto por la simplificación, su temor de las formas exageradas, esa especie de pudor que caracteriza constantemente las expresiones del arte francés.

Esto es lo que explica que los cuadros de Chardin sean a la vez sensuales e impregnados de un sentimiento profundo de intimidad, que, con la perfecta ordenación de la composición, hace que cada una de sus obras sea vasta como un mundo.

Pero cualquiera que sea la importancia que la representación de los objetos haya asumido en los Países Bajos como en Francia, queda siempre tachada por los defectos que el Renacimiento le había legado. En efecto, éste había dividido el dominio de la pintura en pequeñas propiedades en las cuales cada una debía emplear medios de explotación apropiados a cada género.

Los siglos XVII y XVIII han perpetuado este error capital. Es preciso llegar a Delacroix para oír proclamar que «todos los objetos son iguales ante la pintura». Manet ha aprovechado hasta cierto punto la enseñanza de Delacroix. Los pintores impresionistas, al contrario, satisfechos de reproducir el aspecto de los paisajes, tarea más fácil y donde la ausencia de ciertas cualidades profundas se hace sentir menos, han olvidado totalmente la lección de Delacroix. Además la representación de los objetos no les ha preocupado.

La gloria de Cezanne será haber examinado el primero el problema del objeto en su esencia y de haberlo introducido en la pintura en un pie de igualdad con los otros sujetos pictóricos. Examinando bien la obra de Cezanne, se nota que ella está en reacción, por una parte contra la fidelidad sentimental del impresionismo hacia la pintura y por otra, contra la tendencia al prosaísmo que se observa en la representación de los objetos hacia el siglo XVII.

Cezanne se había dado cuenta de que no es en el sujeto donde está el verdadero idealismo, sino más bien en la extensión de los efectos que el sujeto debe producir. Y se dedica a demostrar que el objeto contiene recursos emotivos infinitos, *tal como una figura*, que el principio y la función del pintor son poner en evidencia y en acción esos recursos que afectan las sensibilidad y el espíritu. Las mismas observaciones, las mismas ideas directrices se adaptan igualmente a las representaciones de sus figuras, de tal modo que ellas rigen todas las figuraciones de los objetos y su organización delicada.

Afirmar que los mismos métodos son válidos en todos los géneros de pintura, que son aplicables en la construcción de la figura o la representación del objeto, ese fué el don y la gloria de Cezanne.

Había llegado a un punto desde el cual dominaba todo el campo de la actividad pictórica y había entrevisto todas las posibilidades que allí estaban todavía en potencia, todos los dominios de la pintura aún inexplorados, todos los caminos que le quedaban por trazar, las relaciones por establecer, los procedimientos que perfeccionar. Su ejemplo ha provocado consecuencias profundas y un conjunto de rebuscas las más diversas y las más difíciles que la pintura haya jamás emprendido.

Así Cezanne ha enriquecido el arte con una belleza particular a nuestra época e inherente a una nueva concepción de la pintura. Es por eso que los principios de su obra han llenado todo el dominio pictórico y están todavía presentes en el espíritu de sus pintores, imposibles de desatender, reforzados por el número considerable de obras notables que han suscitado.

El esfuerzo de Cezanne hizo desaparecer definitivamente la absurda división de la pintura en géneros. En sus telas todos los sujetos requieren los mismos desenvolvimientos, y los géneros están confundidos desde el punto de vista del lenguaje plástico hasta responder en la memoria de manera idéntica. El más pequeño objeto, por insignificante que sea, contrapesa en su obra a los sujetos más ilustres y más vastos. Encare Cezanne una figura o un objeto, tiene la misma intuición del ca-

rácter del modelo y usa para con él los mismos artificios de generalización. Igual si se trata de una figura o de un objeto, la fisonomía está en ellos igualmente aumentada y su expresión plástica está obtenida de la manera más simple y más clara.

