

“Alberto Prebisch y las artes plásticas. Los ideales de orden, unidad, humanismo y clasicismo”. En: *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. Buenos Aires, CEDODAL-Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1999, pp. 79-94. ISBN: 987-95996-3-2

## **ALBERTO PREBISCH Y LAS ARTES PLÁSTICAS. LOS IDEALES DE ORDEN, UNIDAD, HUMANISMO Y CLASICISMO**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

“...Paso, maestro, por una época de intensa curiosidad espiritual. El espíritu crítico se ha avivado en mí, en estos últimos tiempos, con una intensidad que casi me hace sufrir. El Universo se me presenta como una serie de incógnitas que es preciso descifrar, que es absolutamente necesario descifrar. Esta curiosidad me obliga a perderme en un mar de lecturas de toda naturaleza y he llegado a temer que mi preparación de hombre de “métier” se resienta considerablemente con esto. Pero no puedo hacer de otra manera. Se trata de satisfacer una imperiosa exigencia del espíritu, de una necesidad vital; y que en ningún caso, creo, de un frívolo diletantismo pasajero...”

(Carta de Alberto Prebisch a Miguel de Unamuno, Louviers (Francia), 14 de marzo de 1923. Del Archivo de la Casa-Museo Miguel de Unamuno, Salamanca, España).

\* \* \* \* \*

Cuando Prebisch escribió estas líneas apenas si habían pasado diez días de haber conocido a Unamuno, a principios de aquel marzo de 1923, en Salamanca, en compañía de su compañero de ruta Ernesto Vautier. Ambos, desafiando a una “*invencible timidez provinciana*”, habían escrito al prestigioso hispanista solicitando un encuentro en su ciudad; le decían: “*Pues ha dicho Ud. en alguno de sus libros que la más delicada prueba de amistad que se puede hacer a un escritor, es leerle. Y en ese caso, maestro, por lógica de Ud., somos sus amigos, sus respetuosos amigos*”<sup>1</sup>.

Evidentemente el encuentro con el autor de “El sentido trágico de la vida”, la obra que admiraba Prebisch del gran salmantino, resultó a la postre verdaderamente enriquecedora, creándose un lazo de afecto mutuo. Tanto que llama la atención el sinceramiento del joven argentino, poniendo al desnudo su intimidad inquieta y llena de preocupaciones interiores, producto de un espíritu ávido de conocimientos. Le comenta que en esos momentos se hallaba en plena lectura de la “*interesantísima Correspondance de Gustavo Flaubert, que he encontrado citada por Ud. en algunos de sus artículos*”, significándole que “*Es un libro que nos incita al renunciamento, nos mueve al sacrificio en homenaje al arte puro, al arte por el arte. Late en él un ejemplo reconfortante para todos aquellos que pretenden hacer la vida más buena, llevadera y significativa por medio del arte*”<sup>2</sup>.

Si hemos recurrido a este suceso y a estas citas para iniciar estas reflexiones sobre el contacto de Prebisch con las artes plásticas, es para ponernos en la situación que el joven arquitecto se encontraba en unas fechas muy significativas de su biografía. Por un lado queda marcada una constante que nos servirá como hilo conductor y que se verá perfectamente reflejada en su actuación posterior, ya instalado en la Argentina, como crítico y pensador de arte: su preocupación por una formación integral, a la que intenta acercarse a través de ese “mar de lecturas” en el que se encontraba perdido y el

---

<sup>1</sup> Carta de Alberto Prebisch y Ernesto Vautier a Miguel de Unamuno, Salamanca, 1º de marzo de 1923. Del Archivo Casa-Museo Miguel de Unamuno, Salamanca, España.

<sup>2</sup> Carta de Alberto Prebisch a Miguel de Unamuno, Louviers (Francia), 14 de marzo de 1923. Del Archivo de la Casa-Museo Miguel de Unamuno, Salamanca, España.

deseo de descifrar tantas incógnitas –entendámoslas como conocimientos por estructurar- para adquirir una comprensión (global) del “Universo”, de su universo.

Una inquietud ésta sin duda acelerada por la propia situación de estar absorbiendo enseñanzas en cada uno de los sitios que visitaba durante su periplo y la existencia de una permanente reflexión y síntesis de tanto bagaje acumulado. Téngase en cuenta que en poco tiempo Prebisch estaría regresando a la Argentina y en esos momentos redobla sus esfuerzos “por aprovechar” la experiencia europea que ya venía desde 1921. La síntesis que buscaba su espíritu alcanzaría claridad meses después, pisando suelo argentino, donde reelaboraría las teorías estéticas absorbidas en el Viejo Mundo.

Sin olvidar el marcado deseo de “formación integral” que perseguía Prebisch, de ese deseo innato por vivir el Humanismo en sus manifestaciones personales y profesionales, quizá avivado por la experiencia de una Europa en la que aun seguían vivos los resabios de la primera guerra, podemos hacer una abstracción con las artes plásticas y analizarlas en forma aparte. Y en este arranque es fundamental hacer referencia a su encuentro en París con un grupo de artistas argentinos que estudiaban a la sazón en la capital francesa, en especial Pablo Curatella Manes, Horacio Butler y Aquiles Badi. Justamente fue Butler quien años después afirmaría de Prebisch que “...en su escala personal de valores siempre puso en primer término al ser humano y sus verdades esenciales”<sup>3</sup>, lo cual confirma las impresiones expuestas.

Butler rememora el encuentro con Prebisch y con Vautier señalando sus “grandes sombreros de alas anchas, peludas y rematados en punta, (que) disfrazaban una enigmática nacionalidad”<sup>4</sup>. Para Prebisch el encuentro con Butler y Curatella Manes significó sin duda, en lo que a la comprensión de las artes plásticas respecta, el experimentar, teórica y visualmente, la plasmación de sus ideas en obras de arte. Al contacto con las obras y el pensamiento de estos, Prebisch debe haber sentido cristalizarse en la práctica una buena parte de aquel “Universo” que no lograba descifrar cuando le escribe a Unamuno. Butler, quien se había formado con André Lothe, un practicante tardío del cubismo, profesor y teorizador principal del “retour à l’ordre”, es decir una vuelta a la disciplina de lo clásico, a la armonía, al equilibrio, a la geometría, reconocía no haber congeniado totalmente con éste, aunque sí con Emile Othon Friesz, su otro maestro, quien le “inculcó el sentido de la unidad en la obra, en todos sus alcances. La unidad de concepto, la unidad de la luz, la unidad de la figura con el fondo y la unidad total”<sup>5</sup>.

