



Adolfo Bellocq (1899-1972)

Obra grabada

Autor:

Pacheco, Marcelo Eduardo.

Tutor:

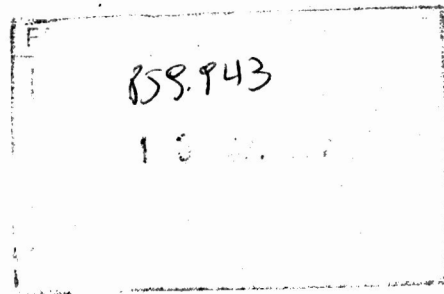
1986

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Grado



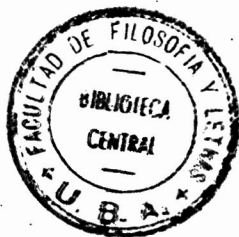
043
P116



10 MAR.?

ADOLFO BELLOCQ (1899-1972)

OBRA GRABADA



Marcelo Eduardo Pacheco

L.U.N° 77/0320

Tesis de Licenciatura

Carrera Historia de las Artes

Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Agosto, 1986

Las obras señaladas con asterisco corresponden a las reproducidas en el presente trabajo. Al respecto, véase pag. 166-191

FUNDAMENTACION DE LA PERIODIZACION

La cronología propuesta para el presente trabajo, tiene como base la exhaustiva observación de la obra de Bellocq. Hemos tenido en cuenta en dicha producción, por un lado, el número, o sea su aspecto cuantitativo que nos permite determinar etapas de mayor o menor creatividad; por otro, sus aspectos iconográficos -recordando siempre que estamos frente a la obra de un artista fundamentalmente temático-; finalmente, las características formales de cada pieza o del conjunto de trabajos estudiados.

Observando dichos elementos creemos válida la periodización que adoptamos, a partir de ahora, como hipótesis de trabajo. Señalemos que la cronología elaborada abarca no solo la obra grabada -tema del presente trabajo-, sino que ha sido pensada en función de la producción integral, por lo tanto creemos que es ordenadora también de la pintura y del arte de la ilustración.-

La cronología comienza con una etapa, llamada de aprendizaje y formación, que es en realidad un momento previo o introductorio, ya que no está comprendido entre los tres períodos creadores propuestos. Como bien informa el título, comprende los años de preparación desde 1911 hasta 1917. Señalemos que Bellocq era un adolescente -había nacido en 1899- dando su primeros pasos en el conocimiento de la historia del arte y del dibujo y de las técnicas gráficas.-

1911 es nuestro punto de partida por varios motivos. Primero, es el año que inicia su aprendizaje en una academia de barrio, pequeña y poco profesional -a juzgar por lo que el propio artista recuerda en sus Memo-
rias (1)- que significa la decisión de emprender el estudio de un oficio: el de dibujante. "Salido del colegio allá por el año 1911, organicé mi vida para el estudio de acuerdo a mi vocación" (2). El mismo año comienza -ahora sí- su verdadera formación en una repartición de la Asociación Estímulo de Bellas Artes del barrio de ^{MONSERRAT} ~~San Cristóbal~~. Allí frecuenta los talleres de Antonio Torcelli, Eugenio Daneri y sobre todo de Pompeyo Boggio. Comienza a conocer los secretos del dibujo, a copiar modelos en yeso, a manejar los colores, dibujar al natural con modelo vivo; las escuelas, las épocas y las teorías de la historia del arte también forman parte de los

(1) Ver infra pag. 13

(2) Adolfo Bellocq Memorias, incluido en Vida y obra de Adolfo Bellocq de Francisco Corti. Ediciones Tiempo de Cultura. Argentina 1977. Pag. 126.

nuevos conocimientos adquiridos. En 1911 entra a trabajar en los Talleres Gráficos Breyer Hnos., donde permanecerá hasta 1917. Desde ese momento comienza su aprendizaje gráfico y su acercamiento al ámbito del grabado. Por otra parte, de 1911 data su primer obra conocida -se trata más bien de un ensayo de estudiante- Danza española, una caratula de partitura de música popular. Estos primeros trabajos significan unos "pesos" más a sus magros ingresos y serán constantes durante estos años, hasta 1917 en que realiza el último, A las 11 (tango).

Finalmente, recordemos que a partir de 1911 se reúne alrededor de Boggio, un grupo de alumnos entre los cuales estaban Guillermo Facio Hebecquer, José Arato, Abraham Vigo y Adolfo Bellocq. En 1914 se les une Agustín Riganelli, el escultor, quedando así constituido el Grupo de los Cinco o, a los que más tarde se llamó despectivamente, Artistas del Pueblo o, erróneamente, Grupo de Boedo. La crítica los reunió también bajo el mote del Grupo de Barracas.-

El año 1917 marca el cierre de esta época -preambulo- y la apertura del primer período creativo. Es el año en que Bellocq hace su primer envío a una muestra oficial, Salón de Acuarelistas y Grabadores y, desde el punto de vista de las obras aparecen ya los primeros grabados y los primeros óleos que nos muestran a un artista definido en su posición plástica y conceptual. Estamos frente a piezas ya no de un aficionado, sino de un profesional que comienza a pelear, junto con sus compañeros de grupo, "en bien de la divulgación de un arte con carácter y mensaje social" (3). Con obras como Miseria (aguafuerte de 1917) podemos considerar iniciado el primer período productivo. Se trata de una creación cabal, del producto de un artista conocedor de su oficio y seguro de su tarea como grabador. La aparición de éstas sus primeras obras importantes coincide con dos hechos, ya señalados, primero la conclusión de esa serie de caratulas de canciones populares, que hallábamos desde 1911 y segundo el cierre del ciclo de aprendizaje en los Talleres Breyer Hnos.

Desde 1917 hasta 1930, parámetros temporales del primer período, la actividad y la producción es intensísima, como grabador, como ilustrador y -aunque en menor medida- como pintor. Hasta 1930 todas las obras -cualquiera sea la técnica empleada- se inscriben dentro de un único rubro temático: el arrabal porteño. "No puedo olvidar que nuestra escuela de estudio y de arte fue la calle, el puerto, la fábrica, los inquilinatos, los

(3) A. Bellocq, op. cit. pag.132.

corralones. Esos modelos sacados de la pobreza, expresión del ambiente del arrabal porteño, dió su gran aporte a la escultura, a la pintura y al grabado argentinos." (4)

El atorrante, el vago, el mendigo, los hombre y mujeres del puerto, la prostituta, el conventillo, la miseria y la desesperación, esos son los temas que constituyen la primera iconografía bellocquiana. A este único rubro temático hay que agregar una estampa, la cabeza del poeta Nocito de 1923 (xilografía), que inaugura una galería de retratos que se proyecta a lo largo de los tres períodos productivos, hasta concluir con las imágenes de Rilke y Croce en 1954, ambos grabados en madera. Esta galería está formada por efigies de amigos o de personajes admirados por el artista.

Además de esta unidad dada por la temática abordada, recordemos que en 1929 Bellocq recibe el Primer Premio al Grabado en el XIX Salón Nacional de Bellas Artes, por las xilografías de Martín Fierro. Esto y la exposición en Amigos del Arte, en octubre de 1929, con la presentación de las ciento veinte xilografías para Martín Fierro, editado por dicha asociación, marca un primer hito fundamental en la carrera de Bellocq. La crítica lo considera ya como un grabador -sobre todo un xilógrafo- que ha encontrado su lugar dentro de las jóvenes generaciones contemporáneas de artistas.

En oposición de la productividad de este primer período, a partir de 1930 y hasta 1935 se abre un ciclo de escasísima labor artística. Lo único que puede destacarse son las imágenes de sus amigos Arato y Hebecquer, xilografías de 1930 y 1935 respectivamente -que pasan a engrosar la galería de retratos ya mencionada-, y la primera ilustración de El Matadero de Esteban Echeverría, de 1933. Estos años, que denominamos primer período de transición, se caracterizan por el inicio de la docencia oficial y particular. En 1935 es el segundo viaje a Europa y en 1932 la formación de un hogar, dos hechos que explican también el hiato productivo. En 1930 se instala en su casa-taller de Vicente López, donde vivirá, ya casado, hasta 1946.-

Las obras más importantes de este período de transición, además de las ya mencionadas, son un conjunto de monocopias de diferentes temas, técnica que domina, casi por completo los trabajos de estos cinco años.

A partir de 1935 la producción comienza a ser nuevamente numerosa, tanto en el campo del grabado como de la pintura, y en proporción menor

(4) Idem pag. 140-141

la ilustración. La intensa labor no se agrupa ya en un único ciclo iconográfico sino que ahora son varios los renglones temáticos en que se dividen los trabajos del segundo período creativo, desde 1935 hasta 1948. Un primer rubro es el de la guerra, donde se incluyen algunos de los grabados más notorios del ciclo total de la obra. El estallido de la Segunda Guerra Mundial repercute en el artista que realiza un total de ocho estampas y un óleo, cuyas temáticas aluden al conflicto europeo. Por entonces el horizonte de Bellocq se expande y llega al campo -cuyo primer contacto había estado marcado por las xilografías para Martín Fierro. Desde 1935 con Estancia abandonada (Chacabuco, Provincia de Buenos Aires), un óleo hasta Calecita campera, también óleo, o La carga, xilografía, ambas de 1948, se extiende un importante número de obras que toman como punto de partida el paisaje, los personajes y las faenas de nuestro campo. En esta línea temática, pero en el terreno de la ilustración, no olvidemos las xilografías de La guerra gaucha de Leopoldo Lugones (inédito) que corresponden a estos años y los dos proyectos, de 1938, para la ilustración de El casamiento de Laucha de Roberto Payró. Un tercer rubro lo constituyen las obras históricas, género poco frecuentado por el artista -y exclusivamente en el campo de la pintura- pero donde obtuvo importantes logros como Asesinato de Facundo Quiroga de 1940 y El Matadero de 183..., de 1941. El rengón más nutrido es el que corresponde a la pintura de tema ciudadano o iconografía urbana. En esta línea debemos reconocer dos aspectos básicos: primero la continuación de las imágenes del arrabal o de los barrios periféricos del sur de Buenos Aires -exclusiva del grabado-, con sus habitantes marginados y explotados, y segundo, la aparición de lo que podríamos denominar notas de Buenos Aires. Se trata de escenas pintorescas -a veces no exentas de humorismo- típicas y cotidianas de distintos barrios porteños. Es el homenaje melancólico de Bollocq a toda una forma de vida, a sus personajes, a sus valores éticos, que estaban desapareciendo reemplazada por el progreso, el modernismo y la tecnificación. Se da sobre todo en la pintura -óleos y acuarelas-, aunque no falta alguna de esas anécdotas contadas por el trazo hábil del grabador. Finalmente, señalemos un rubro -que junto con el del retrato- será constante en este período y en el siguiente y que tiene antecedentes previos a 1930, que por lo tanto recorre como línea medular toda la obra de manera paralela a los ciclos temáticos. Me refiero al Divertimento -que Corti denomina miscelánea-. Son obras, que independientes entre sí, se unen por su espíritu misterioso, juguetón, enigmático, humo-

rístico. Son charadas en las cuales Bellocq deja jugar su imaginación, libre de su constante y reflexiva -y angustiante- relación con la realidad que lo rodea. También aparecen en este período algunos retratos, permanencia ya señalada.-

Las cuatro líneas temáticas se inician y concluyen -salvo excepciones que anotaremos- dentro de los límites temporales marcados.

Por entonces, comienzan también los envíos regulares a los salones; ya no se trata sólo de la edición anual del Salón Nacional o la muestra de Acuarelistas y Grabadores, sino de salones de nivel provincial y municipal de la Capital Federal y del resto del país. No menos de cuarenta son los envíos catalogados entre los salones de Buenos Aires, Tandil, Pergamino, Córdoba, Godoy Cruz (Mendoza), La Rioja, La Plata, Rosario, Santa Fe, Mar del Plata, Luján, Bahía Blanca. A esta concurrencia a concursos hay que agregar la presencia en exposiciones colectivas y la preparación de numerosas muestras personales. Anotemos también la presentación de obras -tanto telas como estampas- en el exterior, consecutivamente desde 1938 hasta 1946, abarcando diferentes ciudades norteamericanas, países europeos y latinoamericanos.

Gran cantidad de premios van jalonando tan intensa actividad.

Sin embargo, a partir de 1948 se abre un nuevo interregno en su obra y su decrece, haciéndose presente sólo en el XXXVIII Salón Nacional y en los Salones de Bellas Artes de Mar del Plata en 1949 y 1950, y en el Primer Salón de La Rioja en 1950. En el exterior podemos citar dos exposiciones en Montevideo en 1950, y en 1949 en Viña del Mar (Chile), las tres muestras colectivas de grabadores argentinos.

En el ámbito del grabado una única estampa Precios congelados (lito-grafía, 1950) que pertenece a un conjunto mayor, la serie El dictador, que nunca llegó a las planchas. Es un ciclo totalmente monolítico que comprende sesenta dibujos confeccionados entre 1945 y 1952. El proyecto de grabarlos -sí es que existió- no se concretó nunca, salvo esta excepción.-

Esta disminución en la obra grabada va acompañada, en el campo de la pintura, por la aparición de dos óleos muy significativos -entre otros de menor importancia- que se proyectan fuertemente sobre las telas del '50. Se trata de Ciclón (1948) y Canícula (1949).

Lo mismo ocurre en la ilustración donde durante 1950 trabaja en las xilografías para Forma y color, el libro de Salvador Merlino, publicado al año siguiente; estas ilustraciones anticipan líneas formales de Leyendas araucanas, serie de grabados de 1951.-

Por lo tanto, de 1948 a 1950 marcamos el segundo período de transición, en la cronología propuesta. Se trata de una época de reflexión, de cierre de los ciclos temáticos del segundo período, de disminución de producción y de planteo de nuevas necesidades formales -en la pintura primero y después trasladadas al grabado- con obras claves como las mencionadas. Bellocq está madurando la verdadera explosión que se exterioriza en 1951, iniciando el tercer y último período creativo. La fecha coincide con la entrega del Premio de Honor al Grabado otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes.-

Desde 1951 hasta 1955, el primer subperíodo, marca la culminación o el clímax, el punto álgido de la carrera de Bellocq. Ciclos temáticos como los circos, las paredes, impresiones del sur -todos en lo pictórico- y leyendas araucanas -en grabado y pintura, son los desarrollados en este lapso. Se reactivan los envíos -y los premios- en los salones de todo el país; escasas son, en cambio, las muestras a las que asiste. Ningún libro ilustrado.

En el segundo subperíodo, de 1955 a 1972, no encontramos ya ciclos temáticos en el campo del grabado; en cuanto al Bellocq pintor -aunque en número que en la subfase anterior- trabajará en paisajes, esta vez de Córdoba, Mar del Plata, el Tigre o el Litoral. La potencia creadora estará concentrada en el rubro de la ilustración -nueve obras ilustradas-. El artista ya no concurrirá a salones -en contraposición de lo señalado entre 1951 y 1955- pero participará en alrededor de sesenta muestras, individuales o colectivas, y organizará exposiciones didácticas. Todo el conocimiento y es prestigio acumulado hasta 1955 le permitirán convertirse en uno de los mayores difusores del arte del grabado y la ilustración en nuestro país, haciendo así extensivo su afán docente más allá de las cátedras.-

Al comenzar esta fundamentación de la periodización mencionamos, como un criterio seleccionador, la variación en las relaciones numéricas de las obras. En el primer período, sobre alrededor de cien trabajos catalogados, sólo quince son pintura; en el segundo, la cantidad de estampas y telas es prácticamente igual; en el tercero un ochenta por ciento del total corresponde al ámbito pictórico. En cuanto a la ilustración los números varían: seis libros y tres portadas en el primero; cuatro libros -uno inédito y otro sólo proyecto- en el segundo y una portada y diez libros -dos inéditos y un proyecto- en la última etapa.-

Tenemos así la periodización establecida que se cierra con la ilustración de tres cuentos de Benito Lynch, entregada a la Sociedad Argentina de Bibliófilos, para su impresión, el 27 de agosto de 1971. Bellocq falle-

ce, después de varios meses de enfermedad, el 5 de marzo de 1972.

En resumen, proponemos la siguiente periodización para la lectura de la producción bellocquiana:

- Etapa de formación y aprendizaje 1911-1917
- Primer período creativo 1917-1930
- Primer período de transición 1930-1935
- Segundo período creativo 1935-1948
- Segundo período de transición 1948-1950
- Tercer período creativo 1951-1972:
 - subdividido en dos subperíodos: a. 1951-1955
 - b. 1955-1972

En las páginas siguientes trataremos de confirmar esta periodización, hasta ahora sólo una herramienta de aproximación. Intentaremos establecer esta división cronológica como un verdadero marco referencial que exceda el rol de una hipótesis de trabajo.-

* * *

MARCO URBANO. La ciudad hacia 1900-1915

"Una ciudad tiene para el hombre lo que el carretel: que envuelve o des-
envuelve el hilo"

A.B.