De aquí resulta para la pintura, después de Cezanne, que ya no hay categorías de sujetos, según se trate de expresar el ideal o la real. En nuestros días el objeto puede, tanto como la figura, expresar el ideal. Esta consecuencia ha sido tanto más fácil de realizar, cuanto que la pintura contemporánea mira ante todo a la objetividad. Hoy ya no existen las tiernas escenas sugeridas por el deseo del puro ideal. Los deseos de este orden, el pintor los contiene y los somete a la plástica. No hay ya escenas de expresión donde la pasión se revela bajo un aspecto fantástico o conmovedor.

Por otra parte la pintura de hoy día se muestra esencialmente imaginativa. Más que nunca el arte es una «mnemotecnia de lo bello». Más que en cualquier otra época, se trata para el artista mucho menos de copiar la naturaleza que de interpretarla en un lenguaje plástico, concepción nueva y que permite al objeto tomar la misma importancia que cualquier otro sujeto pictórico.

Por ser más difícil, la tarea de nuestros pintores no es sino más gloriosa. Ellos han podido crear el ideal con los objetos más humildes, incorporados por el pincel a la armonía universal ante la cual el hombre y el objeto son igualmente bellos.

En lo que los pintores de hoy difieren de los viejos maestros.

Aquéllos gastaban generalmente todos sus recursos en expresar la materialidad del objeto y empleaban toda su virtud en componer los objetos según cierto orden dado, como lo hace actualmente Derain que se ha dejado coger más de lo que es útil, por el ejemplo de los viejos maestros. Mientras tanto, pintores como Matisse y Picasso, por ejemplo, no buscan en ningún momento esa cosa insípida que trata de imitar la naturaleza, sino que quieren producir en el expectador un efecto semejante al que ellos experimentan ante los objetos y el mundo.

Examinemos ahora de más cerca a qué tiende la importancia singular, acordada en nuestro tiempo, al objeto. No es temerario responder que el favor en que es tenido está ligado al desenvolvimiento excepcional que ha tomado desde Cezanne el sentimiento pictórico hasta el punto de cambiar el destino de la pintura y de enriquecerlo. En nuestros días la naturaleza entera se encuentra sustituida en la pintura. Esta no necesita para satisfacer sus aspiraciones de un sujeto exclusivo a cada una de ellas. Es la razón por la cual la figura es intercambiable con el objeto,

el cual es susceptible de expresar toda la vitalidad del pensamiento del artista, sin disminuirle su extensión ni su intimidad.

La pintura está hecha esencialmente para el placer de los ojos. Luego nada tiene de raro que los pintores modernos se empeñen en hacer del objeto un poema plástico. En lo cual se distinguen todavía de los pintores del Renacimiento. Estos pintaron siempre sin poder liberarse de ciertas prevenciones. Una figura, un ropaje, una arquitectura, un mueble están pintados por ellos de una manera absolutamente diferente para cada categoría de sujeto. Para un mismo cuadro se servían de dos, tres o cuatro maneras de pintar. Para los paños, por ejemplo, no solamente la manera de pintar es diferente a la que se emplea para las figuras, sino que la elección misma de los colores es absolutamente exclusiva a su representación.

Los pintores de hoy día aplican, por el contrario, los mismos medios pictóricos, indistintamente, para todas las partes de un cuadro, y buscan la misma atmósfera colorante para cualquier sujeto. Disponen de un objeto y lo atormentan como lo habrían podido hacer con un modelo vivo. Se pinta hoy un objeto con los mismos cuidados y las mismas atenciones que se habrían puesto para pintar una figura, empleando en ello las cualidades más radiantes del talento y todos los recursos del arte de pintar.

Estos principios enunciados por Delacroix y puestos en obra por Cezanne han encontrado su expansión en las telas de Matisse, quien ha perseguido en su desarrollo las rebuscas formales y técnicas con respecto a las cuales las obras de Cezanne le habían comunicado la pasión y enseñado la importancia.