Sin embargo, el aporte de Lhote a la formación de Butler fue altamente significativo y varias de sus ideas, como las de “someter un cuadro al ritmo de un edificio” o las de investigar sobre las leyes compositivas del clasicismo como oposición al diseño invertebrado, pasadas por el tamiz del discípulo argentino, llegaron a formar parte del bagaje de Prebisch. En definitiva, y como bien señala Bastos Kern, “Con Lothe, los artistas argentinos son conducidos a la disciplina y a la construcción, teniendo como base el legado humanista, con el fin de eliminar los valores efímeros”<sup>6</sup>.

Es muy posible que este sentido de la “unidad de la obra” llegue a consolidarse en el sentido crítico de Prebisch a través del contacto con Butler en París, relación a todas luces intensa si tenemos en cuenta que el arquitecto permaneció sólo dos meses en

---

<sup>3</sup> Butler, Horacio: “La personalidad de Alberto Prebisch”, en Ocampo, Victoria, y otros: *Alberto Prebisch*, Academia Nacional de Bellas Artes, Monografías de Artistas Argentinos, Cuaderno 9, Buenos Aires, 1972, p. 16.

<sup>4</sup> Butler, Horacio: *La Pintura y mi tiempo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 61.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p. 59.

<sup>6</sup> Bastos Kern, María Lúcia: *Arte argentina. Tradição e modernidade*, Porto Alegre, Edipucrs, 1996, p. 99.

la Ciudad Luz en contacto con el grupo de artistas, antes de su retorno a Buenos Aires. De hecho Butler escribía en su semblanza de Prebisch de 1972 que “Nos vimos casi a diario y las sobremesas diurnas o nocturnas se prolongaban en debates y utopías comunes a esa edad. Creo que fue entonces cuando Prebisch comenzó a sentir cierto interés por la pintura al constatar en que medida **ésta contribuía a la afirmación de sus ideas**”<sup>7</sup>.

En cuanto a Curatella, quien para el momento en que conoce a Prebisch estaba ya casado con la artista francesa Germaine Derbecq, formada con Lothe y que escribió para el periódico *Martín Fierro* sobre arte francés, parece haberle hecho conocer al arquitecto argentino la obra de su antiguo maestro, Antoine Bourdelle –autor del monumento al general Alvear inaugurado en Buenos Aires en octubre de 1926-, siendo este escultor objeto de la primera nota de artes plásticas que conocemos publicada con la firma de Prebisch. Bourdelle había significado para Curatella una suerte de introductor en los problemas volumétricos de la escultura y en la organización de estos en el espacio: “En lugar de considerar el modelo como una mujer –le decía-, considérela como un puente, bajo el ángulo de la construcción, de la arquitectura; los detalles desaparecerán”<sup>8</sup>.

En la citada nota de Prebisch, aparecida durante 1924 en la Revista de Arquitectura, cuando ya estaba instalado en Buenos Aires, se analiza la obra de Bourdelle dentro de un conjunto de conceptos que ya hemos visto presentes con anterioridad y otros que, clarificados en el pensamiento de Prebisch, aparecen por vez primera y serán una constante en su trayectoria como crítico de arte. Entre los primeros podemos citar el valor que da a la búsqueda de un “arte puro” (recordar las lecturas de Flaubert) y a cierto “primitivismo” que ve en las obras del escultor francés: “*Bourdelle ama con una bella pasión entusiasta la vieja escultura medioeval. Sus antecesores son los humildes artesanos que concretaron su fe en las piedras de Chartres y de Reims*”. Se refiere a su “*visión artística y casi primitiva de las cosas*” que “*le han revelado el verdadero camino de la tradición clásica. El único camino, a cuya vera hemos de encontrar fatalmente todas las obras de arte duraderas que ha producido la humanidad*”<sup>9</sup>.

Resaltamos esta frase de Prebisch por ser significativa y determinante en su línea de pensamiento. Este concepto de “primitivismo” como categoría de valor, será asumido muy posiblemente bajo el influjo de Guillaume Apollinaire, autor al que Prebisch habría de citar en el prólogo del catálogo de la Exposición Pettoruti de 1924, siendo esto testimonio de haber acudido a su lectura. Será además uno de los constantes prismas bajo el cual hará sus análisis artísticos y por ende escribirá sus críticas de arte entre los años 1924 y 1930, su etapa más prolífica y significativa.

En tal sentido, el tema del “primitivismo” en la obra de arte volverá a ser destacado por Prebisch con motivo de la exposición de dibujos infantiles mexicanos organizada en Buenos Aires por Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos en 1925. En aquella ocasión escribió: “*Es preciso recordar aquí que el auge del arte negro, del arte mejicano, del arte peruano y de todo arte arcaico en que la visión original y primitiva de las cosas no había sido falseada aún por ningún Renacimiento, coincidió con el advenimiento de las nuevas escuelas estéticas de este siglo, que buscaron en ellos una antigua disciplina desaparecida*” (...). “*El artista moderno, con la visión*

<sup>7</sup> Butler, Horacio: ob. cit. (1972), p. 13.

<sup>8</sup> Cit.: Svanascini, Osvaldo: *Curatella Manes*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 33.

<sup>9</sup> Prebisch, Alberto: “El escultor Emilio Antonio Bourdelle”, en Revista de Arquitectura, Buenos Aires, año 10, N° 32, 1924, p. 449.

*alterada por muchos siglos de academia, encontró en aquellas artes la influencia que necesitaba para manifestarse su nueva voluntad artística”*<sup>10</sup>.

Párrafos atrás hicimos referencia al período de siete años (de 1924 a 1930) en que las críticas de arte de Prebisch alcanzaron su mayor injerencia y su más alto nivel polémico. El mismo estuvo dividido en dos etapas fundamentales: sus críticas en el periódico *Martín Fierro* (1924-1927) y en las revistas *Criterio* (1928-1929) y *Número* (1930), publicaciones en estas últimas donde dio continuidad a su “métier” tras el cierre de la primera<sup>11</sup>.

