



ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

EN ESTE NUMERO:

CUATRO CUARTETOS, DE T. S.
ELIOT. TRADUCCION Y NO-
TAS DE AMERICO BARABINO,
JOSÉ BERGAMIN, MICHEL BRAS-
PART, ALBERTO DEL CAMPO,
CARLOS M. RAMA, GUILLERMO
DE TORRE.

NOTAS de: Bernardo Canal Feijóo, Isabel Gilbert
de Pereda, José María Podestá, Hans Platschek, y
Ciselda Zani.

7

JUNIO DE 1949
MONTEVIDEO

BNUHAP/EST/1949ca

ESCRITURA

ENSAYO - CRITICA - POESIA - NOVELA Y CUENTO
MUSICA - ARTES PLASTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

Año III

Montevideo, Junio de 1949

N.º 7

SUMARIO

Cuatro Cuartetos. de *T. S. Eliot*. Traducción y notas de *Américo Barabino*.
— La Máscara y el Rostro. por *José Bergamín*. — Crítica y rebacimientto de la razón en la filosofía de Ortega y Gasset. por *Alberto del Campo*. — Un trágico inventario. por *Carlos M. Rama*. — Diálogo inocente. o la irrisión de los nacionalismos literarios. por *Guillermo de Torre*. — Carta de París. por *Michel Brampart*. — Calendario de Exposiciones: notas de *Hans Plutschek*, *José María Podestá* y *Giselda Zani*. — Libros: notas de *B. Caral Feijóo* e *Isabel Gilbert de Pereda*.

GRABADOS

"Atardecer" (aguafuerte). de *Eduardo A. Larrarte* (Gran Premio — Medalla de oro. del XII Salón Nacional de Dibujo y Grabado. — "Rojo entre verdes" (óleo). de *José Cúneo*. — "Maternidad" (óleo). de *Oscar García Reino*. — "Naturaleza muerta" (óleo). de *José Cziffery*.

VIÑETAS

de *Adolfo Pastor*

10-10-49

sonajes, imponiéndonos su presencia, atrayéndonos hacia su límpida profundidad en estos paisajes de Punta del Este. Vaivenes y experiencias le modificaron al pintor, muchas veces, la paleta, la entonación, el modo peculiar de estructurar; no le modificaron, ni podrían, su personalidad, sensual y lírica, su hondo y acendrado sentimiento del paisaje uruguayo. Más allá de toda versatilidad de procedimientos, más allá de todo parecer, está siempre, en cualesquiera de sus cuadros, el verdadero ser, fiel a sus constantes morales y estéticas.

En esta reciente exposición se percibe también esa continuidad sustancial que permanece igual a sí misma a través de tantas apariencias. Ahora Cúneo retorna a la naturaleza para penetrar en ella casi diría sumisamente, para darnos de ella una versión más cercana que otras: no más servil, sí más directa. Tal que si esa naturaleza le hubiese sobrecogido tanto y se hubiese hecho amar tan profundamente que el pintor quisiera salvaguardar y hacer perduradero el inmediato esplendor que ella irradia. No de otra suerte había penetrado en los campos salteños, ni en los canales venecianos, ni, tanto tiempo hace, en las llanuras de Cerro-Largo, desoladas y silenciosas.

Otra vez espacio y luz son primordiales. Pero un espacio que no es sólo ilusión de profundidad sino espacio pictórico: una luz que no se satisface con ser sólo luz del color sino quiere ser también luz de la naturaleza. Por entre los pinos y las dunas, por entre los enhiestos eucaliptos se abren inmensos claros cuyas lejanías son ilusorias pero cuya dimensión sobre la tela es real y se conjuga a los seres que rodea — árboles, casas, arenales — en estrecha vinculación pictórica. Sobre el ancho horizonte, sobre el mar y la playa, la luz vibrante se manifiesta, a la vez, real e ilusoria. Pero espacio y luz juegan sobre las formas según exigencias plásticas, a veces muy sutiles. Y por iguales exigencias el color se enciende o se apaga: y un techo es de un rojo candente; un cielo tras un árbol es de un denso azul de lapis-lázuli, una nube es de un blanco nacarado e irradia armoniosamente sobre el vasto fondo del mar.