La formación de los principios de Matisse está apoyada en la disciplina de los maestros. Nadie ignora los estudios que ha realizado acerca de los pintores antiguos. Pero no ha tardado en sacudir el yugo. Demasiado materiales por lo figurativas en los tiempos de su frecuentación de los maestros holandeses, las pinturas de Henry Matisse iban muy pronto a transformarse radicalmente.

Su espíritu vigorosamente constituido le reveló en seguida una visión de los objetos que sobrepasaba su apariencia cotidiana. Las primeras tentativas de Matisse emanadas de su propia personalidad, expresan en efecto al hombre que domina el modelo natural y se sustrae a la imitación de la naturaleza.

De este estado de maestría ha salido toda una serie de cuadros donde el objeto es creado de nuevo con la fiera insolencia del instinto. Se comprende la soberanía de una gran pasión que se muestra libre, atrevida, inquieta. Lo que hay de profundamente amable en sus telas es el espectáculo de un temperamen-

to en su plena vivacidad, con sus violentas reacciones. Un centelleo numeroso del espíritu, una ruptura franca con el hábito, osadías que confirman el resorte del pintor, tales son los caracteres de las telas de Matisse en esta época. El objeto no es más que un pretexto para dar libre curso a la imaginación y a la poesía plástica.

En las telas en que Matisse penetra profundamente las intenciones de la naturaleza, trata de hacerlas sensibles por el lenguaje más apasionado. Se desprende que en sus representaciones de objetos las formas aparezcan menos decisivas que en la actualidad y los contornos más flotantes. Pero qué vigor y qué audacias en las telas en que el artista se muestra penetrado de ese algo vago e irreal que flota en torno de la vida.

Esa nueva orientación del instinto implicaba medios materiales de ejecución nuevos. Por torpes que puedan parecer a los que aman el estilo académico los medios de que Matisse se ha servido hasta este momento, son esencialmente creadores y tanto más sensibles cuanto que han sido sugeridos por esos estados en que el artista crea entre el orden y el desorden y donde se manifiestan todos sus poderes adquiridos, quizá si todos sus deberes. Así el expectador se regocija mucho más de esos relajamientos del instinto, confiando en él mismo, que de las ventajas que procurará más tarde al artista el poder conquistado. No es que yo quiera negar la calidad de sus obras de madurez, pero no puedo dejar de comprobar que las verdaderas virtudes de su obra están ya producidas en las telas anteriores. La obra de Matisse ha ganado luego en orden, suntuosidad y perfeccionamiento plástico, pero no podría sobrepasar el estilo incisivo de las obras de otro tiempo. Eso aparece claramente en el color. En su juventud, Matisse se había preocupado largamente de conquistar todos los secretos del color. Hizo con este motivo rebuscas muy complejas que lo condujeron a trabajos sensacionales. Pero la atmósfera quedaba todavía por conquistar. Sólo después de largos y laboriosos esfuerzos ha logrado, en estos últimos años, situar los objetos en la atmósfera, crear la combinación del objeto y el espacio. Hoy día se muestra maestro absoluto del color, conoce las relaciones más sutiles de los tonos, sus fusiones más íntimas y más densas. Pero el placer en mostrar su habilidad, la satisfacción de haber vencido lo que durante largos años se había escapado a sus pesquisas, no podía compensar para nosotros la línea melódica y las sonoridades de sus telas de otro tiempo. Sea como sea, gracias a Matisse, la representación del objeto ha conquistado definitivamente sus derechos en la pintura. Mediante su ejemplo, Matisse ha demostrado en

forma perentoria que en arte la belleza no viene del sujeto sino exclusivamente de la pasión del artista. La obra de Picasso confirmará el ejemplo de Matisse, dando al objeto tan vastas posibilidades de interpretación, que podrá en adelante traducir todas las resonancias de la pasión y sufrir la fatalidad del talento.