Una vez en *Martín Fierro* y otra en *Criterio*, Prebisch va a firmar las notas que consideramos sus dos grandes credos estéticos dentro del ámbito de las artes plásticas, y en las cuales va a plantear y poner a la vista los lineamientos que irían conduciendo sus análisis críticos. La primera de ellas fue justamente su colaboración inicial en *Martín Fierro*, nota titulada “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas”<sup>12</sup>, suceso que no fue más que una mera excusa para establecer sus pautas de reflexión a partir de allí. La segunda a la que hacemos mención aparece en *Criterio* en 1928 y es “Orientaciones de la pintura moderna. Fragmentos de una conferencia, leída en los Amigos del Arte”<sup>13</sup>, y en la que los términos aparecen reforzados por la reciente lectura del libro de Franz Roh *Realismo Mágico* que había sido publicado durante el año anterior en Madrid por la *Revista de Occidente*, de gran divulgación en la Argentina. “Sugestiones” y “Orientaciones”, palabras con las que comienza estos títulos, marcan una clara afirmación en el pensamiento y la acción de Prebisch (sugiere en 1924, orienta tres años después).

De “Sugestiones” queremos rescatar, antes de seguir con la mención de algunas de sus notas en *Martín Fierro*, algunos conceptos y frases que nos ayudarán a crear el marco de análisis para situar la posición de Prebisch dentro del arte argentino. En tal sentido, de lo primero que encontramos en ese texto es la afirmación de que “*El mal que, a mi modo de ver, afecta a nuestra pintura nacional, a todo nuestro arte nacional: (es) su falta de actualidad... Nuevas condiciones de vida, nuevas necesidades, nuevas aspiraciones nos han forjado una sensibilidad radicalmente distinta a la de nuestra anterior generación. Después de una época de individualismo desenfrenado, época ya indiscutiblemente caduca, sienten los hombres una necesidad apremiante de ideales y orientaciones comunes*”. Agrega más adelante: “*Nuestros artistas parecen empeñados en mantenerse al margen de todas las pasiones, de todas las ideas, de todas las aspiraciones que agitan nuestra vida de hombres actuales*”.

---

<sup>10</sup> Prebisch, Alberto: “Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, N° 18, 26 de junio de 1925. (Para este tema ver también Artundo, Patricia M.: “Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos: el “Método Best Maugard” en Buenos Aires”, en *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, 1996, pp. 73-85).

<sup>11</sup> *Criterio* surgió en 1928 como “fruto de la inquietud de un grupo de jóvenes impulsados por el propósito de asociar las manifestaciones de su fe religiosa a las expresiones del arte y la literatura”, “pero finalmente, las sospechas que las producciones de los jóvenes literatos ocasionan primero en el ámbito eclesiástico a donde llega la revista y luego en el de los lectores y accionistas” obligaron al director Atilio Dell’Oro Maini a renunciar en noviembre de 1929, solidarizándose con él varios de sus colaboradores entre ellos Alberto Prebisch. Fueron estos últimos quienes fundaron la revista *Número* cuyo primer número apareció en 1930 y su publicación se extendió a lo largo de ese año, prevaleciendo “una visión espiritualista, una perspectiva desde la fe”. (Cfr.: Auza, Néstor Tomás: “La generación literaria de Número”, en *Fundación – Política y Letras*, Buenos Aires, año IV, N° 7, abril de 1996). Cabe señalar que el citado Dell’Oro Maini, siendo Secretario del Intendente de Buenos Aires Mariano de Vedia y Mitre, sería autor de la idea original del Obelisco en 1936, a la poste la obra más conocida de Prebisch.

<sup>12</sup> *Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 5-6, mayo-junio de 1924.

<sup>13</sup> La citada conferencia de Prebisch fue realizada con motivo de la inauguración de la exposición de Badi, Basaldúa, Berni, Butler, Spilimbergo y Del Prete en “Amigos del Arte”.

Esta última se erigió en una de las ideas-fuerza de “Martín Fierro” como bien apuntó Eduardo González Lanuza, en cuanto a que “estar al día era cuestión de vida o muerte”<sup>14</sup>. Este mismo autor señaló que las ideas fijas con las que Prebisch había retornado desde Europa, le habían llevado en “Sugestiones” a poner de manifiesto su “desconformismo formal” respecto de las obras del Salón, tanto que le resultaba imposible analizar cualquiera de ellas.

En lo que respecta al final de la “época de individualismo desenfrenado” y la subrayada “necesidad apremiante de ideales y orientaciones comunes”, puede decirse que en la elaboración y plasmación de esta idea mucho tiene que haber visto su entrevista con Paul Valéry llevada a cabo en París en 1923 y publicada al año siguiente<sup>15</sup>. En ella el poeta afirmaba: “Estoy convencido que la anarquía reinante, en virtud de la cual, cada escritor inventa una estética para su uso personal, será pasajera. Estamos en víspera de una gran época. Cada día yo admiro más que, **junto a esa anarquía en la producción literaria y artística, la ciencia y la industria acepten las sugerencias de la época y tiendan a crearse una mensuración uniforme**. Como todo debe marchar de acuerdo, **el automóvil y el poema deben guardar una sutil relación oculta**”.

Hablamos de pintura y de poesía, lo haremos de escultura y arquitectura. La “formación integral” a la que aspira Prebisch todo lo incluye, inclusive otras manifestaciones como las artes escénicas, que son también objeto de su análisis. En este sentido, en 1925 escribe sobre la presentación del “Coq D’Or” en el Colón, hablando de “Teatro integral” y de la tendencia del “individualismo” a desaparecer. En cuanto a lo primero, señala: “*El arte escénico moderno vendría... a realizar el grandioso sueño wagneriano: la **unión de los elementos musicales, literarios y escenográficos para formar un solo conjunto capaz de emocionar integralmente al espectador***”. En cuanto a lo otro afirma: “*El egocentrismo pretencioso del cantante privilegiado desaparece de hecho. Y el interés de la acción se reparte en **un trabajo de conjunto, donde cada individuo constituye una pieza imprescindible de un vasto organismo***”<sup>16</sup>.