A veces la destreza en el manejo de estos delicados materiales es tal que el cuadro aparenta la fácil desenvoltura — al tiempo segura y elegante — que tienen las manchas y sólo a una mirada más atenta descubre el proceso de meditación y de maestría que lo engendró. Tal un pequeño suburbio de Maldonado, con unas callecitas de cálidos ocre en primer término y las azules cúpulas de la iglesia alzadas en el aire transparente.

De esta inmersión de Cúneo en el paisaje de Punta del Este no dimanan retazos documentarios sino siempre transfigurados de la realidad. Más recatadas ahora y menos visibles como transfiguradas, pero siempre vigentes en esa condición de versiones plásticas, de ilusiones poéticas de la naturaleza. Que tal es, al fin y a la postre, la misión del pintor que crea ese microcosmos lírico que es un cuadro: darnos una ilusión poética, su personal ilusión poética del mundo, que nadie sino él puede dar.

JOSE MARÍA PODESTÁ

OSCAR GARCÍA REINO — Amigos del Arte, Abril-Mayo 1949.

Hace algunos meses decíamos en estas mismas páginas, a propósito de una muestra de obras de Hans Platschek, el placer que nos producía comprobar la existencia de la imaginación, de la invención, en los contados casos que manifiestan esas categorías dentro de nuestro arte pictórico.



Maternidad (óleo)

Oscar García Reino

Y hace muchos años ya, señalábamos en Oscar García Reino esas condiciones tan escasas en nuestro medio. Hemos seguido a lo largo de toda su carrera a este artista verdadero; le hemos visto debatirse ante la hidra de los estilos, buscar el camino real a través del laberinto de la expresión, inclinarse en voluntaria penitencia ante la implacable divinidad de las formas. A veces parecía contradecir lo más entrañable de su ser por una suerte de negación de todo lo que no fuese puro ejercicio plástico. Otras, se daba de lleno a una fiebre de expresar nunca más extensa e intensamente manifestada que en la serie de retratos de su esposa, en los cuales sutilizaba hasta la tortura las posibilidades expresivas. Durante todo ese tiempo, su mano buscaba conquistar el toque propio, ese acento de orden mecánico que traduce la sensibilidad del artista en una particular densidad de la materia, en un color que exalta o apaga la tonalidad general del cuadro, en una caligrafía determinada que es tan personal como la de la escritura. En todo este proceso, muchos silencios momentáneos —a veces bastante prolongados— muchos aparentes desfallecimientos, algunas tentaciones (que no dejaban de tener el mérito de la humildad) por seguir tal consejo, tal corriente, tal ejemplo que, de ser menos auténtica su condición de creador, hubieran malogrado su personalidad.

Lo que da testimonio de la condición creadora son las constantes ya temperamentales, ya temáticas, que van manifestándose en el tiempo, a través de las vicisitudes del aprendizaje y de las variantes de lo formal, y estableciendo una suerte de unidad que, como un hilo central, va enhebrando la abigarrada serie de experiencias aisladas para convertirlas en partes de un todo orgánico, coherente.

Las constantes de García Reino —las más manifiestas, por lo menos— pueden ser reveladas a través de sus preferencias temáticas, las cuales sirven al artista de sustentáculo para el ejercicio de sus preocupaciones plásticas, expresivas e inventivas. El paisaje urbano, el retrato y el desnudo son como hitos constantemente repetidos en su producción. La naturaleza muerta —más abundante en los comienzos de su carrera— y las composiciones con figuras, ya en interiores o exteriores, han aparecido más raramente, pero desempeñando un papel muy importante a cuyo sentido no tardaremos en llegar. En efecto, el paisaje urbano ha proporcionado siempre a García Reino un medio ideal para su búsqueda de una conjugación de la geometría con el color y el tono o, lo que es más arduo aún y constituye uno de los principales objetivos de su arte, la conjugación de la geometría con los planos de luz. Una pasión de orden —pero de orden complejo, no el que procede por eliminación de integrantes, sino el que quiere ordenarlo todo— preside todo el propósito plástico de García Reino. Y la luz, esa intrusa, con la cual la Pintura baila una danza mortal desde el Renacimiento, la luz, duende de lo fugaz o máscara dramática que se interpone entre la forma y la representación, que sirve para todas las trampas y para todos los histrionismos y para todas las anécdotas extra-pictóricas, que sólo puede ser resuelta pictóricamente si se la funde en el tono, se la somete al color o se la incorpora a la geometría, es en esta última forma (la más difícil) domada por nuestro artista y de ahí su deleite en el paisaje, ya geométrico de por sí, de la ciudad, donde el cielo diluye o refuerza los sólidos de las construcciones, donde todas las líneas coexisten alimentándose unas de otras, donde los planos no varían con las estaciones y donde la poesía está siempre más presente en el contemplador que en lo contemplado, permitiendo a aquél el supremo goce de ser él, y con medios propios, quien pueda disfrutarla o revelarla a los demás, en lugar de ser devorado por las incitaciones de una naturaleza profusa y cambiante.