A principios de este siglo la edificación que caracteriza la periferia de la planta urbana porteña es horizontal y no vertical, como ocurría en toda la ciudad a excepción de las avenidas principales y las calles próximas a la Plaza de Mayo.

En 1884 fue demolida la Vieja Recova, quedando así unida la Plaza de la Victoria con la Plaza de Mayo -nombre que adopta ahora el conjunto total-; 1894 es el año de apertura de la Avenida de Mayo la que, junto con las avenidas ya transformadas en 1885 (Callao-Entre Ríos, Corrientes, Córdoba, Rivadavia, Santa Fe y Alvear), dará nueva fisonomía a la ciudad.

La parte sur mantendrá aún una arquitectura transitoria y de tipo marginal. La zona hacia el riachuelo, unión de cuatro barrios tradicionales -San Telmo, Constitución, Barracas y Boca-, está poblada de chozas dispersas hechas de madera y con techo de zinc.-

Para un viajero europeo Buenos Aires en 1889 era una ciudad de contrastes. Junto a los palacios y las modernas casas a "la francesa" del norte de la ciudad, se levantaba en zona del suburbio "la chimenea de una fábrica, un establecimiento industrial, un depósito de mercaderías o una pequeña o insignificante casa que esperaba su turno para convertirse en palacio" (5). El problema de vivienda se hacía presente en esa gran aldea de fin de siglo. Se calculaban ya en 1884 unos dos mil conventillos esparcidos por toda la ciudad (a diferencia del resto de América donde estaban circunscriptos a una determinada zona.

El nacimiento del conventillo está directamente relacionado con el fenómeno de la inmigración (sólo en la última década del siglo XIX entraron al país 1.142.075 inmigrantes). "El censo de 1887 registró 433.375 habitantes en la capital (incluyendo Flores y Belgrano, anexados ese mismo año), de los cuales 228.641 eran extranjeros, es decir el 53%. Y aquí aparece una cifra monstruosa, aterradora: el 27% de la población vivía en "conventillos", (...). Los datos documentos son espeluznantes: en 1883 había 1900 conventillos que sumaban 25.000 habitaciones para 64.000 habi-

(5) García de D'Agostino, Rebok, Asato López Imágen de Buenos Aires a través de los viajeros 1870-1910. Colección IV Centenario de Buenos Aires Volúmen 5. Universidad de Buenos Aires. 1981. Pag. 77

tantes, lo que da un promedio de dos y medio personas por cuarto. Nueve años después los conventillos sumaban 2.200 con 31.000 habitaciones para 121.000 personas, lo que hace cuatro ocupantes por pieza. (...) tan solo en 1915 el Municipio inició la construcción de algunos barrios colectivos (...). "(6).

En 1910 la población de la capital ascendía a 1.250.000 personas, habiendo aumentado un 50% en relación a la cifra anterior, en grave contraste con el interior del país; Buenos Aires concentraba en aquél momento el 20% de la población total.-

El rasgo sobresaliente de dicha población porteña era el cosmopolitismo. El escritor inglés Koebel en su Enciclopedia de la América del Sur (1912-1913) -traducida al castellano- afirma que casi la mitad de los habitantes son extranjeros. Nueve mil alemanes en su mayoría comerciantes, arquitectos, técnicos e industriales; otro tanto ingleses dedicados al comercio o formando parte del ejército o la marina; los franceses duplicaban la cifra anterior ocupándose de los hoteles y los restaurantes más importantes, negocios de moda y peluquería; los españoles (gallegos y vascos en su mayoría) y los italianos, constituían el grupo numéricamente más importante formando parte de las clases pobres, predominaban los artesanos y los comerciantes minoristas y eran la mano de obra.-

Nos interesa señalar este aspecto de la Buenos Aires finisecular porque será dentro de este amplio espectro de contrastes que nuestro grabador Adolfo Bellocq, nacido en Barracas, crecerá y comenzará su labor de artesano-artista allá por los años del centenario. Justamente Bellocq transcurrirá los primeros años de su vida y de su formación humana y artística, años determinantes y decisivos, en esos barrios de la Boca y de Barracas, con sus múltiples calles sin asfaltar y alejados del centro. Allí donde se desarrollada la actividad de los mercados de lana y de cuero, los mataderos, los frigoríficos, el nuevo Puerto Madero inaugurado en 1897, las pequeñas fondas, los conventillos de uno o dos pisos, de planta rectangular con una sola puerta a la calle y sus habitaciones sobre los patios interiores.

Allí encontrará para su primer ciclo iconográfico. Suburbio y proletariado serán su entorno cotidiano y el leit-motiv de su producción hasta 1930.-

* * *

(6) Mario Buschiazzo, La arquitectura en la República Argentina 1810-1930
Mac Gaul 1971. Buenos Aires. Pag.39

EPOCA DE FORMACION Y APRENDIZAJE. 1911-1917

Bellocq inicia su aprendizaje académico en una repartición de la Asociación Estímulo de Bellas Artes, situada en la calle Tacuarí al 300, en el barrio de ~~San Cristóbal~~^{MONSIEUR}. Entonces guiarán sus primeros pasos en el aprendizaje del dibujo, de la anatomía, de la perspectiva y la geometría, Torcelli, el recordado artista Daneri y sobre todo Boggio.

Compartiría aquellas tardes de estudio y entusiasmo con Hebecquer, Vigo, Arato, Riganelli, con quienes formaría más adelante el llamado Grupo de los Cinco.- (7)

Comenzaba entonces la lucha por una cultura nacional, por un arte representativo de los valores argentinos y el consiguiente enfrentamiento con quienes dirigían en ese momento los destinos de nuestra plástica con los ojos puestos en Europa. Este fue el ambiente en el que Bellocq se formó. El primer síntoma de rebelión se manifestó en 1914 con la creación del Primer Salón de Rechazados, realizado al mismo tiempo que el salón oficial (señalemos que este último había sido creado recientemente en 1911, como consecuencia y desprendimiento directo del Salón del Centenario), en éste los cánones de admisión de obras y los utilizados para seleccionar los premiados, denotaban su rápido anquilosamiento y el conservadorismo dominante en las clases dirigentes de la esfera de la cultura.-

"Las galerías eran escasas o nulas. Difícil la adquisición de obras que no fueran de ese pompierismo cuya mayor libertad lo constituía el impresionismo importado por Fader. El arte, en definitiva, era oficial. No del artista y menos del pueblo. Termina sin embargo por producirse un hecho aleccionador, hasta revolucionario en su momento: Fernando Fader no admite la precaria paga estipulada para el primer premio en el Salón Nacional y lo rechaza reteniendo sus Manilas. Aún cuando no se trata de una actitud relacionada con la estética, es el primer acto de rebelión contra

(7) "(...) hacia 1915, en plena guerra europea, surge, (...), lo que podría denominarse el primer grupo de artistas plásticos argentinos, ahora sí, con sentido de apoyo mutuo en una misma orientación que comenzaba a mezclar lo estético con lo social, compartiendo idénticos objetivos y afanes, tratando de obtener para el arte y sus cultores una libertad expresiva y una apertura temática que encaraba los motivos de lo popular, del pueblo en fin. Por eso mismo se los denominaba el Grupo de los Artistas del Pueblo." Eduardo Ballari Los artistas del pueblo. Revista Caballero N° 57, Sep.1969, pag.3

el oficialismo" (8)

En 1917 con la acción, entre otros, de los Artistas del Pueblo, surge la Sociedad Nacional de Artistas, primera institución de este tipo con carácter gremial creada en el país. Esta asociación presentó su Salón Independientes sin jurados y sin premios, en 1918, en el Salón Costa en Florida 660, para oponerse al Salón de Primavera de ese año. Allí expone, por ejemplo: Chinchela Martín, Fioravanti, Jarry, Panozzi, Perlotti, Soto Avena, Stagnaro, Revelo de Torre, y por supuesto los de Barracas. Sería dura la tarea emprendida por este grupo de jóvenes y aún inexpertos artistas, que pretendían acabar con la cultura oficialista de neto corte europeizante, bogando por un arte de raigambre popular, que bebiera de nuestra tierra su sabia creadora. "En nuestro espíritu -escribe Bellocq- vibraba todo el esfuerzo dinámico de que es capaz la juventud, pues todo era un fuego ferviente de realización, de querer hacer y un producir siempre cada vez mejor" (9).

Obras de Bellocq como Faunesca (Salón de Independientes, 1918), Entierro en el barrio (IX Salón Nacional de Bellas Artes), Claro de luna (X Salón de Bellas Artes), Noche de año nuevo (XV Salón de Bellas Artes), todos óleos, se destacan en medio de un entorno dominado por el naturalismo y la pintura artificiosa que dominaba en los salones oficiales de aquellos años, "(...) época en que pioneros entre los cuales debería figurar Bellocq, procuraban desembarazar a la pintura argentina de la carga naturalista heredada del siglo anterior"(10).

Fueron los primeros años de lucha y aprendizaje, de ferviente y constante tarea. Epoca de pobreza y de sacrificio. Momentos de formación, iniciación y búsqueda de un ideal humano y artístico. En 1935 Bellocq escribía: "Nunca se aprende solo, puede haber un libro, un amigo, un ejemplo y es suficiente para adquirir algo".-

En 1911 Adolfo Bellocq, terminada la enseñanza primaria a cargo del estado y obligatoria, comienza el estudio del dibujo en una pequeña Academia de Artes, o pseudoacademia como el mismo la llama en sus Memorias, donde también se enseñaba a tocar el violín, el bandoneón y otros instrumentos musicales. Allí permaneció poco tiempo para inscribirse después en la

(8) Eduardo Baliari. Idem. Pag. 3 y 4

(9) Adolfo Bellocq. Op. cit. Pag. 131

(10) Francisco Corti. Op. cit. Pag. 26

Academia de ^{MONSCRAT} ~~San Cristóbal~~ ya mencionada.-

Importante fue por ese entonces el ingreso a los Talleres Gráficos Musicales de Breyer Hnos. donde permaneció hasta el año 1917. Aquí comenzó el estudio y la práctica del oficio de grabador. Bellocq experimentó los primeros contactos con las piedras litográficas y, poco a poco, fue conociendo, ávida e inquisidoramente, los secretos de la técnica. El mismo lo comenta así "(...) fui aprendiendo las tantas técnicas del oficio, las que con el correr del tiempo fui ampliando o derivando de acuerdo a lo que más tarde pude ir aprendiendo en los libros de los Grandes Maestros del grabado" (11).

De esta época de enseñanza se conserva una obra Carretas fechada en 1913 (actualmente en el Museo Municipal de Artes Visuales "Eduardo Sívori"), que fuera regalada a Bellocq, por un compañero de trabajo de aquellos años, al cumplir aquél cincuenta años como grabador.

Para esa época ya se ganaba la vida haciendo "trabajos", como por ejemplo, diseñando las caratulas para partituras de piezas musicales populares. Estas pueden considerarse sus primeras obras (desde un punto de vista meramente cronológico, pues son aún obras de un aprendiz de sólo trece o quince años) y la más antigua se remonta al año 1911, fecha clave como hemos visto pues marca el inicio de su aprendizaje, su título es Danza española; en 1912 realizó la portada de un vals La ausencia no causa olvido, a esta siguieron un tango El anatomista en 1916 y Mi corazón te pertenece (vals) y A las once (Tango) ambas en 1917.-

De estos primeros años de investigación en los problemas de las diferentes técnicas de estampación, datan también los aguafuertes Planchadora (1914), actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, y Lavando ropa (1914), en el Museo Municipal del Grabado de Necochea, y una importante xilografía De regreso (1916).

* * *

(11) Adolfo Bellocq, op. cit. pag. 127.-

PRIMER PERIODO 1917-1930

"Como el recorrido de una flecha el grabado debe fijar las ideas dejándolas estampadas, como una estela en el recorrido del tiempo."

A.B.

A partir de 1917 podemos considerar terminada la época de formación por dos motivos: será entonces cuando Bellocq realiza su primer envío a un salón oficial, Salón de Acuarelistas y Grabadores, y en segundo lugar, las primeras obras importantes y ya definidas en un estilo y una concepción plástica pueden ser datadas justamente en 1917; mencionemos por ejemplo Gente del riachuelo, en sus dos versiones punta seca y aguafuerte (12), Miseria, aguafuerte-aguatinta, Raqueta, xilografía, Errante y su perro, aguafuerte e Isla Maciel, xilografía (13).

Aquellas caratulas para partituras de canciones habían sido un medio que proporcionaba efímeros desahogos materiales o permitía ciertos lujos como la compra de un libro (leído con avidez y anotado en sus márgenes y compartido con el grupo de amigos estudiantes). Ahora se trata ya de un trabajo profesional, se inicia la carrera artística con obras de importancia y que denotan una fuerte personalidad.-

La pintura ocupa en esta época sólo unas pocas horas, en relación a las dedicadas al oficio del grabado, sin embargo los envíos ya señalados a los Salones de Primavera de 1919, 1920, 1921 y 1925 marcan el interés de Bellocq por aprender también los secretos del óleo y esto se hace más claro al observar las dificultades de composición y de color que se plantea el joven artista en estas sus primeras obras pictóricas conocidas.-

Tanto en las piezas grabadas como en las pintadas, se advierte la necesidad de crear un ambiente donde personajes y entorno caractericen la vida cotidiana de aquellos inmigrantes y criollos que habitaban la zona portuaria y fabril del riachuelo. La temática se centra fundamentalmente en aquel mundo de los suburbios con sus actores cotidianos, los margina-

- (12) Hay una xilografía posterior Cirujas que guarda una estrecha relación con las mencionadas en cuanto tema y composición.-
- (13) Esta última xilografía es importante junto con Recreo en la Boca, como antecedente de las setenta xilografías que ilustran Historia de arrabal de Manuel Galvez, realizadas en 1922.-

dos, los trabajadores, las clases pobres hacinadas en los conventillos sobreviviendo al hambre y a la miseria, los obreros. "En pleno suburbio de Barracas existía una fábrica de jabón y en sus adyacencias pululaban los vagabundos que dormían en pesebres, aún plenas noches de invierno, arropados -si así puede denominarse- con papeles de diario, que eran lo único que podían conseguir. Allí solían ir Facio y Bellocq a tomar apuntes y buscar modelos, que se asombraban de que por el solo hecho de estarse quietos unos instantes para posar, todavía les pagaban." (14)

Bellocq busca crear tipologías, sondea en los rasgos físicos y en las almas de los modelos elegidos. No busca los motivos expresamente, simplemente camina y observa, a veces hace un pequeño croquis a lápiz. Luego pinta o graba reteniendo para siempre imágenes dolorosas (Madre, aguafuerte de 1917, Entierro en el barrio, óleo de 1919) y, de tanto en tanto, pintorescas y apacibles (Playa de Vicente López, punta seca de 1917, Boliche de turco en la Boca, óleo de 1922).-

Esta doble preocupación, primero la de crear una unidad indisoluble entre elementos contenidos y espacio contenedor, y segundo, la de establecer arquetipos humanos, perdurará en toda la obra bellocquiana junto a un tercer elemento: el compromiso. "Mi orgullo es ser uno, más obrero plástico, grabador, pintor. Otros dirán la verdad juntamente con Facio, Rignelli, Arato, Vigo, hermanos en el arte!" (15). Cada pieza responde a la preocupación por el prójimo y a la defensa de los valores morales de dignidad, libertad y justicia. Esta nota de compromiso une sin duda, la obra de los cinco Artistas del Pueblo más allá de las diferencias estilísticas y de personalidades.-

El realismo, ora de matices expresionistas ora con una visión naturalista, no exento en ocasiones de cierto pintoresquismo -especialmente en las obras pintadas, sean óleos o acuarelas-, señala la filiación de Bellocq al verismo; una aproximación objetiva al mundo en las resoluciones espaciales y en los motivos, subjetivismo en el color y en el dibujo. En 1937 Bellocq escribía: "Un cuadro: primero tema, segundo problema emocional de la composición lineal y rítmica, tercero problema emocional del color ambiente, cuarto unidad total".