Retornando nuestra atención sobre los conceptos de “Sugestiones”, y dentro de la línea de pensamiento a la que venimos haciendo referencia, inserta Prebisch el análisis de los escultores argentinos: “*Apenas si entre algunos de nuestros jóvenes escultores comienza a aparecer un cierto **sentido arquitectónico y constructivo de la forma***”. A lo que agrega en el párrafo siguiente: “*Ante todo, el común afán de **construir**, es decir de tomar de la naturaleza, no sus aspectos externos y pasajeros, sino lo que ella tiene de profundo, general y estable, de percatarse de las leyes que presiden la **estructura de las cosas**, y concebir éstas **no con un criterio sentimental y particular, sino constructivo y general***”. Aquí cita una frase del “excelente ensayo” del chileno Vicente Huidobro “La Creation Pure”: “jamás el hombre ha estado más cerca de la naturaleza que ahora que no busca más imitarla en sus apariencias, sino hacer como ella, imitándola en el fondo de sus leyes constructivas”<sup>17</sup>.

Adviértase como Prebisch vuelve con recurrencia sobre el concepto de “formación integral”, en este caso de “comprensión integral”, del proceso hacia la unidad a través de la vinculación de las partes, de cada una de ellas para hacer una pintura, una escultura, una arquitectura, una poesía; a su vez estas se convierten en las

<sup>14</sup> González Lanuza, Eduardo: *Los Martínfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 14.

<sup>15</sup> Prebisch, Alberto: “Dos horas con Paul Valéry”, en *Revista de América*, Buenos Aires, 1924.

<sup>16</sup> Prebisch, Alberto: “El “Coq D’Or” en el Colón”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, N° 20, 5 de agosto de 1925.

<sup>17</sup> Prebisch, Alberto: “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año I, N° 5-6, mayo-junio de 1924.

partes de un todo, de una sensibilidad, de un Universo. En esta intención de unidad se habla de la “arquitectura del cuadro” y de las cualidades miméticas de la escultura y la arquitectura. Y todo ello dirigido a hacer cumplir al arte, al universo del arte, una función social efectiva.

Tras afirmar que “*Nuestra época... busca un clasicismo, su clasicismo*”, idea que ya habíamos visto en la nota sobre Bourdelle, cita a Elías Faure y su “*L’Arbre d’Eden*”, autor que “*ha pronosticado para nuestra época la muerte de la pintura, arte en su concepto eminentemente individualista, y la resurrección de las grandes creaciones arquitectónicas que caracterizan las épocas que señalan en la marcha de la humanidad un ritmo colectivo*”. Termina expresando su deseo con respecto a los pintores argentinos: “*Quisiéramos todos ver en ellos una inquietud nueva, y probablemente les perdonaríamos en su nombre alguna de esas “extravagancias” que, al fin y al cabo, son el pequeño “grano salis” que exige el complicado y afebrado hombre moderno para interesarse por algo*”<sup>18</sup>.

Lógicamente este “hombre moderno” al que se refiere Prebisch no era sino el habitante de Buenos Aires, la “ciudad que era un país” al decir de Borges. La propuesta consistía en buscar y entender las perezas formales de la geometría expresada a través de los objetos producidos por la industrialización, más allá de sus virtudes puramente utilitarias. Como dice Bastos Kern educar a ese “hombre moderno” en la “percepción dinámica del objeto” llevándolo a una “nueva visualidad, representación perfecta de la era moderna”. Prebisch escoge y presenta obras contemporáneas como el puente de Saint Pierre du Vauvray realizado por el ingeniero Freyssinet, y la bañadera Pembroke, “*Ejemplos que harán dudar quizás de la solidez de sus convicciones a los adversarios del maquinismo reinante, a los ciegos adoradores del pasado, que no admiten en nuestra época industrializada la posibilidad de una estética original*”<sup>19</sup>.

Las ideas que plasma Prebisch en este sentido tienen cabida dentro de los postulados que Oliverio Gironde había presentado a manera de Manifiesto en el número 4 de *Martín Fierro*, en donde se hacía eco de la existencia de una “NUEVA sensibilidad y una NUEVA comprensión”, para redondear diciendo que “MARTIN FIERRO, se encuentra... más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista”<sup>20</sup>

Estas declaraciones de principios nos retrotraen a otra suerte de Manifiesto, el artículo que el mexicano David Alfaro Siqueiros había publicado en mayo de 1921, en la revista *Vida Americana* de Barcelona, bajo el título “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. En ella, el después consagrado muralista, incitaba: “...Vivamos **nuestra maravillosa época dinámica!** Amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción, la **ingeniería sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas...**”.

La estética de las artes producidas por la industria moderna tienen en Prebisch y Vautier su antítesis en el arte decorativo o “arte falso” como lo llaman. Como en otro momento aludieron al puente de Freyssinet o la bañadera Pembroke, en artículo posterior resaltan las calidades de una Galería para un taller de decorados, obra de Augusto Perret, o el automóvil Packard, en contraposición al “criterio decorativo” del Pasaje Güemes y a la decoración del “Grand Palais” para la Exposición de Artes Decorativas de París, respectivamente. Del Pasaje Güemes resumen: “*El adorno como*

---

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Vautier y Prebisch: “Fantasía y Cálculo”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, N° 20, 5 de agosto de 1925.

<sup>20</sup> “Manifiesto de “Martín Fierro””, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año I, N° 4, 15 de mayo de 1924.

*cosa esencial. Resultado falso*”, y del “Grand Palais” analizan: “Sobre una estructura ya existente, el decorador, con el afán de embellecer a toda costa, ha aplicado una decoración absurda. La decoración, como la retórica, aparece indefectiblemente cuando la concepción exige un velo para disimular su pobreza”<sup>21</sup>.

Este concepto de lo “decorativo” va a convertirse en otra categoría de valor al abordar Prebisch sus análisis sobre las artes plásticas, llegando a convertirse a veces en sinónimo de “femenino”, “afeminado” o “andrógino”. Así, aparece por un lado la “tendencia a lo monumental” de Horacio Butler, su arte “fuerte y **masculino**”, su “**concepción viril de la pintura**”<sup>22</sup>, o más adelante el hangar de dirigible, de Freyssinet, y la terraza sobre un techo, de Le Corbusier y Jeanneret, “**obras nacidas de un enfrentamiento masculino y decidido**”<sup>23</sup> en contraposición al “decorativismo” en el que caen varios artistas al decir de Prebisch. La “Fuente Serena” de Alfredo Bigatti parece revelar en su autor una cierta **frívola intención decorativa**”<sup>24</sup> escribe con motivo del Salón Nacional de 1925, y un año después vuelve a la carga sobre el mismo escultor: “En el desnudo “Pureza” y el bajorrelieve de “Piedra policromada” (sic), Bigatti parece subordinarlo todo al contorno y a la línea. De aquí la **frívola gracia decorativa** de estas dos obras **glaciales** y correctas”<sup>25</sup>.