Habíamos constatado que el objeto ocupaba en Cezanne después más tarde en Henry Matisse, una posición plástica en todo diferente de la que le habían dado los pintores anteriores. Estos dos artistas comprendían que el fin del Arte no está en el sujeto sino más bien en el alcance de los efectos plásticos que el sujeto debe producir. Su obra demuestra de la manera más completa y más irrefutable que el objeto contiene, tal como una figura o un paisaje, recursos emotivos infinitos en el que el rol y la función del pintor consisten en poner esos recursos en evidencia por la acción del objeto sobre la sensibilidad y sobre el espíritu.

La absurda división de la pintura en géneros desaparece definitivamente en sus cuadros, todos los géneros están confundidos desde el punto de vista del lenguaje plástico, hasta evocar en el espíritu reacciones idénticas.

El cubismo ha llevado más lejos todavía el mismo problema, dándose por tarea, no solamente expresar todas las cualidades plásticas del objeto sino aun realizar todos los otros recursos y llevar a buen fin las combinaciones que la obra de Cezanne contenía en potencia. Lejos de dejarse seducir por la sola apariencia del objeto, el cubismo ha logrado transformarlo radicalmente a fuerza de hacérselo presente al espíritu y al corazón. Pero por más que se hayan dado cuenta que la naturaleza elimina todas las imágenes que se trata de obtener y por más que se hayan inspirado menos directamente de las formas, vistas o registradas, de sus recuerdos, Braque y Picasso han, sin embargo, conservado las relaciones de objetos o mejor dicho los lazos de los objetos: así por ejemplo, una fruta colocada sobre una mesa constituye para ellos un conjunto orgánico de sujeto.

Es contra esta actitud que Leger ha querido reaccionar. Hay en su obra una ruptura total y sistemática entre el objeto y el sujeto: una manzana, una flor, un desnudo, un manojito de llaves, un rostro, no son sino un objeto organizados de manera de crear un cuadro, sin sujeto y cuya sola condición es ser concebido según proporciones visuales dadas. Nunca el objeto es considerado por sí mismo. Para Leger, todo lo que admite un valor plástico es objeto, una cosa inanimada tanto como una

figura humana. Los objetos no están simplemente puestos en el espacio.

Esta manera de tratar los objetos en el espacio, ofrece a Leger un campo de posibilidades casi infinitas. Se ha llegado a decir que si él pusiese una manzana sobre una mesa, suprimiría toda sorpresa e impediría obrar a lo desconocido. No es que él deje a eso desconocido un rol de primera importancia. Sin duda, cuando concibe una obra e ejecuta una maquette hace un llamado a todas las fuerzas desconocidas e *inasibles* que hay en él; pero cuando prepara una tela se podría casi decir que gasta dos tercios de su esfuerzo en la organización del cuadro por un tercio solamente que reserva a lo desconocido, a ese algo indefinible que escapa a la voluntad y la sobrepasa y que hace que un cuadro parezca más pleno y más completo que otro, compuesto, sin embargo, de los mismos elementos.

El espacio en que Leger pone sus objetos comporta una atmósfera, pues él contrariamente a los que la suprimen por entero, sostiene que el objeto, tiene necesidad de una cierta atmósfera para conservar su estado plástico. La cuestión de atmósfera es para Leger, una cuestión de número de valores; así dos valores, no constituyen la atmósfera. Ella se crea a partir del número tres. A veces el número matices debe quedar muy constreñido, si se quiere atender a la verdadera síntesis. Las cosas fuertes exigen siempre una atmósfera muy despejada y muy severa. Es cierto que hace falta un mayor número de matices para las obras seductoras, las melodías picturales, pero la verdadera síntesis plástica es otra cosa. La historia del arte nos enseña que el gran estilo ha sido siempre tenido en muy poca atmósfera. Los mosaicos del siglo VIII por los cuales Leger tiene mucha admiración están casi desprovistos de ella. Entre los bizantinos como entre los primitivos de todos los países, sean italianos, alemanes, franceses o catalanes, la atmósfera está siempre reducida a sus elementos primeros. Además la característica esencial de toda gran época artística es cierto aspecto de sequedad.