La elección de estos temas dentro del mismo contexto donde el artista vivía obedece también a su interés, compartido por el resto del grupo, Quinquela, Gramajo Gutierrez, de crear una cultura nacional, buscar una

(14) Eduardo Baliari, op. cit. pag. 6

(15) Manuscritos Adolfo Bellocq

temática de raigambre popular y representativa de la problemática propiamente porteña y argentina.-

Primeras obras grabadas y pintadas 1917

De las primeras piezas detengámonos en Noche de verano (*), aguafuerte de 1917, y Claro de luna (*), óleo de 1920. El tema es el mismo en ambos casos: una visión de la vida cotidiana de los conventillos boquenses, una tranquila noche veraniega. La acción se ubica en los patios interiores de aquellas precarias y transitorias viviendas familiares. Después de una jornada de arduo trabajo mujeres, hombres y niños descansan, somnolientos unos y meditativos otros, bañados por la luz de la luna.

En las dos obras seleccionadas Bellocq utiliza los elementos arquitectónicos para crear un espacio que sirva como contenedor de las múltiples figuras a manera de una estructura escenográfica dentro y delante de la cual los actores inanimados enfrentan al espectador. Un elemento vertical divide el espacio en dos partes, tanto en la tela como en la estampa. En el primer caso, la parra del segundo plano que define dos compartimentos en sentido horizontal y también vertical, y en la otra obra una pared de madera, a penas fugada hacia el fondo a la derecha, que, con su techumbre sugerida en lo alto, actúa también a modo de estructura ordenadora en las dos dimensiones del plano. Así se crean dos zonas de atención que prolongan la vista hacia el fondo, por lo tanto la acción -o más precisamente la inacción- se desarrolla en sucesivas zonas que van escalonándose hacia la parte posterior. En el primer plano de Claro de luna, una mujer y un anciano observan al posible espectador, figuras que sirven de conexión entre la escena pintada y el mundo real; en un segundo e inmediato estrato, una madre con su hijo en brazos resalta claramente de perfil, enmarcada por las hojas y el tronco de la parra que parece ceñirla por arriba y uno de los lados a modo de hornacina. Allí mismo, pero hacia la derecha, un conjunto de tres personajes sentados, absortos, aislados entre sí, ensimismados en sus pensamientos, preocupados, casi dormidos. La figura masculina recostada sobre el borde de la tela a la derecha, resalta por el color claro de su camisa. Más allá en un tercer cuarto y hasta quinto plano, la comparsa de múltiples figuras, apenas modelada, completa la totalidad del conjunto cerrándose en la claridad de las paredes del fondo, zona de mayor tensión luminosa. La parte superior del cuadro, de pinceladas amplias y evidentes está ocupada por el cielo de un intenso azul nocturno.-

La disposición espacial del grabado es similar, sólo varían los personajes: de las figuras de primer plano, las más detalladas y de mayor preocupación lineal, pasamos a las siluetas abocetadas en al oscuridad, y finalmente al fondo parte de mayor luminosidad con predominio de grises que, en contraste con los blancos, definen solapadamente los frentes de otras casuchas de madera. Bellocq gusta, tanto en los óleos como en los grabados, de colocar las fuentes de luz en un último plano, en contraste con los primeros tratados en penumbra.

La materia vibrante y las pinceladas del óleo crean una factura rica en posibilidades sugerentes -enriquecidas por el contraste de colores- que encuentra su contrapartida en la factura cuasi-pictórica de la técnica de grabado; en el aguafuerte, gracias a la animación producida por el entrecruzamiento y la multiplicación de los trazos del instrumento sobre el barniz y la posterior acción del ácido diluído, abundan las sombras y los grises, las líneas curvas, ondulantes, enmarañadas, se yuxtaponen unas junto a otras sugiriendo la forma, pero nunca definiendo claramente ni los cuerpos ni los objetos. Recordemos que en el caso del aguafuerte los surcos son excavados, no por un instrumento cortante, sino por la acción química de un ácido, por lo tanto la marca del aguafuerte es mórbida y de bordes irregulares. El grabador combinando sucesivas corrosiones por ácido y protecciones de barniz, obtiene una textura de zonas con distintos valores de negro. Es así como al esqueleto lineal originario, que corresponde al dibujo grabado sobre el barniz, superpone un efecto pictórico, de zonas claras y oscuras.-

Volviendo a las obras, por momentos las figuras dan la sensación de ser todas cosas, una especie de cosificación de los personajes sumergidos en esa atmósfera rarificada. Bellocq enfrenta la escena objetivamente, no participa en ella sino mediante la elección de las estructuras formales y tonales que ha de utilizar, pero compromete al espectador, sensación acentuada por la utilización de un primer plano a modo de introducción o de zona intermedia y de conexión entre ambos mundos -el pictórico y el real- y la importancia de las figuras femeninas del primer plano, que en las dos obras miran fíjamente al público, creando una suerte de continuidad entre nuestro espacio concreto y el espacio imaginario de la obra.-

En el caso de Claro de luna Bellocq se ha enfrentado nuevamente, como ya lo había hecho en 1919 en Entierro de barrio, con el problema de resolver una composición con una entonación de un mismo color; todo se encuentra teñido de azul con algunas notas de celeste y violeta; solamente en

el último plano vemos unos pocos de color más altos en un vestido rosa, una camisa blanca. La nota verde de la parra y de la vestimenta de algunas de las figuras de la comparsa, es más bien un azul verdoso que no agrega nota de contraste al azul generalizado del conjunto. Señalemos que este problema de la tonalización es recurrente en este pintor, reapareciendo en obras posteriores (16).

Las figuras se caracterizan por el tratamiento alargado de sus formas, especialmente brazos y piernas, y el óvalo utilizado para definir los rostros. Estilización e incluso un cierto toque de elegancia que dignifica los personajes ~~as~~inados en su descanso nocturno. No está ausente la nota melancólica, sobre todo en la tela, al caracterizar el ambiente de miseria, donde incluso el sueño reparador está vedado al pobre agobiado por el calor del verano. Este tipo de figura aparece constantemente en la primer época, cite-mos como ejemplo Tango en patio de arrabal o Bailongo (litografía, 1917) y Murga de carnaval (témpera, 1920).-

Algunos de los personajes, como la mujer del lado izquierdo de Claro de luna, poseen todavía algo de la cadencia finisecular en la caída de sus hombros, lo delgado de sus extremidades y el alargamiento de sus cuellos, donde se inserta, apenas sugerido por las sombras y las luces que lo modelan, un óvalo definido por la oscura cabellera que cae pesadamente. Para la filiación con la tipología femenina art nouveau, tan difundida en Buenos Aires a principios de siglo, especialmente por el arte gráfico, obsérvese el dibujo Duro trajinar (*) de 1917, donde los personajes del primer plano con sus ojos fijos en el espectador, describen con sus cuerpos una torsión cara a los modernistas; especialmente la mujer de la derecha con los jirones de su vestimenta cayendo en amplio y electrizado vuelo. La tensión de la línea crea un ritmo casi frenético y acerca la obra de Bellocq, en el plano de lo formal, a ciertas piezas del art nouveau europeo. En el boceto para la portada de Nacha Regules (*) de Manuel Galvez (ilustrado en 1922), los acentos art nouveau son innegables: figuras femeninas estilizadas de largas cabelleras recogidas sobre sus espaldas, contorneando amplias, y delicadas nuca, flores simplificadas y ampulosas en el fondo, personajes que caen desmayados o adquieren posturas de extremada elegancia. Además de ésta posible relación con las líneas de la pintura de fin de siglo, éste tipo de proporciones anatómicas utilizadas por Bellocq, se entroncan directamente con deformaciones de algunos personajes de Daumier (ver como ejemplo Escena de la calle, tela crayon-acuarela, y El mercado, crayon,

(16) Por ejemplo Casa de los duendes (óleo, 1953), Fogata de San Juan (óleo 1941).-

ambas circa 1845) (17) y los grabados del belga Jules de Bruycker (mencione-mos Plaza de la vieja ciudad de Brujas, incisión, circa 1870) (18). No es tampoco ajena la relación con los seres de Munch, (por ejemplo Ansiedad, óleo, 1894) (19), en este caso no solamente desde el punto de vista de las proporciones anatómicas sino también de los mundos interiores de cada personaje. Obsérvese, por ejemplo, de Bellocq la sigura femenina izquierda de Gente de riachuelo en su versión de aguafuerte.

Junto a la figura de proporciones alargadas, también encontramos un modelo de personaje de estatura más corta y de contextura física más maciza. Viendo Gente de riachuelo (aguafuerte, 1917) ya señalamos la aparición del primer tipo físico, sin embargo en la otra versión del mismo tema realizada en punta seca, aparece el segundo, lo mismo ocurre en la estampa Residuos (litografía, 1920). Así Bellocq define el arquetipo de matron y de prostituta, típicos en los barrios sureños de la época del veinte.

Obra grabada antes de Los Proverbios: 1927-1925

Una de las obras más importantes del primer grupo de grabados hasta Los Proverbios (1926-1927) es sin duda Miseria (*) de 1917. Los tres personajes de este aguafuerte aguatinata participan de la segunda tipología de figuras señalada. Esta pieza es remarcable porque sintetiza en el tema propuesto algunos de los leit-motiv bellocquianos, y fundamentalmente nos da la clave de una de las características que contribuye a hacer de las piezas verdaderos alegatos contra el sistema socio-económico, que obliga a la marginación de los sectores de la sociedad.

En un reportaje del diario La Razón el artista expresaba: "Quiero -dice- que mi obra -si la vida me permite realizarla- sea la representación

(17) Cf. Maurice Sachs Honoré Daumier. Ed. Tisné. París s/f, pag.70 y 73.-

(18) Bellocq tuvo la posibilidad de conocer algunas de las obras de éste, aún hoy poco difundido, artista del siglo XIX mediante reproducciones publicadas en la revista de arte "The studio and illustrated magazine fine and applied art", que circulaba en nuestro medio desde 1899; Cf. "The studio ...", Volumèn 63, pag. 204.

(19) Cf. Arte Moderno. Simbolismo III. Editorial Viscontea. Buenos Aires, 1977, pag. 273.

del suburbio con el alma del pueblo y la angustia del arrabal. Las fábricas, los conventillos, las tabernas, los interiores humildes, con sus grandes miserias y sus pequeñas esperanzas; el borracho que olvida un drama en un punto alejado del mundo, y se alcoholiza en todos los puertos de la tierra, hasta el último tumbo, de una puñalada. (...) Todo eso lo he de expresar en mis telas." (20)

Los personajes de Miseria al igual que los de obras posteriores, representan a hombres en su plenitud física abatidos en su desesperación, no obstante todas las energías de esos cuerpos, de corte clásico en algunos casos, están destinadas al gesto de impotencia frente a una realidad que los somete y los oprime. La verdadera miseria reside en utilizar toda la madurez corporal en un lenguaje gestual que se agota en sí mismo, es la acción a veces casi frenética, en medio de la inacción total. Bellocq capta el sentido vitalista y lo sumerge o mejor lo disipa en movimientos inútiles.

En los grabados de la década del veinte aparecen dos tipos de escenas: aquéllas dinámicas donde el movimiento es investigado en cada esfuerzo físico de las figuras (Fundidores de acero, 1928 o Viejos desesperados, 1926, ambas xilografías), o los conjuntos inertes donde los personajes aparecen impassibles, ya abatidos (Linyera, cincografía de 1922, y Ex-hombres, litografía de 1925).

Lo que convierte a Miseria en la obra más representativa de éstos primeros años, es que aquí lo anecdótico -presente en algunas obras- ha sido superado, ya no nos cuenta una historia ni se detiene en un modo de vida; las figuras contorsionadas sobre un páramo yermo, en medio de una tormenta desatada sobre el horizonte, han adquirido el valor del símbolo y por lo tanto de lo arquetípico, han superado la dimensión tempo-espacial concreta para alcanzar validez universal. El artista ha trabajado con el material que le proporcionan la Boca y el dolor y la probeza de las clases bajas porteñas, para llegar a la idea de Miseria como abstracto, ya no su valor nominal o adjetivo. Señala Corti la importancia de la utilización del horizonte curvo del plano posterior, un viejo recurso para dar la idea de algo ecuménico: el "evocar la forma esférica de la tierra contribuye a la expansión significativa del espacio (...). Tal construcción hace que el grupo del primer plano, a pesar de estar inspirado en el "atorrantismo porteño", alcance el carácter de símbolo universal, de la miseria física y moral."(21)

(20) La Razón: Nuestros jóvenes artistas: Adolfo Bellocq. 30/12/1922.

(21) Francisco Corti op. cit. pag. 18-19

De la cantidad de obras grabadas ya mencionadas se desprende además la amplia gama de técnicas investigadas y dominadas por nuestro artista. Todas las técnicas clásicas de estampación son utilizadas según la necesidad impuesta por el tema, se busca una adecuación entre motivo y técnica seleccionada. "Todos los procedimientos [del grabado] se aplican según el caso y teniendo en cuenta el carácter de la obra o asunto que debe ilustrarse", escribía el artista en 1935 (22). Bellocq estudio pacientemente las posibilidades del aguafuerte o el buril, el aguatinta, la manera negra, el barniz blando, etc. Investiga los ácidos, el papel, las planchas de diferentes metales, las distintas maderas, los barnices y los instrumentos a utilizar; esto le permite un dominio eximio de la técnica y así la libertad necesaria en el plano formal y creativo para expresarse.

Por ejemplo, en el caso de la utilización de la punta seca, Bellocq, según el tema y sus necesidades, da diferentes resoluciones a un mismo procedimiento: en Gente del riachuelo (*) (1917) ha dejado las limaduras o rebabas levantadas a ambos lados del surco por la punta seca, de modo que la impresión sobre el papel da un trazo difuminado lateralmente (barbas es el término técnico correspondiente). Así el efecto general es el mismo de la línea mórbida conseguida por medio del ácido en el aguafuerte. Al observar otra punta seca del mismo año (22 bis), Playa de Vicente López (*), el resultado es otro: las rebabas han sido eliminadas con un rascador, el trazo de la punta, con un diamante puesto en forma adecuada y mantenido el instrumento en posición vertical al plano de la plancha, es muy negro y con una tensión característica (dominio de las líneas rectas con segmentos de espesor ligeramente distintos y con articulaciones rígidas siguiendo la tendencia del metal, en la mayoría de los casos cobre).

Así, el artista al realizar un paisaje ha utilizado la punta seca desde el punto de vista de sus posibilidades de dibujo rígido y esboza con amplias líneas negras la vista elegida, a modo de esquema. En cambio, al realizar una escena de género, como el conjunto de hombres y mujeres de la Vuelta de Rocha, ha explotado las posibilidades expresivas de una punta seca con sus limaduras sin rascar, obteniendo efectos pictóricos más interesantes y un trabajo claroscuro que define personajes y zonas de mayor tensión de grises, blancos y negros. Crea una ambientación fundamentalmente

(22) Cf. Adolfo Bellocq El grabado y la ilustración. "Arte y Decoración, Revista, Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas Fernando Fader Agosto-Septiembre de 1935.

(22 bis) Hay copias de esta misma estampa fechadas en 1915.

intimista. La puntaseca, más fina que el buril y sin filo, raya la plancha permitiendo un trazo más libre y más fácil de manejar que éste, y por otro lado, el efecto logrado es muy similar al del aguafuerte, pero sin la necesidad de emplear ácido, controlar los tiempos de corrosión. A esto se debe el resultado de una mayor sensación de rapidez y facilidad, el aspecto de un dibujo a pluma.-

Volviendo al tema de la figura, podemos señalar que ya después de 1922, tanto en los óleos como en los grabados, los personajes adquieren un tipo que luego predominará y persistirá: las figuras adquieren una talla más normal, ya sin el extremado alargamiento o la contextura física achaparrada, la musculatura se acentúa y marca más notoriamente en una deformación expresiva, especialmente en extremidades (manos y pies). El interés por trabajar estrictamente los rostros será mayor; especialmente en el caso de los grabados, los retratos o los encuadres muy cercanos y las yuxtaposiciones proliferarán ampliamente. Síntoma de éste cambio, o de la fijación de este tipo humano, serán por ejemplo: Linyera (cincografía) o Merrante (mezzotinta) de 1922, y Boliche del turco en la Boca, óleo del mismo año. Ya en el magnífico díptico Pescadores y vagos (1925) y Fundidores de acero (1928), ambas xilografías, Desalojados, aguatinta de 1926, y en Navidad en el puerto, tela de 1925, el modelo está establecido. Caballos de calesita, tanto en su versión litográfica de 1938 como en el óleo de 1935, Asilados (litografía, 1940), Dentro de la guitarra (buril, 1946) o El colectivo (óleo, 1937), Pelador de aves (tela, 1948), Frutería en día patrio (óleo 1938), Mimbreros de la Boca (témpera, 1927), todas obras de diferentes épocas y distintas técnicas, presentan en sus figuras las características señaladas, observándose en el caso de las telas un mayor detenimiento en vestimentas y accesorios y por lo tanto generalmente un carácter más cercano a las escenas denominadas de género, no libres de notas anecdóticas y de pintoresquismo.