Tampoco Pettoruti se salvó de la crítica de Prebisch en este sentido. Los comentarios sobre la exposición de aquel en 1925 afirmaba que “...el **decorador** se sobrepone al poeta... Observemos los paisajes que integran esta muestra. La línea tiende siempre en ellos, no a adaptarse al ritmo de una emoción ante la naturaleza, sino a disponerse en **contornos agradables al ojo**... ningún detalle accesorio viene a interrumpir su calma un tanto **glacial**”<sup>26</sup>. Al año siguiente, en nueva exposición del platense, escribe Prebisch: “La serie de acuarelas que Emilio Pettoruti exhibe en “Los Amigos del Arte” evidencia la delicadeza de su **talento decorativo**”<sup>27</sup>.

Otros artistas argentinos recibieron críticas bajo prismas similares a las de Bigatti y Pettoruti por parte de Prebisch, pudiendo señalarse algunas como las hechas a Fray Guillermo Butler o Abraham Vigo. Con motivo de la exposición de Fray Guillermo Butler en “Amigos del Arte” en 1928, Prebisch rescató las “**montañas azules de bruma de atardecer. Santos y ángeles. Y todo esto impregnado de un blando y fácil sentimentalismo. Arte sentimental –o sensible- es el arte del padre Butler... (...). Quien confunda el misticismo sentimental –frecuente desviación femenina del catolicismo- con la verdadera religión, podrá hablar de arte católico al referirse al del Padre Butler...**”<sup>28</sup>

Con la crítica que hizo a la exposición que Abraham Vigo y Guillermo Facio Hébecquer llevaron a cabo en “Amigos del Arte” en 1928, Prebisch asumió una excepción en su carrera como crítico al abordar el análisis de la obra de artistas del

<sup>21</sup> Vautier y Prebisch: “Arte decorativo, arte falso”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, N° 23, 25 de septiembre de 1925.

<sup>22</sup> Prebisch, Alberto: “El XV° Salón Nacional. Los nuevos artistas”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, N° 24, 17 de octubre de 1925.

<sup>23</sup> Vautier y Prebisch: “Como decíamos ayer...”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, N° 27-28, 10 de mayo de 1926.

<sup>24</sup> Prebisch, Alberto: “El XV° Salón Nacional. Los nuevos artistas”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, N° 24, 17 de octubre de 1925.

<sup>25</sup> Prebisch, Alberto: “Salón Nacional de Bellas Artes de 1926”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año III, N° 35, 5 de noviembre de 1926.

<sup>26</sup> Prebisch, Alberto: “Exposición Emilio Pettoruti”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, N° 25, 14 de noviembre de 1925.

<sup>27</sup> A.P.: “Exposición Pettoruti”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año III, N° 35, 5 de noviembre de 1926.

<sup>28</sup> Prebisch, Alberto: “Exposiciones. Fray Guillermo Butler (Amigos del Arte)”, en *Criterio*, Buenos Aires, 1928.

“Grupo de Boedo”, divergentes ideológicamente de los “martinfierristas”. Lo hizo con bastante acidez, tanto que dijo de Vigo que *“encauza sus esfuerzos hacia la decoración teatral. Las “maquettes” expuestas nos dan una idea clara de los errores a que puede conducir el abuso de cierta retórica romántico-modernista inventada por los decoradores germánicos”*. Más duro resultó aun con la obra de Facio Hébecquer cuyo arte, dijo, *“obedece a una ideología trasnochada que cuenta aun en el barrio de Boedo con numerosos adeptos: una suerte de vanguardismo socializante que Zola preconizaba ya con su verba polemizadora, su mal gusto legendario y su absoluta insensibilidad plástica”*<sup>29</sup>.

Bajo algunas de estas coordenadas, Prebisch fue desenvolviéndose cada vez con mayor convicción y solidez en sus análisis, combatiendo al arte “academicista” de los Salones nacionales a través de una lisa y llana indiferencia que justificó con frases como las expresadas en su crítica del XVIII Salón Nacional, en 1928: *“Trescientas treinta y una obras de pintura y escultura constituyen esta exposición... De este conjunto agobiador, quince o veinte son capaces de suscitar un interés que justifique su presencia...”* o *“comentar las obras restantes sería entregarse a una inútil y penosa tarea negadora...”*<sup>30</sup>.

Por contrapartida, su actitud para imponer el “arte nuevo”, la “nueva sensibilidad” preconizada primero desde las páginas de *Martín Fierro* y luego en las de *Criterio* y *Número*, es la de dedicar a ella el espacio que le es conferido. Lo “incisivo” y “repetitivo” de sus conceptos, como bien señala Bastos Kern, lo llevan hacia una marcada actitud dogmática que el propio Prebisch reconocerá años después. En el sentido señalado debe advertirse que la “nueva sensibilidad” significaba un deseo de imposición de experiencias ajenas, sobre todo francesas, dado que allí, luego de las transformaciones culturales que sucedieron al final de la guerra, sí podía entenderse lo del “retorno al orden” y no en la Argentina, donde no había un “orden” al cual “retornar”.

Dentro de las pautas analizadas y acometiendo la lectura de los textos de Prebisch, es Horacio Butler quien se erige como el artista más sólido de cuantos son objeto de su crítica, aun cuando llama a Pettoruti *“el más pintor de nuestros pintores”*. *“Butler ha comprendido perfectamente que el cuadro tiene sus leyes plásticas ineludibles”*, había escrito con motivo del XIV Salón Nacional en 1924<sup>31</sup>. Recurrió en aquella ocasión al método comparativo, al cual va a echar mano a menudo para elogiar a unos y defenestrar a otros. En aquel momento puso en tela de juicio la obra del principal premiado del Salón, Alfredo Guido, a quien acusó de ser *“una víctima de la Naturaleza mal comprendida. La Naturaleza se escapa como un pez de la mano de sus admiradores demasiado serviles, y no quiere que se olvide que, en arte, Dios propone y el hombre dispone”*. En cambio, los lienzos de Butler poseían, afirmó, *“un carácter de espiritualidad de que carecen en absoluto los del señor Guido”*<sup>32</sup>.