Así como el paisaje es para García Reino la geometría, el desnudo es para él el puro ejercicio de la forma. Ningún otro sector de su arte es más ávido, menos subjetivo. Aun cuando la subjetividad de este pintor es tan rica, tan imposible de obliterar enteramente, en sus desnudos la primacía de la forma se impone a los demás constituyentes. Están allí, con todo. No se anulan en aquel estricto mirar el hábito geométrico ni la intimidad poética; pero sólo afloran como servidores de un propósito casi científico.

El retrato es para García Reino una apasionada libertad experiencial y experimental. Bajo el signo de esta libertad ha podido crear —como lo señaláramos antes— esa numerosa riqueza de variaciones sobre un tema: la melancólica gracia, la belleza patética de Julia Usher, su mujer, han sido exaltadas por el artista cada vez con distinto deleite, con distintos sabores. Ora intimismo tierno, obtenido con el contorno difuso, un rasgo fisionómico revelado con ahinco, ora forma monumental, traducción de una expresión fugaz a una calidad pétreo y como eterna, ora materia plástica valiosa en sí misma, sobrepuesta a lo expresivo en lo cual se funda, ora reminiscencia de antiguos maestros en determinada gama cromática, ora incisiva revelación de carácter: cada uno de estos retratos afirma su calidad

de campo de experiencia. En muchos de ellos se puede encontrar el germen o la avanzada de algunas de las más felices obras últimas del pintor. Algunos quedan ya como parte inalienable de lo más perfecto de cada período suyo.

Decíamos que la naturaleza muerta y la composición con figuras habían sido menos frecuentes en la carrera artística de García Reino: su importancia, no obstante, se nos revela plenamente en esta última exposición. La naturaleza muerta ha sido para él, desde un principio, estudio de color y materia. Creemos que muy pocos pintores pueden hacer lo que nuestro artista ha realizado en esta muestra: colocar lado a lado, la primera naturaleza muerta que expusiera hace poco más de diez años, en la época en que aún era estudiante del Círculo de Bellas Artes, y la última salida ahora de sus manos, sin desmedro para ninguna de ellas. Para lo relativo a la unidad de un proceso, diez años son demasiado o demasiado poco. O el artista se ha apartado de todo aquello que constituyera su primera problemática, y entonces las primeras obras aparecen como ensayos desprovistos de todo valor objetivo, o, al encontrarse aún en desarrollo, la unidad se ha diluido en lo experimental y la comparación se vuelve confusión para el juicio. En este caso, no. Las obras *están*: son parientes. Se encuentran en ellas sutiles ecos, idénticas causas e igual finalidad. La pericia extraordinaria con que la última ha sido realizada, en lugar de aminorar los valores más modestos de la primera los señala y los define. Si en la última canta el deleite del artista en cada pincelada, en un rosa que se apoya levemente sobre los grises con el valor exaltante de una de esas voces de alondra que Mozart intercala entre la melancolía de dos frases espaciadas, en la primera dialogan las anchas tintas planas con gravedad y alegría a la vez, el pincel ha borrado las huellas de su trabajo para obtener *determinada* superficie, *determinado* acento. En ambas vive el testimonio de que para el artista la materia pictórica es un valor en sí: el color un valor en sí. Y ese testimonio lo es de una realidad muy alta: la vocación de García Reino por los valores intrínsecamente plásticos, su fidelidad a los mismos, su disciplina que le ha llevado a desarrollar su arte dentro de esos valores, sin pedir nada prestado a otras formas de expresión artística, y el desarrollo que ha sabido imprimir a aquéllos dentro de la esencia y la especificidad propia de los mismos, hasta llevarlos a su máxima expresión.