Esta fijación de un esquema físico, que denota un interés especial en la anatomía, no es ajena, seguramente, al primer viaje que Bellocq realizara a Europa entre 1921 y 1922; especialmente se puede ver la influencia de algunos maestros clásicos renacentistas o manieristas de corte italiano. El resultado queda a la vista especialmente en la serie Proverbios, donde aquéllas invenciones, que pueblan páramos glaciares de eras antidiluvianas, tienen la presencia y el porte de algunas creaciones europeas del siglo XV. Al respecto es oportuno recordar aquí, la relación que marca Corti, en su estudio sobre la obra bellocquiana entre el Cristo yacente de Mantegna y la xilografía Dos vidas, o entre Padres (cincografía, 1928) y un mármol

atribuido a Miguel Angel, María y el niño Jesús, que se encuentra en la iglesia Nuestra Señora de la ciudad de Brujas. (23)

Desde Miseria se desgranar una a una estampas cuyo común denominador lo encontramos en la temática. Ante la multiplicidad de técnicas e incluso de variaciones estilísticas - a veces impuestas por el cambio de instrumento, otras por la constante búsqueda de una personalidad todavía no totalmente definida- un motivo casi único nos permite unir todos los grabados de esta década del veinte. La preocupación de Bellocq aparece clara y sin titubeos, sus modelos serán siempre los marginados. La impotencia de los indigentes atraerá su sensibilidad y agudeza, encontrando en los suburbios el material inagotable para sus obras -tanto óleos, como témperas y grabados-. El leit-motiv de toda esta primer época son sin duda los hombres que no encuentran un lugar en la sociedad: los estibadores, las prostitutas, los locos, los vagabundos, los obreros. En 1934 Bellocq escribía: "Las obras de arte que dejan constancia de la época, realizan la verdadera historia del siglo. El artista que explica algo en su obra, hace gráfica la época y la personalidad; el que nada explica distrae".

Toda esta galería de desheredados se concreta en obras que podemos sistematizar dividiéndolas en dos grupos, por un lado las que presentan figuras individuales, y por otro aquellas en las que aparecen dos o más personajes.-

Dentro del primer grupo señalemos en especial El receloso (xilografía 1920), Obrero (cincografía, 1923) y Hombre triste (técnica combinada de aguafuerte y xilografía, 1925) (24) .

El receloso (*) nos habla de un conocedor de todos los secretos del grabado en madera. La perfección técnica permite a Bellocq concentrarse en el modelo. El movimiento casi frenético de la gubia sobre el taco confiere dinamismo a la imagen resultante. La cabeza se impone por lo compacto de sus partes, la musculatura rígida aparece tratada sintéticamente a modo de haces que se entrecruzan y anudan, construyendo el rostro parte a parte: la nariz aparece definida por la intersección de las distintas líneas de tensión, que crean un nudo en el entrecejo. Pómulos y barbilla se definen por trazos cóncavos paralelos, que se continúan en la zona de cuello, haciéndose cada vez más compactos hasta la línea más oscura de la camisa,

(23) Francisco Cortí op. cit. pag. 28 y 29 respectivamente.

(24) Con el mismo tema existe otro grabado de 1927, xilografía, que presenta una cabeza de perfil.-

apenas esbozada con trazos más gruesos.-

La parte de los ojos adquiere mayor importancia en el conjunto, se destaca porque los negros y los blancos se hacen más densos y construyen bandas entrecruzadas a modo de cintas gruesas, encerrando esos ojos potentes y lejanos en su mirar, que sólo se detienen en algo indefinido. Toda la potencialidad de la madera está allí concentrada en aquellos ojos claramente resaltados, que cumplen además una función plástica específica. Bellocq parece recordar la idea clásica, originaria del Cercano Oriente, de los ojos como sede de la vida espiritual y del carácter de una personalidad. La cabeza se recorta sobre un fondo trabajado con atención, se ha aprovechado al máximo la calidad propia de la xilografía, creando intermitentes zonas de luces y sombras que parecen vibrar a modo de un campo de energía que fluye de la imagen, sirviendo a su vez para crear la idea de un espacio contenedor. El carácter volumétrico se atenúa en una tranquila sucesión de planos. Esta manera de explotar las posibilidades de la madera las reencontraremos en las otras xilografías de este período, que también se caracterizan por el tratamiento dinámico y expresivo de la superficie, especialmente de los fondos, lo que crea una rica dialéctica: las vibraciones del último plano se detienen ante el trazo negro de los bordes de las figuras, en cuyo interior el entrecruzamiento se adensa y las líneas se acortan, creando zonas compactas de tensión que contribuyen, por un lado, a construir los rasgos y, por otro, a aquietar el efecto total. El resultado es equilibrado, eliminando la posibilidad de un efectismo facilista o de un virtuosismo técnico que llevaría al amaneramiento. La riqueza en el choque de las luces y las sombras se obtiene controlando el juego entre los planos negros y los blancos.

La composición obedece a un eje axial que cae perpendicularmente al margen inferior de la estampa, determinando dos zonas simétricas entre sí: dicho eje encuentra claros puntos de apoyo en su recorrido desde el pelo -por el entrecejo, los planos blancos de la nariz, la zona supralabial, el mentón- hasta el cuello.-

Obrero, también denominada Cabeza de hombre, es una cincografía del año 1923. Se trata en este caso de un trabajo realizado según la técnica del aguafuerte en relieve sobre plancha de zinc, metal ya adoptado a fines del siglo pasado, más económico que el cobre, más fácil de trabajar y resistente a la acción del ácido.

Bellocq utiliza una placa de zinc trabajada al modo del aguafuerte

-con barniz y corrosión de ácido- pero donde las zonas entintadas son las planas y no los surcos, por lo tanto el resultado es el de una aguafuerte en negativo. A este primer paso, primer estado del grabado, le sigue la incorporación del graneado a la plancha de metal, realizando así una factura cuasi pictórica que diluye las profundas zonas en blanco, obteniendo un mayor efecto de valores (25).

La cabeza repite la construcción ya descrita en la xilografía anterior, pero acá las líneas constructivas, obtenidas por la acción mordiente del ácido, resultan más laxas y flexibles al estar trabajadas con las puntas sobre el barniz, superficie más blanda y que no opone resistencia al instrumento cortante -a diferencia de la madera y el uso de las gubias o cuchillo-. La mordiente del ácido nítrico, junto con el graneado, definen una fuerte cabeza con una melena rápida y hábilmente realizada, una frente compacta, recorrida por trazos en blanco intenso, que crea una primer zona con líneas de fuerza que conducen al entrecejo: nuevamente zona de atracción que acompaña y prepara la fuerza penetrante de la mirada. Ojos y nariz, de modelado potente, resaltan como la zona de mayor importancia y como eje de construcción y trabazón de los volúmenes de los pómulos y la barbilla. La musculatura vigorosa en el cuello, crea un último nudo de tensión en un negro profundo. El movimiento de los surcos y contrasurcos, blancos, negros y grises, dinamizan el retrato de este hombre de trabajo, dinamismo acentuado en esta obra por el desplazamiento del eje de composición hacia la derecha, lo que crea una torsión en la forma, evidente sobre todo a la altura de los hombros.-

Nuevamente la interacción entre figura y fondo se destaca por el trabajo del último plano -nunca neutro- mediante un esgrafiado abstracto rico

(25) Hemos ya señalado la investigación constante de Bellocq de las posibilidades de las diferentes técnicas de grabado tradicional -experiencia que luego desarrollará ampliamente en su tarea como docente-. Sobre esta combinación particular ya uno de sus primeros aguafuertes, Lavando ropa (1914) experimenta incorporar al mordido del ácido (en este caso percloruro de hierro) un fondo graneado obtenido por el simple uso de papel de lija puesto sobre el barniz del aguafuerte, haciendo presión con un bruñidor.-

Confróntese la plancha de la última obra mencionada expuesta en el Museo Municipal del Grabado de Necochea.-

en sus sugerencia visuales, creado por la alternancia de amplios surcos sólo atenuados por el valor intermedio logrado por el graneado del metal.

El proceso hasta llegar al estado final de la estampa, nos muestra a un Bellocq inquieto, constantemente experimentando hasta alcanzar -luego de cuatro estados previos- el efecto buscado: un rostro recortado claramente sobre un fondo, por acción del ácido, enriquecido por el juego de luces y sombras y de zonas de matices intermedios, del graneado de regina.

Hombre triste (*), realizado combinando aguafuerte y xilografía, nos presenta nuevamente un personaje de ésta galería de marginados. De esta estampa llama la atención lo alargado de las proporciones, acentuado por el efecto del pelo encrespado que da una sensación de verticalismo y de mayor ascensión: deformación expresiva, de fuerte modelado. La zona del cuello y la desprolija barba acentúan la esbeltez. El centro de atención se sitúa nuevamente en los ojos. Mirada lánguida que trasunta -en una hábil definición psicológica- el mundo interior del modelo. A lo inquisidor de las miradas anteriores contrapone ahora una efigie sumida en la tristeza.

Combina dos técnicas de grabado aparentemente difíciles de conciliar: la xilografía (grabado en relieve sobre madera) y el aguafuerte (técnica al hueco sobre metal), la primera trabajada mediante gubia, cincel y cuchillo, la otra combinando la protección del barniz con las exposiciones sucesivas al ácido.

Bellocq elige la técnica a utilizar según las necesidades del tema, adaptando las posibilidades del material. Este juego de interrelaciones entre oficio y creación se observa en este Hombre triste: la resolución de la figura en su musculatura, sus contornos y rasgos fisionómicos se realiza por la mordiente del ácido, resultando un modelado rico en sus calidades plásticas; la zona de cabello, bigotes y barba, fuertemente definidos con una mayor oposición entre negros y blancos más profundos, rodean la cabeza con una faja de rizos de superficies más anchas y vigorosamente trazado, revelando el paso de los cinceles sobre las vetas longitudinales del taco de madera (26). "(...) La técnica no es aplicada de manera azarosa y mecánica sino al servicio de la dupla indisoluble modelo-intención

(26) Para confrontar esta relación de técnicas mixtas con las intenciones artísticas, obsérvese también El loco (1917) aguada y aguafuerte o Vagabundo xilografía y aguafuerte de 1916.

artística " (27). El efecto de elegancia que le confiere a la imágen sus proporciones y el fino trabajo de la punta sobre el metal, se realza por el movimiento flamígero de la melena.

Según la división efectuada, obras individuales y obras grupales, veremos ahora tres importantes xilografías del segundo grupo, que se escalonan desde 1925 a 1928: Pescadores y vagos (1925), Viejos desesperados (1926) y Fundidores de acero (1928).-

Hay un elemento que diferencia estos conjuntos de los ya analizados de principio de la década: la relación entre las figuras y su entorno. Aquélla concordancia entre personajes sumergidos y envueltos en la atmósfera espacial, ha dejado lugar a un tratamiento más claro y diferenciado del continente y el contenido. Las relaciones básicas entre forma y fondo se establecen a la luz de una mayor definición de los contornos y de un modelado más claro y firme de la musculatura y los límites de los objetos. En parte dicha variación se registra por un mayor uso, en esta época, de la xilografía, técnica esencialmente dibujística por trabajar exclusivamente con el contraste de zonas blancas y zonas negras, sin obtener valores de volumen y gradaciones de tono -elementos propios del grabado en metal-. Sin embargo en obras como Ex-hombres (1925) litografía -técnica caracterizada por sacar al grabado de su expresión solamente lineal- Bellocq ha creado un espacio construido sintéticamente donde se desplazan los personajes. Una cincografía En la Boca (1927), resulta en este aspecto retardataria. Su tratamiento con trazos mórbidos y la disolución de los contornos -especialmente en las tres figuras de la izquierda- recuerda la manera de obras anteriores, como la ya mencionada Bailongo (cincografía, 1918) o La celestina (barniz blando, 1921).-

Este cambio se halla relacionado con el viaje de Bellocq al Viejo Mundo en 1922. Su contacto directo con las obras de los maestros del Renacimiento y del Manierismo, inducen al artista argentino a deshechar formas y lugares amalgamados por la sensualidad de múltiples valores, que deshacen y quiebran las fronteras entre los objetos y el espacio, como elementos autónomos e independientes entre sí. Los maestros del siglo XV y del siglo XVI le enseñan la noción de un entorno espacial con valor en sí mismos. La idea de vacíos y llenos como creadora del espacio desaparece y Bellocq construye sólidamente -aunque no necesariamente en forma sistemática o tradicional- el escenario para sus personajes.-

(27) Francisco Corti, op. cit. pag. 22.-

En Pescadores y vagos (*), primer conjunto que observaremos, el modelo de los cuerpos presenta las mismas características expresivas señaladas en obras anteriores: manos que se agrandan aprisionando los aparejos de la pesca, pies que crecen afirmándose sobre los muelles.-

Las líneas directrices son tres paralelas horizontales: el límite de tierra firme, el horizonte y una línea de superficie, que atraviesa todo el friso, apoyándose en los hombros y axilas de las figuras, hasta el cuello y los dedos de la mano levantada del vago del extremo derecho. La partición equivalente se da en el sentido vertical, con tres ejes sucesivos que coinciden con el tercer, cuarto y quinto, y sexto personajes de izquierda a derecha. La construcción espacial es en este caso de comprensión clara, por la aparición de una línea de horizonte, sin embargo la lectura en profundidad se realiza por la sucesión de planos de abajo hacia arriba, o sea por superposición. No faltan elementos en diagonal -como la proa de la barca del tercer estrato- que perforan más notoriamente el plano.-

Detengámonos en la figura del vago situado a la derecha en segundo lugar. Recuerda notoriamente a un personaje de un grabado de la alemana Kathe Kollwitz, Huelguistas aguafuerte de 1895 (28). Es muy probable el conocimiento de Bellocq de la obra de esta artista, poco conocida en Buenos Aires en la década del veinte; sin entrar en la polémica es interesante señalar las similitudes de las dos obras.-

En primer lugar se trata en ambos casos de una peregrinación de desheredados con un sentido compositivo de la izquierda a la derecha; se ha buscado la caracterización de los marginados a través de sus vestimentas y útiles de trabajo, sintéticamente resueltos, y un mayor detenimiento en lo expresivo de los rostros. El huelguista que encabeza el grupo de la grabadora germana, presenta la misma postura del vago de Bellocq: un personaje caminando con la pierna derecha adelantada, la espalda vencida hacia adelante, por la rabia en el primer ejemplo, por el abandono en el segundo; el perfil, claramente recortado sobre el fondo, con el brazo izquierdo levantado y su puño entrecerrado, la cara de afilados rasgos y la gorra que completa el atuendo. La potencia expresiva de ambos conjuntos los une en un mismo interés por los humildes y los lleva a buscar soluciones de composición y de tipologías similares. De este tipo de confrontaciones surgen similitudes que nos enseñan de que manera artistas separados en el tiempo

(28) Cf. Carl Zigrosser, Six centuries of fine prints. Nueva York City Publishing Co. Inc. 1939. Lámina 432.-

y el espacio, alcanzan resultados semejantes cuando la intención que los impulsa coincide en sus premisas básicas, tal el caso de Kathe Kollwitz. (29).-

Viejos desesperados(*) (1926) es una obra clave en la producción bellocquiana por sus cualidades formales y su riqueza conceptual. La procesión anterior se ha reducido a dos personajes únicos ubicados en un paisaje desolado. La interrelación entre la desesperación y el entorno árido y desprovisto de todo elemento vivo -hasta el árbol de fondo aparece desnudo con sus ramas elevadas al cielo- es nuevamente utilizada para despojar a la estampa de todo lo superfluo, de todo rasgo de vida o de esperanza. Los dos viejos aparecen con sus movimientos suspendidos, es el instante previo a la caída total, el postrero cuestionamiento frente al mendrugo de pan. La habilidad de Bellocq en la xilografía le permite expresarse sin ataduras en la esfera de lo ético y de lo estético.

El seguro manejo de las gubias modela cada cuerpo con el vigor del artesano. La anatomía se reduce a convenciones, el poderoso grafismo anima las superficies de los torsos. El lenguaje de los gestos -quebradizos brazos, desgreñadas cabelleras, rostros doloridos y resignados- constituyen el motivo central del grabado. Manos que invitan a compartir el último pan, en la figura de la izquierda, contrapuesta a la desfallecida y contenida convulsión de rabia e insulto del otro hombre. El pan como símbolo de fecundidad y perpetuación, invierte aquí su significado al relacionarse con la desesperación y lo estéril de figuras y paisaje. Un tradicional símbolo vital se transforma en la presencia de vida última ante la muerte. No descartamos tampoco la referencia sagrada al pan de la última cena y los panes de la multiplicación. En ambos planos de significado, el simbólico y la extrapolación bíblica, la figura del pan se relaciona con la naturaleza, la fertilidad, la salvación, en Bellocq es la imagen límite en la vida de dos marginados.