En 1928 otros artistas como Raquel Forner o Alfredo Guttero recibieron elogios de Prebisch con motivo de sus presentaciones, individual en la Galería Müller en el caso de la primera, y durante el XVIII Salón Nacional el segundo. De la obra “Balcón” de Forner afirmó: *“Todos los elementos que la integran, colaboran en el trazado geométrico generador de la composición. Ninguno de ellos se encuentra tomado en su*

---

<sup>29</sup> Prebisch, Alberto: “Exposiciones”, en *Criterio*, Buenos Aires, 1928.

<sup>30</sup> Prebisch, Alberto: “Exposiciones. El XVIII Salón Nacional de Bellas Artes”, en *Criterio*, Buenos Aires, 1928.

<sup>31</sup> Prebisch, Alberto: “El XIV Salón Nacional de Bellas Artes”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año I, N° 10-11, septiembre-octubre de 1924.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

valor en sí, como elemento episódico”<sup>33</sup>. De Guttero, habló de sus paisajes “Elevador Rosarino” y “Molino el Porteño”: “*Son cuadros inspirados en temas portuarios, de los que él ha desechado sus aspectos más convencionalmente pintorescos, para detenerse con preferencia en las geométricas arquitecturas de los silos y elevadores. Con estos simples elementos, Guttero ha establecido la composición de sus paisajes, cuyo sólido dibujo se halla esta vez realzado por un color que se adapta estrictamente a la forma y acentúa con eficacia los volúmenes*”<sup>34</sup>

Así como en pintura Butler principalmente, y otros como Badi, Basaldúa, Guttero, Forner, Juan Bautista Tapia, Adolfo Travascio o Juan Manuel Gavazzo obtuvieron con regularidad (anual en el caso de Butler) por parte de Prebisch sus mayores elogios, en escultura hubo otro tanto, con Pablo Curatella Manes. En 1924 destacó ante todo el sentido clásico de sus formas escultóricas, expresando que su sensibilidad respondía a las grandes épocas del arte, “*el Egipto, la Grecia arcaica hasta el maravilloso florecimiento del siglo V, con Fidias e Ictinos*” y que sus objetivos radican en “*dar a la forma humana una interpretación arquitectónica y constructiva*” y en el “*afán de superación de la Naturaleza, la que sólo constituye para él un punto de partida hacia un concierto de formas armonizadas escultóricamente, o sea arquitectónicamente...*”<sup>35</sup>.

A la figura de Curatella contrapuso la obra de escultores como Rogelio Yrurtia, uno de los más celebrados del momento en la Argentina; de éste dijo: “*Ante todo, falta en él en absoluto un concepto claro y sano de la escultura. El principio arquitectural que informa todo clasicismo, no aparece manifiesto en ningún momento de su obra*”. Martín Fierro reprodujo en la ocasión una obra de Yrurtia (a decir verdad no eligió una de las mejores) con el epígrafe “*Irurtia (malo)*” colocando al lado un “*Anónimo Azteca (bueno)*”<sup>36</sup>, posiblemente inspirándose en las provocativas tácticas de comunicación aprendidas por Prebisch de *L’Esprit Nouveau*.

La misma vena irónica aparecerá en Prebisch en forma permanente, y en este sentido debemos citar dos reseñas aparecidas en *Criterio*, donde analiza la obra de Antonio Alice y del retratista Richard Hall, mimetizándose con la crítica de arte conservadora y escribiendo como si perteneciera a la otra orilla, “*renegando*” de sus ya muy firmes principios. En la crítica de Hall leemos: “*Con el señor Richard Hall entramos sin duda alguna en el dominio de la pintura... Pero hay en sus retratos elegantes una indiscutible habilidad manual. Y sobre todo, el parecido fotográfico que es de rigor en la circunstancia. Puesto que sus clientes se lo exigen –al par que la representación numéricamente exacta de los botones de un chaleco– alabamos al señor Hall por haber vencido ambas dificultades con su ya consagrada destreza*”<sup>37</sup>

Más significativa y mordaz resulta aun la crítica a la obra de Antonio Alice, de una notable e irónica condescendencia: “*Alice es el hijo exclusivo del propio esfuerzo, honrado y tesonero. Y su vida espera ya la consagración de una biografía ejemplificadora. Como los de Juan (Carlos) Alonso, sus comienzos han sido difíciles y oscuros... Años después, hombre ya, ocupa (Alonso) el rango directorial en un importante periódico ilustrado. El presidente de la República le invita a su mesa y le honra con sus mejores pensamientos autógrafos... (...). Alice sabe perfectamente que todo gran arte ha de reflejar con fidelidad el alma de una raza, constituir la esencia*

<sup>33</sup> Prebisch, Alberto: “Exposiciones. Raquel Forner (Galería Müller)”, en *Criterio*, Buenos Aires, 1928.

<sup>34</sup> Prebisch, Alberto: “Exposiciones. El XVIII Salón Nacional de Bellas Artes”, en *Criterio*, Buenos Aires, 1928.

<sup>35</sup> Prebisch, Alberto: “Pablo Curatella Manes”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año I, N° 12-13, octubre-noviembre de 1924.

<sup>36</sup> Prebisch, Alberto: “Irurtia”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, N° 18, 26 de junio de 1925.

<sup>37</sup> Prebisch, Alberto: “Exposiciones. Richard Hall (Witcomb)”, en *Criterio*, Buenos Aires, 1928.

*de una nacionalidad determinada*". Y remata Prebisch: "Y es que, como en todo gran arte, triunfa aquí la Idea sobre cualquier subalterna exigencia formal. Y esto ya es mucho en una época que, como la nuestra, se debate en el más grosero de los materialismos estéticos"<sup>38</sup>.