Si hemos dejado para lo último la relación existente entre las composiciones con figuras, realizadas en distintas etapas de la producción de García Reino, y aquello que es lo más importante de esta muestra en lo referente a valores creacionales, es porque en ellas se encontraba el germen de un elemento que es, sin duda alguna, el más personal, el más diferenciado de los valores de García Reino: el más suyo propio, y el que mayor título le adjudica dentro de esa pintura que señalábamos una y otra vez como casi inexistente entre nosotros: la pintura de imaginación.

Ese elemento es el sentido del misterio. García Reino lo tuvo desde el principio. Pero, prudente, no dió rienda suelta a ese sentido esencialmente subjetivo hasta no poseer del todo los medios adecuados para su expresión. Dejó que aquí y allí aflorase esa su peculiar imaginación en pequeñas telas, en pequeñas gouaches, sin nunca permitirle ocupar un sector verdaderamente importante, en número e intensidad, de su obra. Y lo bien que hizo. Porque es sólo ahora, después de tanta labor, de tanta disciplina, de tanta *pintura*, que puede lanzarse de lleno en la atmósfera del duende. Ningún "ismo" lo sacará de la pintura. No tendrá que discurrir intelectualmente como la mayor parte de los surrealistas, para crear una atmósfera mágica, para revelar la subconciencia o para decir la oscuridad de

las criaturas. Su misterio, a partir de ahora, será el misterio del pintor, no el del narrador o el literato.

Cuando los surrealistas horadan el pecho de una figura humana para que a través de éste surja el cajón de un mueble o brote un árbol, están recurriendo a un proceso intelectual en el cual debe colaborar el espectador. Cuando García Reino concibe, en términos de pintura, un ambiente, un grupo de figuras, una sola figura de misterio, nada pide prestado a la narración o al discurso: la figura, el grupo, el ambiente son misteriosos. Ni siquiera el hecho de que algunas de ellas lleven máscara o antifaz añade o quita misterio a su intrínseca esencia. Se trata de una carga, de un contenido, no de una relación entre objetos dispares. Nada, quizá, tan misterioso como algunos semi-retratos exhibidos en esta muestra; sin embargo, nadie podría ubicar el misterio en uno o más de los elementos que los constituyen. ¿Deformación? ¿Sutil revelación de anacronismos? ¿Deshumanización de la figura hasta convertirla en puro objeto plástico? ¿Leve, conmovido sentido caricaturesco? Todo ello en iguales proporciones, todo ello regido por las dos claves de este grave, digno, contenido temperamento de artista que comentamos: poesía y verdad.

GISELDA ZANI

JOSÉ CZIFFERY EN "ARTE BELLA" —

En Cziffery coexisten varios pintores. Hay obras suyas, de tendencia naturalista, apoyadas en Cézanne, pero con un color, más que local, localista; y tiene también algunos estudios y dibujos para murales, de fuerte influencia mejicana que se ve superada y personalizada en una decoración que pintara para una casa de comercio en Salto. Pero siempre me ha parecido que el verdadero pintor que hay en Cziffery se manifiesta rotundamente en una serie de gonaches y pasteles, de los cuales *Arte Bella* acaba de presentar una selección.

En el fondo, Cziffery sigue siendo un pintor europeo, pese a sus intentos de asimilación pictórica en el Nuevo Continente. Si hubo influencias que lo hicieron dudar de su camino, si hubo exigencias de la vida cotidiana con imposiciones contrarias a su temperamento, esta exposición ratifica de modo convincente su real existencia de pintor. Lo muestra el refinamiento de sus pasteles, y lo demuestra, asimismo, una despreocupación en todo lo que se refiere a la conclusión de la obra; despreocupación que, a veces, afecta a la elemental estructuración plástica. Todo esto deriva, sin duda, de las reminiscencias de una época en que Cziffery recibió sus impactos más intensos y, al mismo tiempo, sus más gratos éxitos. Es la época de la post-guerra pasada, en que reinaba junto con el espíritu de renovación, una atmósfera de combate contra todo resabio y toda actitud tradicional en las artes plásticas; un clima, en suma, que culminó más tarde en las filípicas de Breton contra la "obra maestra". Antes de una obra acabada, se prefirió el acto experimental rudimentario.

Vagando por Europa, Cziffery había realizado en este tiempo su exposición en la galería berlinesa "Der Sturm", con obras abstractas, francamente automáticas, basadas en