Solamente andrajos y harapos cubren esos cuerpos ya abatidos. La deformación expresiva de obras anteriores alcanza en esta estampa el valor universal de la desesperación. Todo resulta austero y equilibrado, el trabajo técnico. los recursos formales. el nivel iconográfico. el desorden. proviene de lo conceptual. Todo lo concentrado de Viejos desesperados es-

(29) El conocimiento de Kollwitz por parte de Bellocq hacia mediados del veinte es ~~improbable~~, ~~así~~ existe la posibilidad de haber visto algo de su obra en el viaje a Europa. Bellocq menciona a la artista en un reportaje emitido por LRA Radio Nacional el 30/04/64, junto a Goya y Masserel, como una de las grabadoras que más le interesaban.

talla en la lectura de la imagen del drama propuesto por Bellocq. El único elemento de mayor dinamismo y sugerencia visual, es el grafismo del último plano: el juego de surcos y contrasurcos que se arremolinan en la parte superior y que se aplacan a medida que descendemos hacia la tierra. La falta de elementos caracterizadores y particulares, tanto en los viejos como en el entorno, proyecta la imagen más allá de lo cotidiano y lo temporal (30).

La próxima estampa Fundidores de acero (*), presenta un problema en su cronología. Señalamos ya el año 1928 como la fecha de su realización, sin embargo en estudio anteriores la obra aparece ubicada en 1924. Este cambio significa trasladar la xilografía cuatro años, por lo tanto la obra sería posterior a la realización de la serie Proverbios. Nos basamos para proponer esta modificación en dos hechos fundamentales: por un lado, Ernesto Mario Barreda, en un reportaje a Bellocq publicado en el diario La Nación el 1° de enero de 1928 escribe: "(...) trabaja[Bellocq]en el dibujo de un nuevo grabado: "Los fundidores". Son torsos que, por su elegancia y virilidad, me han recordado vagamente a la figura de Apolo en la fragua de Vulcano, que pintó Velázquez" (31). Sin duda se trata de la xilografía que nos ocupa, la fecha del artista nos lleva a fines de 1927 y el verano de 1928 como época de su realización. Por otro lado, en el conjunto de treinta y cuatro grabados que Bellocq presenta en su primera exposición individual, en Amigos del Arte, de agosto de 1927, no figura esta xilografía. Resulta extraño pensar que se hubiera omitido una obra tan significativa e importante. Además, la crítica al ocuparse de la exposición no la nombra en ningún momento, aunque comente o reproduzca reiteradamente otras obras. Esto nos lleva a proponer esta nueva cronología para la estampa realizada entonces después de los Proverbios, pero por su espíritu y tema se conecta directamente con los grabados anteriores y, especialmente, con Pescadores y vagos, el importante friso de 1925.-

Fundidores de acero significa la proyección más clara del primer viaje a Europa. Ya señaló Corti el carácter miguelangelesco de las figuras y su distribución de acuerdo a la idea de actividad (figuras de ambos extremos), inactividad (dos hombres del centro) y agotamiento (personajes centados). Notemos también la similitud de esos cuerpos, sometidos a la fatiga o el esfuerzo, con los desnudos de un importante grabador del siglo

(30) Un efecto similar ya señalamos en aguafuerte aguainta Miseria (1917)
Cf. pag. 21

(31) Mario E. Barreda Siete amigos, apuntes de la vida artística. Diario La Nación. 01-01-28.

XV, Antonio Pollaiuolo, del que Bellocq debe haber conocido estampas en su primer periplo europeo (32). Sus trabajos realizados a buril sobre planchas de cobre -con un modelado de volumen y una gradación de grises que marca una diferencia básica de expresión- muestran hombres compactos, de musculatura exaltada, trazos firmes y concisos que encierran y cortan las formas; hay un interés marcado en Pollaiuolo por el estudio de la relación por el movimiento y la reacción muscular, entre el esfuerzo y la tensión. Interés compartido por Bellocq y que se observa claramente en esta xilografía que ilustra el trabajo en las fundiciones porteñas. (33)

Formalmente es una obra rica en sus posibilidades de análisis: dos ejes verticales desplazados considerablemente hacia la derecha, determinados por los dos trabajadores en descanso, constituyen la base de la composición, junto con dos líneas horizontales que encierran la escena, una por la parte inferior desde el mango de la pala, a la izquierda, hasta la pierna del hombre sentado a la derecha, deteniéndose en los tobillos de las figuras de pie y en la bota y el borde del sombrero, la otra en la parte superior desde el horno de fundición, y por la cabeza del primer trabajador, hasta la cabeza del último junto al yunque, encontrando sus apoyos en los hombros y cuellos de los demás hombres. Así determinadas las líneas bases, quedan definidos los compartimentos que subdividen la escena: la parte izquierda que engloba al fundidor y la imagen del ya agotado obrero sentado -en clara oposición formal y conceptual-, la zona central con la idea del descanso después de la tarea, y finalmente, sobre la derecha, el trabajo en el yunque y la figura recostada -nuevamente con su relación de contraste entre la acción y el reposo-. El entramado base se enriquece por el arabesco, como supradibujo, que conecta todos los elementos de la composición, por el movimiento enfrentado y complementario de las dos zonas extremas: una parábola que cae por la espalda del trabajador junto al fuego y otra marcada por la torsión del hombre sentado en el suelo junto a los

(32) Cf. Carl Zigrosser. Op. Cit. Lámina 119.-

(33) Al señalar los modelos posibles de Bellocq aclaremos que -siguiendo la idea ya expresada por Corti- el concepto no es de copia del modelo sino la conciencia de su valor formal, a lo que se agrega un contenido original que revitaliza la forma adoptada.

forjadores.-

Juego de líneas horizontales y verticales modificado por estructuras curvas en los extremos del friso. Así los vectores de fuerza se tensan y se anulan en sí mismos, secreto de una intuición clásica que logra el equilibrio en una superficie dinámica. El espacio está construido básicamente por superposiciones, la sucesión de planos, desde la zona inferior hasta la parte superior, se escalona a través de hitos que señalan la profundización de las dos dimensiones básicas. La sensación espacial se obtiene con la penetración marcada por volúmenes o superficies ubicadas en forma oblicua, como la pala y el horno de fundición hacia la izquierda.-

Esta importante estampa, como ya dijimos, encuentra su compañera en Pescadores y vagos, dos años anterior en su realización. La unidad de las dos obras se afirma en primera instancia por el formato apaisado adoptado para ambas, pero la unión se da fundamentalmente a través de lo conceptual: hombres trabajadores y hombres abatidos, el esfuerzo físico y el sopor del abatimiento. Pescadores y vagos tiene un claro movimiento hacia la derecha, sus personajes se desplazan en procesión hacia ese lado; en Fundidores la tendencia es opuesta y complementaria, el movimiento hacia la izquierda culmina en la gran oblicua creada por el instrumento utilizado para extraer del horno el metal fundido.-

Las dos xilografías comparten además una marcada tendencia a la monumentalización de las formas, característica bellocquiana que contribuye a dignificar los personajes desposeídos y marginales de sus estampas. Los cuerpos de las figuras, especialmente en Fundidores de acero, reciben un tratamiento anatómico particularizado que los convierte en fuertes volúmenes y en recias formas nítidas que adquieren el aspecto de colosales esfígies, en marcos espaciales a veces demasiado estrecho. La monumentalidad, acentuada por la similitud con la forma de friso, es también un elemento que Bellocq asimila de los artistas plásticos italianos del siglo XVI.

Antes de dejar de lado este pendant observemos todavía otro elemento que los aúna: la elección en ambos casos de un canon dinámico rectangular para el soporte. Bellocq ha elegido, intuitiva o racionalmente, una superficie constituida por un doble cuadrado cuyo módulo es $\sqrt{4}$. Este rectángulo así construido, se caracteriza porque es a la vez estático y dinámico: estático porque la razón del lado mayor al menor es un número entero ($\sqrt{4} = 2$), pero a su vez goza de la cualidad dinámica porque su diagonal es igual a $\sqrt{5}$. Las divisiones señaladas según las líneas de composición, determinan a su vez rectángulos menores cuya superficies están en función

del módulo del rectángulo inicial. El interés -estudio o investigación- de Bellocq por las distintas teorías de proporciones será evidente a lo largo de su obra como artista y como docente.-

Esta galería de desheredados nos quedaría incompleta sino mencionáramos dos obras capitales de ésta misma época, Atorrantes (1924) y Hurones (1925), ambas xilografías, que junto con su antecedente Raqueta (xilografía, 1917), constituyen el hilo conductor en este interés de Bellocq por los marginados. Podemos considerar los tres trabajos -dadas sus semejanzas técnicas, temáticas y tipológicas- como un único desarrollo paulatino en el conocimiento de las posibilidades del grabado de madera y en la caracterización psicológica de los modelos seleccionados.-

Recordemos algunos datos sobre la técnica xilográfica. Gauguin, Munch y los simbolistas a fines del siglo pasado marcan el retorno al tradicional grabado en madera al hilo, desplazado en el siglo XIX por el tipo de xilografía llamado a la testa. Con los expresionistas alemanes, sobre todo el grupo de El Puente (desde 1905), la actividad gráfica contemporánea alcanza uno de sus momentos culminantes, en especial la xilografía. Se rescata su relación con la labor artesanal, su origen popular y sus cualidades de simplificación y síntesis (34).

Ajeno a este proceso en Alemania Bellocq, al igual que sus compañeros grabadores de los Cinco Artistas del Pueblo, enfrenta la labor gráfica con las mismas premisas volviendo a las fuentes del trabajo en madera del siglo XV europeo, cuando se valorizaba fundamentalmente de la xilografía su calidad de superficie, su carácter dibujístico no se traicionaba nunca, se lograban la figura y los fondos sólo con la oposición de negros y blancos. Las superficies de los tacos se animaban con el entrecruzamiento de los corte, que permite la gradación de las formas y el surgimiento de los contornos y líneas interiores del dibujo. En este sentido veamos La faz de Cristo obra de Hans Sebald Beham (madera del siglo XVI) (35). Uno de los llamados pequeños maestros, discípulo de Durero. ya en 1926 el crítico Atalaya escribía sobre obras de Bellocq "en la técnica diligente y atildada se dijera que persigue a los primitivos grabadores de la época de los incunables" (36).-

(34) Para las relaciones entre El Puente y Bellocq, Cf. Francisco Corti, op. cit. pag. 21, 47 y 70.-

(35) Cf. Gustave Cochet El grabado Editorial Poseidón, 2º Edición. Buenos Aires. Febero 1947. Pag. 52. Lámina 22.-

(36) Chiabra Acosta (Atalaya) Críticas de Arte XII Salón de Acuarelistas 1926. Buenos Aires. s/f. Pag. 194-195.-

El ejemplo que hemos elegido de Beham nos ilustra sobre la antigua técnica de estampación a la que se vuelve en el siglo XX, interesa ver de qué manera se construye el rostro de Cristo: un marcado detenimiento en la nariz, ojos y frente enmarcados por la ensortijada cabellera y la barba. Se difinen los rasgos por una fuerte y escueta oposición entre los negros y la intensa luz del papel virgen. Bellocq vuelve esencialmente al mismo tipo de trabajo y al mismo recurso de caracterización -bases de cualquier enseñanza del grabado en madera- y enriquece la tradición técnica con la sabiduría de su oficio y la inventiva del artista.-

Volviendo a las obras Raqueta (1917) se destaca por la novedad del encuadre y lo sintético de la visión del estibador que impresiona con el aspecto escamado de su piel y cabellos. La imágen aparece en el taco por el trabajo contundente a cuchillo y gubia; el contraste de amplios planos de luz, con escasas líneas y superficies en negro, es lo que confiere a éste trabajo algo de primitivo, en su espíritu y en su modelo.-

Recordemos que Bellocq recién ha iniciado su carrera, remontándose sus primeros años de aprendizaje a 1911; además de años anteriores, sólo se tiene noticia de una xilografía, De regreso (1916), ya que los primeros grabados conocidos son sobre metal.-

Atorrantes (*), en cambio, del año 1924, tiene ya antecedentes notables, por un lado en estampas aisladas (Canto a la vida 1919, Quemazón en la Pampa 1920, Noñito de 1923) y por el otro lado en la ilustración xilográfica de libros y colaboraciones para revistas (Madre enferma, un cuento de Hermina Brumana de 1922 y especialmente, del mismo año, Historia de arrabal de Manuel Galvez, con setenta xilografías). La potencialidad del taco y las vetas han sido aprovechadas al máximo, todo el conjunto vibra por la sutileza del entramado de los tajos en figuras y fondo. El equilibrio logrado entre los tres medios cuerpos, se basa en la importancia otorgada al sector central con un eje tan pronunciado, que pasa por la figura de tres cuartos de perfil que con su manto negro y su mano extendida, es la zona más pregnante y actúa, con su síntesis, como contrapartida de la inquietud general que domina la obra.

Son tres figuras, una fuertemente presentada de perfil y cortada vigorosamente sobre el ángulo inferior izquierdo -el modelo es nuevamente Raqueta-; el atorrante del centro de mirada profunda, envuelto en su ropaje oscuro -la zona negra más extensa y más saturada del conjunto- con el gesto resuelto hacia el espectador; la tercer cabeza, sobre el lado derecho, plenamente de frente se destaca por lo enmarañado de sus cabellos y bigotes y repite la resolución del cuello ya señalada en obras anteriores

como El receloso (1920) y Obrero (1923).-

En esta obra encontramos las mismas relaciones armónicas, de rectángulo dinámico con un módulo $\sqrt{4}$ y una diagonal $\sqrt{5}$, analizada en Pescadores y vagos y Fundidores de acero.-

Hurones (*) representa el último tipo en esta serie de tres obras y marca la culminación. En este caso se trata de dos obreros uno de perfil, que actúa a modo de fondo o apoyo, para el otro girado sobre sí mismo. Todas las características ya señaladas en Raqueta y Atorrantes se repiten, lo mismo que el tratamiento anatómico continúa la línea marcada por Obrero (1923), sin embargo Bellocq logra una composición original con las dos cabezas superpuestas: una naciendo de la otra en perfecta amalgama. Justamente esta yuxtaposición en los retratos es uno de los aportes más originales que presenta la obra de Bellocq en esta época. A los planteos tradicionales de composición el artista agrega esta manera particular de resolver los retratos colectivos (37). Esa misma superposición crea una especie de cuña que da la sensación de espacio.-

La cantidad y variedad de surcos se multiplica, desde los amplios haces de los pómulos de la primera imagen hasta los pequeños y entrecruzados toques de la barba y la espalda del perfil -nuevamente Raqueta-. Reencontramos el motivo del manto negro y el gesto de la mano cortada en un primer plano notorio. El movimiento de las ondas del fondo, más dinámico que en los casos anteriores, se detiene abruptamente en los negros y continuos contornos. Bellocq no disimula la observación paciente del natural, más aún la exagera buscando un realismo que golpea al espectador y lo mueva a la reflexión. El primer plano tan marcado de las cabezas y su hipertrofia, que lo lleva a ocupar la casi totalidad de la lámina, contribuye al claro efecto del grabado: una lectura rápida y la aprehensión total de figuras concisas; así los marginados penetran en la conciencia del observador con el solo golpe de vista.

El 30 de abril de 1964 Bellocq declaraba por Radio Nacional "(...)El grabado es y será siempre un exponente de la presencia del artista en un grito de protesta o de rebeldía frente a la hora de angustia o de incertidumbre de los pueblos (...) Es un arte para decir y demostrar la verdad a través de los momentos de bonanza o de incertidumbre que el destino nos marca vivir."

(37) Nuevamente surge el paralelo con la obra gráfica alemana, véase Muchacha de la isla de Fehmarn (xilografía 1913) de Kirchner, Tres cabezas de muchacha (litografía 1921) de Müller y de Rohlfis Tres cabezas (xilografía 1912). Cf. Catálogo Exposición La obra gráfica del expresionismo alemán. 1981. Láminas 51,80 y 99.

Los Proverbios 1926-1927

"La imaginación brota como las plantas".