Al comenzar el análisis de la exposición de "Los Gauchos" de Cesáreo Bernaldo de Quirós en "Amigos del Arte", también en 1928, Prebisch mantiene su vena irónica afirmando respecto de la monumental serie de 30 lienzos que "Ningún artista contemporáneo ha superado, -que yo sepa- el considerable esfuerzo físico que representa la pintura del señor Quirós". Sin embargo, opta finalmente por abordar con duras críticas la obra del entrerriano, ya que "es imposible rehuir el examen de estas telas estridentes, cuyos rojos incendiarios contagian el ambiente de las salas y suscitan en el espectador más pacífico inconfesables apetitos de lucha y de sangre". Habla asimismo de "su mal gusto y su mala fe" y de "la total invalidez estética del arte que nos ocupa"<sup>39</sup>.

Téngase en cuenta que esta muestra de Quirós sucedió a la que en las mismas salas realizaron los defendidos de Prebisch, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Horacio Butler, Lino Spilimbergo y Juan del Prete, con críticas elogiosas en *Criterio*<sup>40</sup> y especialmente acompañada de la ya citada conferencia -de la que se publicaron los párrafos más salientes en la misma revista- sobre "Orientaciones de la pintura moderna", su segundo gran escrito conceptual de los años veinte en cuanto a las artes plásticas.

De la misma, a la que habíamos señalado como influida por el *Realismo Mágico* de Franz Roh, hemos podido disponer de la versión original completa conservada en el archivo de la familia Prebisch. El texto gira en torno al arte europeo, en especial el tránsito del siglo XIX al XX, siendo la figura-eje más recurrente y ejemplificadora la del francés Paul Cezanne y su actitud de cambio frente al impresionismo. "Cezanne admite sin inconvenientes que valiera la pena analizar a fondo el tejido cromático que la naturaleza extiende ante los ojos. Pero su imaginación va más lejos, hacia realidades más profundas y menos aparentes. Su espíritu adivina tras el velo coloreado de la atmósfera impresionista la arquitectura esencial de los objetos. La realidad, es cierto, se muestra siempre bajo ese velo. Pero es preciso descubrirla, reducirla a sus formas primordiales, ponerla más de acuerdo con las **necesidades estructurales del espíritu**"<sup>41</sup>.

Estas afirmaciones resumen, en definitiva, el espíritu de Alberto Prebisch y consolidan estética e ideológicamente un bagaje en donde alcanzan lugar de preminencia la unidad, la estructuración arquitectural del universo a través del ordenamiento de distintas partes inconexas, la formación integral y humanista, y la trascendencia de lo clásico. Este "universo" puede sintetizarse en la obra más paradigmática de Prebisch, el Obelisco, sobre el que reconoció no haber querido "simbolizar nada", "no obstante lo cual ha llegado a convertirse en el símbolo de la ciudad". "Mi único propósito -dijo- fue obtener una **forma arquitectónica simple y neta**, legible en su conjunto a primera vista, de proporciones adecuadas al espacio urbano en que había de alzarse"<sup>42</sup>, siendo una obra que alternativamente pudiera

---

<sup>38</sup> Prebisch, Alberto: "Exposiciones. Antonio Alice (Witcomb)", en *Criterio*, Buenos Aires, 1928.

<sup>39</sup> Prebisch, Alberto: "Cesáreo B. de Quirós (Amigos del Arte)", en *Criterio*, Buenos Aires, 1928.

<sup>40</sup> Prebisch, Alberto: "Exposiciones. Badi, Basaldúa, Berni, Butler, Spilimbergo y del Prete (Amigos del Arte)", en *Criterio*, Buenos Aires, 1928.

<sup>41</sup> Prebisch, Alberto: "Orientaciones de la pintura moderna", conferencia en Amigos del Arte, 1928. Del archivo de la familia Prebisch, Buenos Aires.

<sup>42</sup> "Columnas de Juventud: Cuestionario a Alberto Prebisch", en *La Nación*, Buenos Aires, 22 de julio de 1967.

analizarse como arquitectura o como escultura respondiendo al propio sentir integrador del artista de que ambas eran “lo mismo”, o sea una unidad.

## FRASES (RECUADROS):

EL ARTE I: “Para una sensibilidad plástica agudizada, libre de prejuicios sentimentales, eruditos o históricos, el arte es uno e inmutable. Existe una comunidad sustancial en las obras de arte valederas de todas las épocas. No hay estilos, no hay tendencias capaces de imponer a un hombre sensible cualquier clasificación, siempre caprichosa” (A.P.: “Orientaciones de la pintura moderna”, conferencia en Amigos del Arte, 1928. Del archivo de la familia Prebisch, Buenos Aires).

EL ARTE II: “Si se pusiera en duda por un instante la verdad elemental, misteriosa y profunda, de que la muerte es necesaria para la vida, bastaría para disiparla echar un vistazo sobre la Historia del Arte. Como que el arte es vida, y a la vida debe la suya, cumple como ella el mismo ciclo. Todo arte nace, se desarrolla y muere. Y si es lícito hablar de eternidad en el arte, es porque él repite en su ritmo el ritmo de la naturaleza, siempre distinto y sin embargo eternamente igual a sí mismo. El invierno es necesario para la primavera y en toda decrepitud existe el germen de una vida nueva” (De un manuscrito de Alberto Prebisch, s/f. Archivo Familia Prebisch).

LA OBRA DE ARTE: “¿Y qué es la obra de arte sino una pasión transformada por la voluntad en duradero objeto estético?” (A.P.: “Últimas exposiciones de “Amigos del Arte””, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año IV, N° 37, 20 de enero de 1927).

EL PUBLICO DE ARTE: “Desgraciadamente, el público es un factor que el artista debe tener siempre bien presente. Su suspicacia es extrema. Mal orientado por una deficiente educación estética, inocente y cotidiana víctima de la crítica ciega, su mala voluntad hacia cualquier intento renovador es indiscutible” (A.P.: “Marinetti en los “Amigos del Arte””, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año III, N° 30-31, 8 de julio de 1926).

LOS ARTISTAS “NACIONALES”: “La ridícula prudencia paisana de estos pintores nuestros los mantiene en una singular ignorancia de los problemas que están agitando, desde hace más de veinte años, al mundo artístico contemporáneo. Su espíritu se mantiene castamente cerrado a toda curiosidad. Y es por esta circunstancia que nosotros hemos lamentado, en otra ocasión, el estancamiento de un arte que se eterniza en la fácil comodidad de un recetario pueril” (A.P.: “Salón Nacional de Bellas Artes de 1926”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año III, N° 35, 5 de noviembre de 1926).