Es el renacimiento el que, habiéndose equivocado sobre el sentido de los estilos griego y etrusco, ha introducido en el arte de los tiempos modernos la expresión y el amor de los matices que es su corolario. Este es el origen del error plástico moderno. Miguel Angel ha reemplazado la «forma» de un brazo griego por «músculos». Ahora bien los músculos no existen en ningún arte de gran época; los músculos no son sino expresión y matiz; ellos no constituyen jamás formas puras. Bien considerado, la era del Renacimiento es un arte de imi-

tación de la vida, imitación que manifiesta, a menudo, dones medios sorprendentes; arte de similitud, de un verismo más o menos disfrazado por demostraciones idealistas.

Acentuando la oposición de Cezanne a la expresión, el cubismo había ya corregido nuestra concepción del arte, pero había conservado el lado melódico de la pintura tradicional. En efecto, los cuadros cubistas de Braque y de Picasso, aunque dan la impresión de ser monócromos, están pintados con la ayuda de un gran número de matices. Sólo en las obras ulteriores de estos artistas, el número de tonos utilizados, se encuentra constreñido. Leger habría querido que ese número fuese toda vía más reducido y llevado a su estricto mínimun.

Al arte de similitud, Leger opone un arte de equivalencias. Es el punto de vista capital, la idea central de su obra, la que lo lleva a esta manera tan personal de considerar al objeto, que lo caracteriza.

Todas las obras de caballete realizadas por Leger, revelan la regla de los contrastes. El arte es para él una reserva inagotable de contrastes. Si le ocurre pensar que puede obtener de esto otra explicación del arte, no es menos cierto que las cosas no cuentan para él sino en la medida que éstas sitúan contrastes. Así en los últimos dibujos reproducidos aquí y que representan las más recientes exploraciones de Leger en el dominio pictural, no hay sino objetos traídos al primer plano para crear contrastes y las interpretaciones de figuras no son sino juegos de contrastes.

Estas oposiciones esenciales pueden aparecer bajo tres aspectos: sea como contraste de dibujo; sea como contraste de formas; sea, en fin, como contraste de colores. La predilección del artista por uno u otro de estos aspectos depende de sus aptitudes profundas. Pero una cosa que el artista no debe jamás perder de vista, es que no puede nunca realizar en el mismo diapasón los tres aspectos a la vez. Le es preciso necesariamente sacrificar o lo uno o lo otro. El artista más ricamente dotado, debe voluntariamente empobrecerse y abandonar por iniciativa propia lo superfluo de sus bienes. Así Leger ha sacrificado el dibujo al color, y es por el color que ha realizado sus contrastes. Aun, ha sacrificado todo lo que, en el color mismo, le parecía excesivo. Hace algunos años, a raíz de una exposición, Leger se había apercebido que en su obra la dominante amarilla, demasiado a menudo repetida, llegaba a ser fastidiosa. Aunque esta dominante contribuía mucho a hacer su obra seductora, él no dejó de sacrificarla y de reemplazarla por los equivalentes que su talento de colorista le originó.

Para crear contrastes, Leger comienza primero por poner, según su propia expresión el objeto en posición plástica. Este es el trabajo que muestra sus *minas de plomo* y sus dibujos de trazo. En seguida, para organizar su cuadro, pone cerca del objeto estudiado las formas que contrastando con éste, crean el ritmo y la ligazón orgánica de la obra. Procede poniendo sobre fondos abstractos, es decir, no figurativos, objetos concretos, o bien oponiendo dos o tres clases de objetos animados o inanimados, de manera de hacerlos reaccionar las unas sobre los otros. Estas reacciones son naturalmente de intensidad diferente si se trata de un cuadro de caballete. Leger, busca siempre la intensidad; los objetos están siempre dispuestos de manera de formar contrastes muy acusados.