A.B. 1935

Durante los años 1926 y 1927 Bellocq se dedica fundamentalmente a trabajar en una serie, primer conjunto unitario realizado por Bellocq. La autonomía de los Proverbios está dada en primer lugar por la unidad de técnica, la mayoría de las estampas están realizadas en aguafuerte y en aguainta, combinación consagrada por Goya en sus conocidas series gráficas Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates, entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, y ya utilizada por Bellocq en 1917 en la obra Miseria. Ambos artistas han buscado la riqueza pictórica que otorga el aguainta, por el graneado de la plancha de metal, en la gradación de grises y la acentuación del claroscuro, en oposición a la fuerte definición de los trazos dibujísticos característicos del ácido en el aguafuerte; así el resultado es el de formas claras que se envuelven, sin diluirse, en la atmósfera efectista de tonos grises, la multiplicación de fuertes líneas negras que construyen los volúmenes complementados con las diversas tonalidades de aguainta.-

En segundo lugar, la unidad de la serie de Bellocq está lograda por la constante del espíritu que uno los diez grabados: la fantasía, siempre tamizada por el intelecto, crea monstruos y apariencias demoníacas. Inevitable es la alusión a la célebre estampa goyesca El sueño de la razón produce monstruos -lámina cuarenta y tres de la serie Los Caprichos de 1799- no en su aspecto plástico sino en su nivel conceptual: sobre el artista se abalanzan los fantasmas de la noche y la imaginación. Surgen seres metamorfoseados, híbridos, que personifican las fuerzas del mal desatadas en el mundo y en el hombre.

La creación de una iconografía para la ilustración -interpenetración y penetración- de este conjunto de refranes o proverbios, le permite a Bellocq el libre desarrollo de una de sus facetas más fecundas: la sublimación de sus agitaciones espirituales en una galería de personajes señalados por todas las deformaciones, taras y vicios, físicos y morales, imaginables. La aparición de esta línea de lo monstruoso se prolongará en los años siguientes como una constante más que caracteriza la sinuosa obra bellocquiana. Esta tendencia, que encuentra su punto de partida en Los Proverbios, tiene su claro antecedente en una monocopia negra del año 1925, El

glotón: un ser deformado monstruosamente por la hipertrofia general de su cuerpo, de su prominente vientre y piernas, entre las cuales surge la cabeza de un cerdo (símbolo de perversidad y deseos impuros), antecedente del motivo animal de Al caído todos se le atreven, estampa perteneciente a Los Proverbios. Toda la voluminosa figura aparece flotando en un espacio totalmente negro -lo nocturno y el tenebrismo posterior de Los Proverbios ya anunciados- esta uniformidad del fondo niega cualquier representación espacial, sin embargo, la marcada oblicua que sirve como eje al personaje es la encargada de dar la sensación tridimensional.-

Así Los Proverbios se nos presenta como la primer serie totalmente definida en sí misma (38). Aunque señalemos, como una tendencia permanente del artista, el trabajar agrupando a sus obras bajo el nombre de motivos, composiciones o series -tanto en sus pinturas como en sus grabados-, con la idea de crear ciclos que obedezcan a una única intención temática. En sus cuadernos de apuntes y bocetos, constantemente, encontramos anotaciones sobre los temas próximos a grabar o pintar, englobados por items abarcadores; por ejemplos estampas por series: serie el esfuerzo del hombre-serie del descanso del hombre; serie dolores del hombre-serie alegrías del hombre; serie músicos populares, serie tendencia, serie publicaciones irónicas (39).-

Los títulos que conforman el conjunto de Los Proverbios son: Malnacidos (aguafuerte), Dios le da pan al que no tiene dientes (aguatinta),

(38) Señalemos también este método de trabajo por series como uno de los elementos que unen a Bellocq con Goya, recordando que éste justamente uno de los primeros artistas plásticos que esbozan la idea de serie, concepto retomado por Gericault en su pintura y obra gráfica, para ser desarrollado definitivamente por los impresionistas franceses, en la segunda década del siglo XIX.-

(39) En uno de los escritos de Bellocq encontramos algunos de los títulos de la serie Proverbios abarcados en una serie mayor titulada Motivos críticos, se trata de Como Dios manda, Dios le da pan al que no tiene dientes, Aquí se hacen, aquí se pagan, El que no llora no mama, Al caído todos se le atreven, La danza sale de la panza. Probablemente Motivos críticos constituya un primer proyecto elaborado, que después deriva en la serie tratada.-

La cabra tira al monte (aguafuerte-aguatinta), Ojos que no ven corazón que no siente(aguafuerte-aguatinta), Dios los cría y ellos se juntan (aguatinta-aguafuerte), Al caído todos se le atreven (aguafuerte-aguatinta) en sus dos versiones 1926 y 1927, La danza sale de la panza (aguafuerte), Aquí se hacen, aquí se pagan (aguafuerte), El que no llora no mama (aguatinta), Como Dios manda (aguafuerte-aguatinta).-

La selección de estos aforismos ha sido hecha por Bellocq consultando el libro de máximas titulado Refranes (40), que le facilitara José Salas Subirat, además de las múltiples listas confeccionada por el artista de puño y letra, buscando material temático para las obras. La selección resultante está ante nosotros en estos diez títulos citados. Esta vez los motivos no han sido observados de la realidad, no han sido extraídos del entorno de arrabal y fábricas, sino que Bellocq ha utilizado el refrán, ese dicho agudo y sentencioso que pasa de padres a hijos y que no debe olvidarse, para trasladar al metal su crítica ingeniosa a los vicios humanos y su preocupación por los desposeídos. "Bellocq concedió a la fantasía mayor espacio que sus compañeros de grupo. En su obra se dan parejamente la observación verista de tipos y costumbres con creaciones imaginativas (...)" (41).-

Antes de entrar en el análisis de la serie, detengámonos en la relación que guarda con Goya ya que la crítica en general ha señalado su rai-gambre goyesca.

Desde el punto de vista formal la filiación con grabados del artista español sólo podemos señalarla en La danza sale de la panza y El que no llora no mama, obras en las que los personajes tienen una clara alusión a Goya: el aspecto demoníaco y huesudo de las figuras se desprende directamente de las brujas y los seres infernales por el creados (42); en la primer estampa citada el burro que cae a plomo sobre la tierra -en una excepcional resolución compositiva- está tomado, como forma, directamente

(40) Refranes, Biblioteca del "Almanaque del mensajero" Imprenta Canals Buenos Aires, 1922.-

(41) Cayetano Córdoba Iturburu 80 Años de pintura argentina. Librería La Ciudad. Buenos Aires, 1978. Pag.60

(42) Cf. Sigurum Paas-Zeidler, Goya. Caprichos. Desastres. Tauromaquias. Disparates. Colección Comunicación Visual. Serie Gráfica. Gustavo Gilli S.A. Barcelona. 1980. Pag. 62, 70, 78, 79.-

de Se defiende bien, estampa N° 78 de la serie Desastres de la guerra (43). El resto de las estampas de Bellocq no mantienen relación formal alguna con Goya, las figuras que pueblan esos páramos desérticos y glaciares son creaciones propias de su espíritu imaginativo agitado por fantasmas.-

Puede también señalarse, desde un punto de vista iconográfico la aparición de personajes alados como motivo goyesco recordando Soplones (Caprichos), Buen viaje (Caprichos), Modo de volar (Disparates) (44). Sin embargo, las similitudes se restringen al concepto: asimilar los seres maléficos a hombres y mujeres e híbridos alados, relacionados con el mundo de la brujería, pero en Goya algunos de los personajes vuelan por el poder de alas que recuerdan a la construcción mecánica creada por Jacob Degen en la primera década del siglo XIX, en cambio el argentino dota a la mayoría de sus demonios de alas carnosas, con articulaciones huesudas a la vista; en ambos casos es la fuerza del mal la que impulsa las figuras al espacio. La tipología de alas de murciélago nos remite a la ilustración gráfica de novelas góticas del siglo pasado. Muy probablemente Bellocq conociera aún algún ejemplar de este tipo de literatura y de aquellas imágenes proceda el tipo escogido para las figuras por ejemplo de Dios le da pan al que no tiene dientes o La cabra tira al monte. Confróntese para tal fin la caratula de la novela Varney The Vampire de Thomas Preskett Prest, publicada en Londres en 1847 (45), o alguno de los grabados anónimos de la ilustración de Las mil y una noches, editada en París en 1832 (46).- Observando Dios los cría y ellos se juntan, podemos también remitirnos a las láminas del trabajo de Robert de Montesquiou Les chauve-souris, editado en París en 1896. Compárese por ejemplo el refrán citado del artista argentino con la imagen del Murciélago chino de dicho libro (47).

Esta alusión a la influencia de las novelas góticas del siglo XIX, debemos completarla teniendo en cuenta otro medio de difusión de la iconografía vampiresca: el cine. El interés por el género de terro del cine de

(43) Cf. Sigrum Paas-Zeidler, op. cit. pag. 158

(44) Cf. idem. pag. 63, 78, 190.-

(45) Ornella Volta Il vampiro Sugar Editore. Milano s/f. Pag. 53

(46) Idem, pag. 46

(47) Idem, pag. 48

la década del veinte, puede haber sido la fuente de la cual Bellocq extrajera su tipo de monstruo alado, ya sea de la imagen fílmica como las figuras difundidas en los carteles publicitarios de dichas películas. Citemos por ejemplo el clásico "Nos feratu" de F.W Murnau, con Max Schreck, de 1922 o "Londres después de la medianoche" de Tod Browning de 1927, con Lon Chaney.

La influencia de Goya es asimilada en dos planos simultáneos: el iconográfico y el formal, sin embargo el enlace se da fundamentalmente en otro plano: la intención de denuncia a través del manejo de la alegoría. "(...) el capricho clava su garra mucho más dramática que cómica, no en anécdotas concretas cuyo sujeto activo puede ser fulano o sutano sino en categoría de conductas, en hábitos generalizados; así lo que rechaza y deforma son rasgos comunes a ciertos modos de ser español que gravitan con especial pesantez sobre la época, pero que penetran profundamente en la misma naturaleza eterna del hombre. (...) son ráfagas universales de crítica; llamadas a la conciencia que iluminan ángulos escondidos y vergonzantes del ser humano donde se alojan, desde que el hombre existe, las tensiones más oscuras del alma" (48). Estas palabras de Gómez de la Serna sobre los grabados del maestro español nos ilustran sobre el carácter universal que tiene también Proverbios, una denuncia de los vicios de la condición humana: son los pecados del hombre.-

Ambos autores son la conciencia de sus respectivas épocas: Goya más visceral, Bellocq más intelectual.-

Como ya notamos la técnica combinada tiene también su antecedente en Goya, uno de los primeros en utilizarla y además después sin seguidores importantes. Pero aquí las diferencias de resultado son evidentes. Goya trabaja el aguafuerte con líneas siempre paralelas, cualquier sea el movimiento de las formas, obteniendo los negros por una prolongada corrosión del ácido o por el rayado más cercano; en cambio, Bellocq entrecruza las líneas -al modo de Rembrandt- con lo cual modela las formas y obtiene los volúmenes, crea una infinita sucesión de cortos y pequeños trazos dentro de los firmes contornos de línea cerrada. El aguainta permite a Goya el efecto dramático de una luz que cae en torrente sobre los elementos claves de la escena -generalmente ubicados en el primer plano-, mientras lo accesorio queda en penumbra dominado por el gris o por el negro; un marcado contraste de blancos puros y zonas negras. En cambio Bellocq maneja el granado de la plancha del claroscuro que crea la atmósfera y construye acan-

(48) Ramón Gómez de la Serna Goya y su época. Libro de Bolsillo. Editorial Alianza. Madrid 1969. Pag. 120

tilados, montes escarpados, marca zonas de intensos negros o vaporosos grises. El estudio realizado en busca de efectos nos habla del cuidado puesto por el argentino en las diferentes intensidades y densidades del graneado de la regina. Basta ver estampas como Que se la llevaron, Bien tirada está, Tu no puedes, No grites tonta, todas de los Caprichos (49) para ver las oposiciones de tratamiento.-

Recalquemos también que este resultado técnico se corresponde con climas y figuraciones también distintas. Goya con su fantasías nunca abandona el contacto con la realidad, deforma y carga las tintas en expresiones caricaturescas, algunos animales mutan en seres humanos o a la inversa; en cambio Bellocq crea seres fantásticos con escasas referencias reales -salvo el caso de Como Dios manda-, los cuerpos son realistas pero sus caras, miembros y contextura son híbridos. El carácter macizo, lo tectónico de las figuras y su forma de ubicarse sobre la línea de tierra recuerdan más a modelos del siglo XVI al trabajo casi escultórico de algunos pintores manieristas (50). La visibilidad de la línea y el carácter escultural de las figuras, en grabados como La cabra tira al monte, acercan las obras a las características de la pintura manierista, lo mismo que las deformaciones expresivas. La búsqueda de atmósferas enrarecidas y la creación de paisajes de épocas geológicas primitivas y la constante de los nocturnos -la noche con su carga maléfica y el recuerdo de las pesadillas-, también están presentes en Proverbios y son, justamente, elementos característicos de las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XVI.-

El interés en su viaje por Francia, Italia y Bélgica, por la pintura y el grabado de esa época, explica estos puntos de acercamiento con modelos y tendencias estilísticas del manierismo. Vemos algunos motivos señalados como típicamente manieristas (51) que reaparecen o son similares a los tomados por el grabador argentino: la perversidad, La cabra tira al monte y Ojos que no ven corazón que no siente, son claros ejemplos donde lo perverso adquiere forma concreta en aquellos machos cabríos y estos seres de melenas en llama; el sadismo en Aquí se hacen, aquí se pagan; los bizarro, es el motivo que caracteriza a toda la serie en sus figuras, escenografía, climas y temas; la ciudad infernal (tradición medieval tardía continuada por los manieristas) que si bien no aparece como iconografía manifiesta

(49) Sigrum Paas-Zeidler, op.cit. pag. 32, 41, 60, 83.-

(50) Para otros comentarios sobre modelos del S.XVI, ver pags.23, 24, 31 y 32

(51) Jacks Bousquet Le peinture manieriste. Editions Ides et calandes. Neuchatel. France. 1964.

en Bellocq, se adivina en Ojos que no ven corazón que no siente, Malnacido, Aquí se hacen, aquí se pagan, por la presencia de ciudades apenas surgidas en los horizontes, lugares de donde proceden los personajes infernales de los primeros planos (agregándose por otra parte la connotación negativa que tiene para el artista la ciudad moderna, según ha marcado Corti (52); el ocultismo; la ambigüedad, en Bellocq aparición de seres hermafroditas, hombres-animales, mujeres-brujas-pájaros.

Todo este conjunto de motivos se da en el manierismo con la utilización del símbolo, en el caso de Bellocq de la alegoría: todos los grabados son una compleja suma de símbolos que reflejan el contenido de los refranes transmutados en apariciones alucinantes. Entre los pintores que podemos citar del siglo XVI, cuyas obras pueden ser confrontadas con los Proverbios, mencionemos a B.Parentino (1437-1531) un italiano que trabajó sobre todo en Padua y J.Callot (1594-1635) uno de los artistas de Cosme II de Roma y Florencia, célebre especialmente por su serie Miserias de la guerra de 1633 (53).-

Esta primer serie bellocquiana también se conecta con la obra de dos importantes artistas del siglo XIX, E.Delacroix (1798-1863) y Ch.Meryon (1821-1868), ambos representantes del romanticismo francés. El motivo de enlace con las obras de los franceses está especialmente en la aparición del motivo de la ciudad infernal y los diablos alados sobrevolándola.

En el caso del jefe de la escuela romántica nos referimos concretamente a su serie, para la ilustración de Fausto de Goethe, conjunto de litografía de 1828; puede observarse por ejemplo Mefistófeles en el aire (54).