LA CRITICA: “...Porque la crítica ecléctica no es, en definitiva, otra cosa que la mala crítica insexuada. ¿Cuál es, en efecto, el único punto de vista valedero para el que juzga una obra de arte? Evidentemente, el fijado por la época en que se vive” (A.P.: “El XVII Salón anual de Bellas Artes”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, año IV, N° 44-45, 31 de agosto de 1927 y 15 de noviembre de 1927).

SU ACCION CRITICA: “En el año 1925, de vuelta de Europa, me consideré en el deber –ya que no en el derecho- de escribir y hablar sobre pintura. Me encontré entonces con que la crítica local permanecía totalmente ajena a ciertas verdades que por entonces me poseían. Se empecinaba –creo por ignorancia- en la afirmación de algo que yo sabía caduco y falso. A falta de otros que lo hicieran –mejor o peor- emprendí con vehemencia a veces excesiva la tarea de reevaluar lo que se consideraba como definitivamente asentado” (De un manuscrito de Alberto Prebisch, con motivo de la

exposición organizada por la Corporación de Odontólogos Católicos, s/f. Archivo Familia Prebisch).

LOS MUSEOS: “Alguien ha llamado a los museos, y con razón, camposantos del arte. Por poco que se piense en ello, cómo no sentir la aberración que entraña esta enfilada agobiante de obras dispersas, arrancadas arbitrariamente de su plano material, que es el plano de la vida? Porque hubo épocas en que el arte estuvo mezclado íntimamente en la vida, identificado con la vida. Hoy el arte está mezclado e identificado con una vida que es muerte: la vida de un museo” (De un diario manuscrito de Alberto Prebisch, de su viaje a Roma, c. 1922. Archivo Familia Prebisch).

UN ARTE AMERICANO: “Para mí, el artista verdaderamente americano lo será a pesar suyo, sin saberlo. La preocupación tradicionalista me parece absurda y reveladora de una flaqueza de la personalidad. La voz de nuestros antepasados hablará en nuestra obra a pesar nuestro. (...). Bajo el pretexto de resucitar un pasado muerto, muchos de nuestros artistas, con un ojo no depurado, y apto solamente para captar el aspecto pintoresco y anecdótico de las cosas, llenan nuestras exposiciones con cuadros en que ponchos, quenas y cacharos se reúnen para evocarnos, con una técnica copiada de las más reaccionarias escuelas europeas, un pasado carnavalesco” (A.P.: “La falacia del americanismo”, en *Revista de América*, Buenos Aires, 1924).

PEDRO FIGARI: En el año 1925, con motivo de una exposición llevada a cabo por Pedro Figari en Buenos Aires, Prebisch escribió una crítica en donde la obra del pintor uruguayo no resultaba bien parada. Dicho análisis no fue aceptado para su publicación por parte del Comité Directivo (que integraba el propio Prebisch) de *Martín Fierro*, periódico que se erigió en uno de los propulsores más firmes del arte de Figari en Buenos Aires. Prebisch se sintió en la obligación de aclarar el suceso ante el propio Figari, a través de una misiva cuyo original se halla en el “Fondo Figari” del Archivo Histórico Nacional, en Montevideo (tomo 2645, N° 51). Hemos accedido a ella gracias a Gabriel Peluffo Linari quien nos notificó de su existencia. Aquí reproducimos el texto completo, que nos brinda nuevas pautas de la manera de pensar y actuar de Prebisch.

Buenos Aires, julio 15/925

Estimado Doctor Figari:

Presumo que ya conoce Vd. El último “fortín” del mundo martinfierrista. Como temo que la realidad de lo acontecido haya podido llegar hasta Vd. Algo modificada por el inevitable y explicable expediente verbal de los intermediarios, me apresuro a dirigirle estas líneas que le mostrarán la verdad de lo sucedido.

Yo había escrito –ya lo sabe Vd.- para “Martín Fierro”, un artículo sobre su actual exposición. En él reconocía, ante todo, en Vd. La figura más prominente y más representativa del arte nacional. Hecha esta salvedad, me aplicaba luego a oponer ciertos reparos de orden estético al espíritu que anima su obra. Para mí, en efecto, el punto de partida suyo, de índole sentimental, -ya que el afán creativo constituye por decirlo así el eje de su arte- no se acuerda sin inconvenientes con un concepto estrictamente plástico del arte pictórico. Reparo el mio injustificado quizás, revelador de una limitada comprensión de las cosas del arte, y de una estrechez de criterio dignas de un dogmático.

Dogmático? Puede que yo lo sea. Practicante de un arte que circunscribe – demasiado estrechamente quizás- mis preferencias, me considero incapaz de practicar en la crítica ese don de eclecticismo ubicuo y hermafrodita que caracteriza a la vigente. Así, mis objeciones a su obra –que yo admiro y respeto profundamente, sin embargo- son el resultado de una comprensión demasiado personal –y por lo tanto unilateral e interesada- de la obra de arte.

El Comité Directivo de Martín Fierro –al cual pertenezco yo mismo- consideró inoportuna la publicación de mi artículo. Porque a pesar de que en dicho artículo se le reconocía a Vd. Sin ambages la más alta posición en el arte americano contemporáneo, ciertas salvedades que figuraban en él hubieran podido ser interpretadas malévolamente por los inevitables malintencionados, que en la circunstancia son numerosos, y se encuentran particularmente molestos por el triunfo definitivo de su arte de Vd.

Ante esta reflexión de los compañeros de M.F., yo no vacilé un solo momento en retirar mis cuartillas. Hubiera sido muy penoso para mi si alguien habría (sic) llegado a interpretar mis reservas como un ataque disimulado a un artista que es el más grande, el más noble y generoso de todos nuestros artistas, y cuya condición de activo y entusiasta colaborador de Martín Fierro bastaría para adjudicarle nuestra amistad y nuestro respeto.

Crea Vd., estimado Doctor, a la invariable y respetuosa admiración de su amigo y S. S.

Alberto Prebisch  
Vidal 2016