Por el contrario, en una pintura mural, para que esta pintura se acorde con la superficie que lo enmarca, para que allí abra una especie de ventana sin que esta ventana pueda llegar a ser un perpetuo espectáculo, Leger reduce la agudeza de los contrastes de las formas y atenúa las oposiciones de los tonos; reducción y atenuación que varían naturalmente con las dimensiones de la superficie mural que sirve de fondo a la obra y según esta superficie sea de sentido horizontal o de sentido vertical.

Así un cuadro de caballete y una pintura mural de Leger están pintados de una manera muy diferente. El cuadro del caballete es vida, pero como no puede darse constantemente la vida en espectáculo, Leger ha buscado el reposo en lo ornamental. Y es bien sensible que los artistas que se han inspirado en la pintura de Leger no hayan, en esto, seguido su ejemplo. La condición primera de lo ornamental les ha faltado hasta el punto que sus composiciones murales *no son sino* afiches que solicitan o mejor dicho, torturan sin consideración el ojo del transeunte. Lo ornamental *no es* sino sonoridades atemperadas de tonos inscritos en las formas geométricas; pero es en la dosificación de esos tonos y de esas formas por sus proporciones que se revela la calidad de alma del artista. La mayor parte de los pintores que se dicen abstractos abusan de la geometría y creen que eso basta. Si es una suerte para los artistas de nuestro tiempo tener una formación geométrica bien sólida, ellos no deben olvidar que la geometría sólo crea obra de arte cuando no es un fin por sí misma; ella no tiene más virtudes estéticas que las de la inspiración que la anima y la de la sensibilidad que se expresa a través de ella.

Por lo demás cuando se estudia el arte geométrico del pasado, uno se da cuenta que no fué en ningún momento un

arte realmente abstracto. El arte árabe, aun en su última época, en que la figuración geométrica fué llevada a un extremo refinamiento, no hizo de la geometría un uso abstracto en el sentido que se pretende dar al arte abstracto de hoy día. Nada hay de más intensamente plástico, nada de más vivo que esas formas geométricas en que la emoción personal domina el razonamiento y el cálculo y se impone. Y es esta calidad personal solamente lo que cuenta en el arte como en la vida. Un individuo o una raza que la ha perdido tiene que desaparecer.

Sin embargo es esta afirmación de su personalidad que algunos llaman con desprecio la fantasía egoísta del artista. Una pintura puramente abstracta no es sino un juego fácil que cualquiera puede lograr. Es más emocionante poner dos objetos juntos que hacer curvas y cuadrados, aun cuando las proporciones de las superficies y los valores de los tonos sean de un feliz resultado: emocionante por las dificultades, los riesgos y los peligros que implica siempre la presencia del objeto que hace en seguida resaltar los límites del artista. Pero la belleza de una obra no reside en la dificultad vencida. Es sólo la calidad de la obra lo que importa.—CHRISTIAN ZERVO S.

LA INFLUENCIA DEL MAR EN LA POESIA DE SALVADOR REYES

REALMENTE hay en nuestros poetas jóvenes una decidida pasión por la idea del mar. Esto no es nuevo, como creen algunos. Ya Pedro Prado, por ejemplo, hizo clásico hace diez años su poema en prosa *Los Pájaros del Mar*, admirable en su género. Es uno de los pocos poemas en prosa que sobreviven en nuestra literatura, gracias a su amplitud simbólica y por ser una intensa visión marina. Yo no sé a punto fijo cuántos poetas chilenos, después de Prado—que también en *Los Diez* crea bellas fantasías marinas—hallaron en el mar sugerencias e imágenes para sus versos y prosas. Sería largo y pesado verificarlo a través de tantas publicaciones, en diez años o más. Solamente, de refilón, recordemos que Víctor D. Silva—halló sus mejores entonaciones líricas en el mar para su composición *Por los Mares del Sur*, objeto de un premio en concurso. ¿Quién no recuerda aquello de

Crepúsculo. Alta mar. El viento frío
asaetea mis músculos. ¿Qué sueño
es el que viene, pájaro zahareño,
a revolver en torno del navío?...