El tema principal de Charles Meryon es la ciudad, especialmente París. En sus veintidos Aguafuertes sobre París (1850-54) y, posteriormente en hojas sueltas, aparece constantemente la ciudad. En algunos grabados es París la de los edificios célebres o las viejas calles y los puentes del Sena, en otros es la representación de lo fantasmal, de la París del diablo, es el monstruo urbano. Nos interesa ésta su última visión de la urbe, cuando además el cielo se cubre de pájaros siniestros, de demonios. La demono-

(52) Francisco Corti, op. cit. pag. 78

(53) Cf. Daniel Hoeverd Devils, monster and nightmares. Abalard-Schumen. London, New York, Toronto. 1964. Láminas 51 a 56.-

(54) Delacroix. Clásicos del Arte. Noguer-Rizzoli Editores. Barcelona. 1973. Figuras 169¹.-

logía de Meryon tiene su antecedente en Goya. Bellocq debió conocer estampas del grabador francés como El Colegio Enrique IV (1864 aguafuerte) (55), El ábside de Notre Dame (1854) (56), La calle de la Escuela de Medicina (1861) (57); aquéllos seres alados que planean el cielo infernal de París no son ajenos a los seres híbridos de los refranes. Incluso ciertos tipos bellocquianos como los que aparecen en Dios los cría y ellos se juntan, recuerdan a figuras a figuras diabólicas de Meryon El vampiro nocturno de 1853 (58), con la representación del insaciable vampiro sobre la gran ciudad. El rostro de esta figura recuerda notoriamente a las caras de las dos efigies aladas que levitan en el aguafuerte señalado de Bellocq. La carga altamente negativa que adquiere la ciudad en la producción del francés es paralela a la visión nefasta de la urbe moderna, que es leit-motiv en los grabados de Bellocq, especialmente en Mala sed el aguafuerte de 1929 (59).-

Resumiendo: las relaciones -por otra parte inevitables- con Goya no marcan una dependencia de Bellocq hacia los trabajos del genial español sino una cantidad de elementos que conectan una producción con otra -similar relación se establece con Meryon-, y la decisión del argentino de homenaje hacia uno de sus grandes maestros. El aspecto escultórico, la elaboración cuidada de los desnudos y el enrarecimiento de la atmósfera nos acerca más a los modelos manieristas. Todas estas posibles relaciones no deben verse como la actitud de copia sino como la lógica asimilación de influencias en un espíritu inquieto y ávido por conocer los grandes grabadores y los maestros de la pintura. El reconocer la necesidad de estudiar y aprender de los clásicos nos habla de una actitud de conciencia y humildad, no de la búsqueda de fuentes para tomar motivos formales o iconográficos. Además es interesante el estudio de esos motivos tomados y reelaborados por Bellocq, dando un nuevo ímpetu y una nueva dimensión a temas o formas tradicionales.-

(55) Fritz Novotny Pintura y escultura en Europa 1780-1880. Manuales Arte Cátedra. Madrid. 1978. Fig. 117.-

(56) Francois Courboin La gravure en France des origines a 1900. Librairie Delagrave. París 1923. Fig. 145.-

(57) Curt Glaser Die graphik der neuzeit. Bruno Cassirer. Berlín 1923. Pag. 279.-

(58) Leon Rosenthal La gravure. Laurence Editeur. París 1909. Fig. 155.-

(59) Ver infra pag. 50 y ss.

La serie obedece a una división tripartita, teniendo en cuenta el nivel iconográfico y el nivel de significado. En el plano del contenido el conjunto se inicia con Como Dios manda (*), la representación del amor humano en su perfección. El precepto bíblico "Creced y multiplicaos" se traslada a la plancha de cobre en la forma de dos grandes desnudos levitando en el cielo, por la fuerza del amor y el impulso de los amorcillos -producto de sus propios afecots-. La realidad del hombre completa el ciclo biológico en el recuerdo del fin inevitable de la muerte, representada en la pareja de esqueletos -tomados de la mano- que caminan hacia el ocaso de su vida y del día; rico juego dialéctico de nacimiento-multiplicación-muerte acompañado de la luz del cielo y del sol que cae en el horizonte.-

En franca oposición con el amor humano surgen los Malnacidos, los demonios alados nacen del fuego infernal. Las llamas de las que surgen las figuras, se ubican en el plano inferior sobre la tierra -en contraposición de la multiplicación de los hombre efectuada en el nivel del cielo-. Una mujer demonio, con sus alas en movimiento, extrae otro personaje de la hoguera, fuente de vida. Similares parejas pueblan los planos posteriores inmediatos; en el fondo surge el perfil de una ciudad, testigo de la generación de las fuerzas del mal, reactualización del motivo de la ciudad infernal. Lo sombrío envuelve a tensas figuras en una atmósfera de nocturno -opuesta a la claridad del cielo de Como Dios manda-. Los desnudos, fuertemente delineados, aparecen deformados en sus anatomías en la búsqueda de corporizar físicamente el poder del mal -surge nuevamente la diferencia con el modelado más clásico y naturalista de la pareja de hombres anterior-. Aquí el precepto bíblico se trastoca en palabras de Lucifer.-

La danza sale de la panza (*) completa esta primer terna de la serie, presentando la multiplicación de los demonios mediante la unión de dos parejas infernales en la grupa de un burro que cae contundentemente sobre la tierra. El multiplicaos de las Sagradas Escrituras se concreta en los animales monstruosos, surgidos del íncubo de la pareja del mal. El entorno repite las características generales de todas las ambientaciones de los proverbios, con sus acantilados, formaciones rocosas, grietas en la tierra. Nuevamente, como en el caso anterior, la escena principal se multiplica en los planos posteriores.-

Así, esta estampa completa la idea anterior de nacimiento y reproducción de los seres maléficos, uniéndose ambas a Como Dios manda en un juego de antítesis: el nacer humano y el de los demonios, sus procreaciones; Dios y Satán; el Bien y el Mal; la manifestación del amor en el sexo y lo frené-

tico de la reproducción en un acto de sadismo.

El antagonismo de las dos parejas, la humana y la satánica, se da también en el plano formal y plástico: el equilibrio del primero y lo inestable del segundo -el dinamismo marcado del fuerte escorzo que resuelve la caída del burro-, lo apacible de la unión del primer grabado y lo macabro del segundo acoplamiento; la diferencia ya señalada en el tratamiento de los cuerpos: el gigantismo opuesto al raquitismo.-

La encarnación del vicio da origen a dos tipos distintos de personajes: los esqueléticos hombres y mujeres alados que aparecen en Malnacidos, y el macabro porcino, que se une a la bruja en La danza sale de la panza, padre de los seres nacidos en el lomo del burro. A estas dos personificaciones del mal se le agrega un tercer tipo: gigantescos monstruos con melenas encrespadas, que llevan un hacha en una de sus manos, por ejemplo en la imagen sentada a la izquierda de Dios los cría y ellos se juntan.-

A partir de este primer tema del nacimiento, Bellocq continúa el desarrollo de los refranes deteniéndose sólo en el aspecto negativo y perverso; son los mal nacidos los que ocuparán el resto de las estampas también agrupadas de a tres.

El próximo grupo lo inaugura El que no llora no mama. Una gigantesca ubre ocupa toda la parte superior de la obra -dos terceras partes de la superficie total-, los monstruos aparecen mamando de ella y de otros pechos surgidos al ras de la tierra. La corte de Satanás se alimenta de la lecha nutricia de las profundidades de la tierra -de donde han surgido- y del cielo; es el sustento de los demonios. En el primer plano dos inmensas cabezas descansan ya satisfechas.-

Dios le da pan al que no tiene dientes(*) nos presenta dos imágenes con patas que son garras, inmensas alas nervadas, deformados rostros con largas orejas. Nuevamente se repite la partición en un plano terrestre y otro celeste, ambos ocupados por las personificaciones de lo satánico. El tema de la crianza une este grabado con el anterior: las efigies del mal se alimentan abrazándose a grandes bolsas nutricias.-

Finalmente Dios los cría y ellos se juntan (*) nos enfrenta con el tercer grabado de esta segunda terna. Ya en la plenitud de sus fuerzas físicas los elementos demoníacos aparecen agrupados en parejas que ocupan el mundo y la bóveda celeste. El nocturnismo domina la atmósfera, hay un mayor detenimiento en las taras físicas y el trabajo de detalle hace de las efigies espeluznantes configuraciones de la perversidad.

El grupo anterior marcaba el nacimiento y la procreación de los se-

cuaces de Satán, los mismos que en este segundo grupo se alimentan hasta desarrollarse plenamente, hasta alcanzar la totalidad de su vigor. Es el ciclo vital de nacimiento y crecimiento.-

Finalmente, las energías del mal se desatan sobre la tierra, Bellocq bucea ahora en los vicios del hombre-satán: La cabra tira al monte, Ojos que no ven corazón que no siente y Al caído todos se le atreven. Los monstruos alados son atrapados por machos cabríos que los atraen hacia el centro del monte, en un interesante ritmo de ascensos y descensos, de vectores en oposición que animan la superficie del grabado en La cabra tira al monte. Aparece aquí la idea del fatalismo que arrastra a estos hijos del mal; siempre el vicio los atrae y domina, en un continuo y perpetuo movimiento que se cierra en la forma dinámica y estática de un círculo -esquema geométrico predominante en la composición-.

En el próximo grabado (*) la ceguera interna, y externa, domina a los gigantes de pelos en llama que cuidan el desfiladero que conduce a la ciudad de Belcebú. Las víctimas son destrozadas con hachas frente a altares de sacrificio. el destino de una ceguera física -símbolo de la moral- domina a las figuras demoníacas (representadas por el tercer tipo iconográfico de hombres ciclópeos con sus cuerpos cubiertos de denso pelaje, ojos desorbitados, flamíferas melenas).

El depravado cerdo, montado en un no menos deformado animal, sobrevuela la personajes caídos de tétrica apariencia en Al caído todos se le atreven (*), estampa que cierra este tercer grupo. Bellocq representa aquí el peor de los males: la opresión y la explotación de los desheredados. La desgarrada efigie de una madre, con sus yermos pechos alimentando a su deficiente hijo, que no encuentra ni en la leche materna el consuelo de la alimentación. Toda la imagen del desamparo está configurada en esta escena maternal, una iconografía que por tradición significa la calidez y el amor en la relación entre madre e hijo, se trastoca en una aparición que niega los valores esenciales de la maternidad (60). La hipertrofia de los senos -tradicionalmente símbolo de fecundidad y de vida- golpea con su raquitismo y sequedad; la fuente de vida se extingue. Otras raquíticas figuras de espalda, ocupan el segundo y el tercer plano del no menos estéril páramo. Son estos los despojados y oprimidos por la monstruosa aparición montada que los pisotea en su rápida carrera.-

(60) La inversión de iconografías tradicionales que adquieren un nuevo contenido negativo es recurrente en la obra de Bellocq, confróntese Dos vidas (xilografía, 1929) y Equilibrio familiar (litografía, 1940).

Así esta última estampa corona el tercer ciclo retomando la idea de sufrimiento y explotación de los marginados, desarrollada en los demás grabados de esta década del veinte.-

Aquí se hacen, aquí se pagan (*) es el último grabado con el que culmina Proverbios. El cierre del ciclo abre nuevamente la esperanza: los hijos de Satanás actúan en este mundo pero no impunemente, existe el castigo. Las figuras demoníacas que asolaron el cielo y la tierra se destruyen entre sí en frenéticos movimientos. Inmensas colas emplumadas, que marcan el inicio de la desfiguración, se agitan en tensas curvas que cruzan y entrecruzan toda la plancha. En los planos del medio las figuras se entierran, vuelven al origen absorbidos por la madre tierra. El último plano es ocupado por la ciudad infernal que, sobre el lado derecho, parece incendiarse. Caras llenas de odio y maldad, animales enfurecidos que se destrozan entre sí y a sí mismos contorsionándose y quebrándose. Las imponentes colas son el comienzo de la desintegración de las energías satánicas (61); Aquéllas otra monumentales imágenes desaparecen agotadas en sus propios vicios.-

Es sin duda una de las piezas más interesantes desde el punto de vista plástico. Gigantescas apariciones se arremolinan en movimientos circulares, en muy marcado primer plano. La gradación de los grises está dada por el ácido y por el estrecho entrecruzamiento de trazos y contratrazos, todo contenido en el firme dibujo de contornos. El ácido corroe lateralmente, de ahí la riqueza de su marca pictórica y mórbida. Los efectos se buscan por las diferentes concentraciones y los baños a distintas temperaturas de ácido, así como por la variedad en la densidad de las líneas.-

La lectura propuesta de Los Proverbios, según una división tripartita y la coronación del conjunto con la décima estampa, creemos que nos permite una fácil comprensión de la serie y su inclusión en el contexto general de la producción de Bellocq.-

Básicamente el artista ha señalado tres instancias de contenido: el nacimiento y la multiplicación del hombre opuesto a la procreación del mundo de los demonios en el primer grupo; el desarrollo y la crianza de las fuerzas del mal en la segunda terna; los vicios de éstos personajes muestra-

(61) El mismo modelo iconográfico reaparece en el aguafuerte El soplon de 1935 y procede como forma directamente como forma de Sueños de brujas consumadas, dibujo a pluma de Goya, idea para Sopla lámina 69 de Caprichos, aunque el sentido sea diferente. El motivo reaparece con el sentido goyesco en dos dibujos de la serie El dictador: Fe y El que no conoce la inmoralidad es un imbécil, de la década del cincuenta. Cf. Sigrum Paas-Ziedler, op. cit. pag.79 y E.Lafuente Ferrari Goya.Dibujos Editorial Silex. España 1980. Pag. 73.

dos en las tres últimas estampas: lo irremediable de sus destinos, los sacrificios y matanzas celebrados en honor al Mal y la opresión de los humildes. Finalmente, el concepto de castigo ejemplarizante plasmado en el último aguafuerte.-

Es el nacimiento y la destrucción de las cortes satánicas, plasmados por la fuerza de la imaginación y la habilidad técnica, la visión escéptica y el sentimiento de esperanza del artista.-

Los Proverbios, en su significación ética y estética, apuntan a una doble realidad: las fuerzas del mal desatadas sobre el mundo por aquellos poderes que explotan al hombre; Bellocq se revela contra el fanatismo, los privilegios, la corrupción moral, males enquistados en la estructura social de la Buenos Aires de su época. Pero junto a esa visión colectiva de lo demoníaco, encontramos una clara alusión a las potencias satánicas que el hombre lleva en lo más profundo de sí mismo. El grabador trabaja los dos niveles, busca el arquetipo de hombre y de sociedad, deteniéndose en la enfermedad y en la dimensión negativa que posee todo individuo y todo cuerpo social.-

Obra grabada: 1928-1930

"Prefiero morir como un hombre de ideales y de espíritu, y no como uno de los tantos simples que ambulan sin alma, sin ideas, sin principios, como basofias huecas e insensibles".

A.B., 1960

En el campo del grabado este primer período se cierra con obras importantes como Padres (cincografía, 1928) comentada por Corti (62), Madre (pluma grabada, 1928), Mujeres en la feria (*) una litografía de 1929 retardataria en relación al tipo de figura. Las cadencias en las posturas, las torsiones de los cuerpos, la caída de los pliegues y el canon alargado de ésta sólida figura femenina, recuerda el tipo señalado en las primeras obras, aunque el aspecto ceñido y contundente, riguroso y potente de la construcción de las formas muestra el paso del tiempo. La elegancia de la línea y el marcado volumen caracterizan la estampa.-

(62) Francisco Corti, op. cit. pag. 29-30

Aquí los modelos se alejan de la gráfica Art Nouveau para acercarse a la obra de un pintor como Félix Vallotton -muy probablemente desconocido por Bellocq en aquel entonces- o a la esculturas de Aristide Maillol (63). El grabador argentino comparte con el escultor francés el linealismo refinado, la simplificación de los modelos, la estilización tranquila, lo corpóreo y evidente de las figuras, un tipo de mujer plena, opulenta, ritmos lineales, curvas y ondas acentuadas. Todas estas características cristalizan en Mujeres en la feria y no volverán a darse en Bellocq, al menos en esta línea estilística.-

Bellocq realiza en 1929 un aguafuerte significativo en el cierre de esta tan productiva primera época, se trata de Mala sed. La bóveda de un macabro campanario, del que se sostienen seis hombre entrelazados, ocupa la mitad superior de la estampa. La otra mitad presenta dos motivos diferentes que se relacionan con la parte superior en un juego dialéctico de significados. A la izquierda la representación de una ciudad del futuro: gigantescos y fantásticos edificios-colmenas de formas geométricas, muchedumbres que pueblan las calles de la ciudad moderna agitadas en rápidas ondas de expansión, automóviles que se desplazan a altas velocidades y aeroplanos que ocupan el firmamento urbano tecnificado. Todo es movimiento, velocidad, deshumanización, tecnología. A la derecha, una profunda escalera en una caja negra marca una caída rápida hacia el último plano del cuadro, abriendo un pronunciado surco sobre la superficie. El escorzo tan notorio concluye en una pequeña ventana iluminada, la única salida posible que queda circunscripta al final de este tramo descendente. Es la luz al final del tunel.

Estas fajas horizontales, primera subdivisión marcada, se unen gradualmente en un conjunto homogéneo, integrado y tridimensional. Los hombres del campanario, la megalópolis y el empinado callejón poseen una ubicación en el plano frontal y al mismo tiempo en el espacio tridimensional creado en el cuadro. Justamente uno de los aspectos más interesante de Mala sed, en el plano de lo formal, es la creación de ese escenario en profundidad, representado en los tres sectores mediante métodos diferentes. En la zona de la ciudad, parte izquierda inferior de la obra, Bellocq utiliza una

(63) Cf. Arte Moderno. El simbolismo. Parte III. Edición Viscontea. Buenos Aires, 1977. Vallotton El descanso de las modelos (1905). Pag. 237; Maillol Venes con el collar (1930) o Bañista (1909) pag. 250

clara oblicua ascendente del ángulo inferior izquierdo hacia la zona superior derecha, esta tan marcada línea de dirección coincide con una de las diagonales mayores del soporte rectangular del grabado. El efecto dinámico de la oblicuidad marca un claro crescendo relacionado con el plano de significación: la sensación de torbellino y velocidad encuentra un claro sostén y complemento formal en esta línea de apoyo compositivo. La desviación de la posición estable de la vertical hace más notorio el ritmo alienante de ésta ciudad de los relatos de ciencia ficción. "Un objeto ubicado oblicuamente se carga de energía potencia" (64).-

En el sector de la derecha -siempre en la franja inferior del cuadro- aparece ese audaz escorzo, que crea una recta perpendicular al plano frontal, el espacio se expande, decae aceleradamente creando un nuevo y diferente efecto perturbador en la percepción del espectador. Recurso formal puesto al servicio a la expresión de significado.

La faja horizontal superior -imponiéndose en nuestro espacio- presenta, en cambio, un ámbito paralelo a la superficie y construido mediante dos líneas curvas que marcan los límites del campanario. Las figuras se insertan en un espacio envolvente, esférico, que contiene -más aún retiene- a los seis cuerpos fuertemente modelados con sus anatomías en clara tensión.

Oblicua, escorzo y espacio esférico, se entrelazan dinámica y significativamente en la lectura en profundidad del aguafuerte, integrándose en el efecto total de la escenografía. Polaridad simbólica señalada por el efecto creciente de la oblicua ascendente desde el ángulo inferior izquierdo, contrapuesto a la sensación decreciente del escorzo de la escalera en la zona de la derecha, ambas tensiones envueltas y coronadas por el escenario-baldaquino que rodea a las figuras en la parte superior.

La distribución de los pesos merece también un comentario esclarecedor. El sector izquierdo presenta el único foco de acción del cuadro con la representación de la dinámica urbana. Es la zona de valores más altos de la estampa: calles, edificios y automóviles esbozados con trazos grises sobre el fondo virgen del papel blanco, en franca oposición con los negros profundos y los grises tan oscuros del resto de la obra. Acción y luminosidad contribuyen a acentuar el sector, que además resalta por el efecto perceptivo de la lectura de cualquier plano de izquier-

(64) Rudolf Arheim Arte y percepción visual. EUDEBA. Buenos Aires 1985, Novena Edición. Pag. 89

da a derecha; todo objeto plástico se convierte en el centro de interés más fuerte en clara competencia con el centro real de la superficie pictórica. Así Bellocq jerarquiza la representación de su ciudad -fuente de muerte, fatalidad y opresión- ubicándola en la zona más pregnante del cuadro, después del centro geométrico del soporte.-

Por otro lado, hacia la derecha, ubica el foso descendente. Las cuatro paredes, en franca oblicuidad, tienden a unirse en un único centro luminoso. Los cuatro planos, trabajados en un abigarrado entrecruzamiento de líneas, marcado por los buriles, están en clara oposición con sus valores bajos a la claridad del sector lindante de la ciudad, y se une así visualmente con lo oscuro y tenebroso del campanario. Sabemos que todo elemento pictórico parece pesar más hacia la derecha, por lo tanto resulta interesante el efecto creado al ubicar hacia ese lado un objeto visual y conceptualmente tan pesado, primero por el efecto asfixiante de un escorzo tan remarcado y segundo, por su oscuridad en contraste con la claridad de la izquierda y lo punzante del rectángulo blanco último. El efecto perceptual de asimetría se ha compensado con la asimetría de las zonas que ocupan cada una de las fajas verticales de este plano inferior: la ciudad se expande hasta las dos terceras partes de la superficie, quedando el sector derecho -que tan rápido se advierte- restringido a un tercio del total. La asimetría en la división del campo compositivo disponible permite equilibrar el desigual valor visual de los pesos en el espacio.-

Otro aspecto a tener en cuenta es la partición de la superficie en sentido horizontal: la parte inferior notablemente más ligera que la abigarrada parte superior. Invierte así Bellocq la tradicional ley de gravedad ubicando la mayor pesantez en el sector de arriba. La inestabilidad visual resultante se relaciona estrechamente con el plano iconológico de la obra.-

Como vemos todos los recursos formales se relacionan dinámicamente con los significados y acentúan -en una estructura sugerente- las posibilidades de contenido de la obra. Escorzos y oblicuas, asimetría de pesos en el sentido horizontal y vertical, la marcada oposición de valores, todo contribuye a la creación del clima espeluznante de Mala sed. Según perciba el espectador los efectos dinámicos utilizados, variará la intensidad de significado. Los elementos tomados todos de una realidad circundante, se transfiguran, mediante la composición y la creación de un ambiente imaginario, en portadores de un nuevo simbolismo. Técnica-iconografía, plano formal-plano de significado, se interrelacionan en una

fructífera unión. La significación de la obra se desprende sólo del conjunto total.-

Este tipo de experimentaciones pictóricas y de complicadas resoluciones compositivas no son comunes en la obra bellocquiana de esta primer época. Generalmente hemos visto la utilización de esquemas y recursos plásticos tradicionales, aunque siempre en unión dialéctica con los simbólicos. En Mala sed se profundizan las búsquedas formales hasta encontrar una solución rica en sus posibilidades visuales, que aleja a la obra de Bellocq del modo de trabajo de los demás integrantes del grupo de los Artistas del Pueblo.-

Intentaremos ahora sí aproximarnos al mundo de significados expuesto en la obra. Señalemos en primer lugar la clara relación que mantiene este aguafuerte con el clima de ficción y alegoría de Los Proverbios. Nuevamente la fantasía del artista transfigura la realidad y eleva al plano de lo universal la realidad porteña cotidiana. Los personajes y los decorados adquieren la categoría de lo arquetípico, libres de toda nota local. El artista traslada una realidad enmarcada espacial y temporalmente a la dimensión de conductas humanas paradigmáticas.-

1929 marca el impacto de la crack económica estadounidense en los países latinoamericanos; en la Argentina disminuyen las exportaciones y aumenta el gasto público. La crisis del capitalismo mundial señaló el límite de la expansión de la economía argentina agroexportadora. Se acentúa el aislamiento del presidente Irigoyen en su propio partido. Maniobras entre los grupos de derecha y descontento general ante el resquebrajamiento del orden económico. Los diarios -especialmente Crítica, dirigido por Natalio Botana- pregonaban la necesidad de un cambio violento del régimen. Luchas internas en el partido gobernante -dos sectores en pugna por la sucesión del caudillo-, la crisis del sistema económico nacional -especialmente en relación a la política proteccionista inglesa en los territorios del imperio-, la fuerte oposición de las fuerzas conservadoras -desalojadas del poder desde 1916- y de los socialistas independientes -dirigidos por Federico Pinedo-, las constantes presiones periodísticas y estudiantiles -sobre todo desde la Facultad de Derecho- y la indiferencia de los sectores obreros y del propio gobierno marcan el camino hacia la revolución del 6 de Septiembre de 1930, comandada por el Tte. General J.F. Uriburu y sostenida ideológicamente por el Gral. Justo. Ley marcial, disolución del Congreso Nacional y reclusión de Hipólito Irigoyen en la Isla Martín García. En este clima tenso y de constante agita-

ción surge Mala sed.-

Las elecciones de 1928 marcaron el gran triunfo de la Unión Cívica Radical y la vuelta al poder de Irigoyen después del gobierno de Alvear, superando por amplia mayoría al resto de los candidatos (U.C.R. 838.583 votos; F.U. 414.026; P.S. 64.985). La fractura del sistema económico mundial repercutía en la Argentina dependiente; la prosperidad, el respeto por la libertad y la democracia comenzaban a cuestionarse. La estructura tambaleó y con ella el orden político. Los grupos terratenientes burgueses volvieron al poder a través de una dictadura militar conservadora. El proceso fue lento y desgastante. El radicalismo y su caudillo, después del gran éxito de 1928, comienza paulatinamente a desmoronarse. La lucha por el poder de los grupos dirigentes, la especulación, la conspiración en todos los centros posibles. Finalmente el levantamiento militar y la creación de un gobierno provisional.-

Son estas las circunstancias que Belloc plasma en su Mala sed. Es la lucha por el poder. El mundo moderno, el siglo XX con su pérdida del centro. Los personajes del campanario se alimentan de cañerías ofídicas y viscerales, son las fuerzas del mal agitándose sobre la ciudad. Es el pozo, profundo y lóbrego, premonitorio de la década infame. Al final aparece la luz, existe la posibilidad de salvación, pero el camino es asfixiante y oscuro.-

El espacio de la ciudad es amplio, ligero, allí domina la idea de liviandad, lo dinámico, el aire, es un escenario donde todo fluye frenéticamente; en cambio el callejón es lo estático, el camino lento, las paredes que se cierran, el espacio que se comprime, es oscuro, pesado, ásperamente lleno. El primer sector parte de un punto -el vértice del ángulo inferior izquierdo- y se abre hasta deshacerse; la meta del hombre se pierde, se desmorona, su principio se expande, se diversifica, se diluye. Proceso de masificación y deshumanización. En oposición el otro es un espacio que se va cerrando hacia un punto único, el hombre que recorre el tenebroso pasillo irá mutando de la diversificación a la meta, al principio. La multitud anónima, heterogénea, masificada de la ciudad se transforma en un solo individuo en la escalera; el camino de iniciación -lento y que va de lo oscuro a la luz- es personal, únicamente el hombre solitario puede reencontrar su orientación después de haber estado desnortado.

El primer escenario en su profundidad se expande, explota, contribuyendo así, en su plano perceptual, a la idea de desorientación del hom

bre alienado en la megalópolis. El segundo sector se cierra, constantemente, marcando la idea de avance hacia la luz -tan notoriamente señalada por el rectángulo blanco-; Bellocq retoma el concepto de iniciación para recuperar al Hombre. La obra plantea, a nivel arquetípico, la búsqueda de una ética de vida. El escorzo de la derecha adquiere la connotación de camino, es el ámbito ritual que permite rescatar al hombre de su transustanciación demoníaca.

Los habitantes de la parte superior del grabado, están tan firmemente unidos que parecieran quebrarse si una sola de las piezas, de tan certero mecanismo, cambia de lugar. Aparece nuevamente la ambigüedad conceptual y visual. Ese espacio tan en primer plano recuerda a la utilización de un recurso propio de la fotografía o el cine: el close up. Es posible la influencia en los hábitos visuales de los artistas de aquellos años de la tan espectacular como temprana explosión de la industria cinematográfica; al respecto tampoco es posible descartar, como ya dijimos, la relación de estos hombre vampiros con alguna expresión del cine de terror de aquella década (65). La impresión de estar dentro de esta especie de torre -con sus dos perfiles curvados tan marcados- acentúa lo macabro de la escena. El yo-espectador está viendo sobre su cabeza la rueda de hombres firmemente amarrada al andamiaje de caños. Por debajo puede ver -en una perspectiva a vuelo de pájaro y con un punto de vista sumamente alto- el perfil de la ciudad actual. Dicha vista urbana recuerda notoriamente a las primeras fotografías de sitios públicos desde lugares altos de la segunda mitad del siglo XIX. La escalera de descenso a la Verdad, está claramente separada -para la ubicación del espectador- de los otros dos sectores pero su presencia es, al menos intuitivamente, sentida.

Esa parte superior de la torre tiene -por oposición- el aspecto de cloaca subterránea; recuerda con sus cañerías el submundo de la ciudad, con todo ese aspecto misterioso y hasta maléfico de los desagües de una ciudad moderna. La idea de lo sepultado, de la realidad oculta bajo el asfalto, se revierte porque aquí lo que se descubre no es este submundo sino el mundo de la ciudad visto desde arriba. Bellocq ha jugado doblemente con el significado visual: lo oculto de las cloacas se transporta a lo oculto de la ciudad; el mal propio de ese submundo está ahora en

(65) Otra posible relación con el cine de terror de la década del '20
ver supra pag. 42 y 43

lo alto de un campanario dominando -desde arriba y no desde abajo- la vida de las grandes urbes contemporáneas. El artista descubre ese mundo lleno de misterio y de sugerencias relacionado con la tierra y lo que está debajo. Curiosamente esos hombres beben de terminaciones de caños de formas ofídicas: la serpiente está relacionada, desde las culturas más antiguas, con las fuerzas demoníacas y nutricias de la tierra, así como con la vida en los infiernos. Es la serpiente símbolo por antonomasia de la fuerza, de la energía.-

Observemos que la representación de la ciudad con formas geométricas tan netas y líneas tan nítidas, recuerdan a la idea de diseño arquitectónico difundido por Presbich desde la revista de vanguardia Martín Fierro (66). Recordemos el tan comentado proyecto de la ciudad azucarera para Tucumán, presentado en conjunto con Vautier, en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1924, donde podemos ver algo de las nuevas formas que pregonaba Presbich desde el periódico porteño. No olvidemos tampoco un ejemplo significativo desde este punto de vista: la casa de Victoria Ocampo (1923), obra de A. Bustillo, construcción concebida sólo con la utilización de volúmenes simples.-

Nuevamente se nos presenta el año 1929 como significativo para Mala sed, ya que justamente ese año Asociación Amigos del Arte y la Facultad de Ciencias Exactas, Arquitectura y Urbanismo contaron con la presencia de Le Corbusier, uno de los iniciadores de la nueva arquitectura que dictó un ciclo de conferencias. El temario presentado en los salones de la calle Florida desde la tribuna de Amigos del Arte incluyó: 1. Liberarse de todo espíritu académico; 2. Las técnicas son el fundamento del lirismo. Abren un nuevo siglo de arquitectura; 3. El plano de la casa moderna; 4. El plano voisin de París ¿podría Buenos Aires llegar a ser una de las grandes capitales del mundo; 5. La aventura del mobiliario. Este material fue recopilado en el año 1920 en el libro Precisiones. Además para ese entonces se difundían ya por Buenos Aires las publicaciones de Bauhaus en Weimar, *L'esprit nouveau*, los resultados del Primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) y el libro de Le Corbusier

(66) Cf. Martín Fierro. Periódico Quincenal de Arte y Crítica libre. 2º época. Buenos Aires. N° 30-31 (año III) 8 de julio de 1926. Artículo La arquitectura y el mueble; N° 35 (año III) 5 de noviembre de 1926. Artículo La obra arquitectónica de los hermanos Perret. Firmado por M. Auclair. Ambos artículos acompañados de fotografías

Hacia una arquitectura (1923). Todo este material no adquiría resonancia sino entre unos pocos. Bellocq debió sin duda conocer algo de esto, seguramente por lo menos los artículos al respecto publicados en Martín Fierro. Así se explica la aparición en Mala sed de una arquitectura cercana a la concepción de diseño que en ese momento se difundía en Europa. Señalemos que Bellocq está representando una ciudad moderna, el grabador penetra en el terreno de la imaginación y la ciencia ficción, recreando sus ideas del futuro, pero el punto de partida está en la realidad y los modelos que pudo observar -y probablemente desaprobó- en las revistas de vanguardia. La connotación letal de la urbe está en relación con la visión negativa que sobre el arte moderno tenía el Grupo de los Cinco.-

Los hombres, personificaciones de la ambición, la fatalidad y la muerte, están modelados con líneas incisivas de contorno y espesas sombras. Las musculaturas están fuertemente marcadas, pero son cuerpos raquíticos sometidos al doble esfuerzo de aspirar y beber de las tuberías y de mantenerse en la cima, agarrados al campanario a modo de vampiros. De los seis personajes llama la atención la caracterización de la cabeza ubicada en el ángulo superior derecho del cuadro. Los rostros de las figuras restantes traslucen el esfuerzo realizado tratando de saciar su mala sed, son caras todas similares, cercanas a los rasgos de los zombies. Sin embargo esta sexta esfigie se acerca a un rostro retrato con su nariz y sus pómulos tan remarcados, el perfil se corta nítidamente contra el fondo neutro negro. Quizás Bellocq introdujo la caricatura de algún personaje de la escena nacional de aquellos años tan violentos y contradictorios. Una imágen grotesca que nos inclinamos a ver como el retrato de algún político o militar puesto en el campanario demoníaco. Es notable la diferencia existente entre esta cara y las demás cabezas de los otros misteriosos hombres-demonios.

Por debajo el mundo, enajenado, indiferente, a la presencia de la fuerza de Leviatán. Aparece la idea de la ciudad actual como portadora de la locura, del abatimiento, de la necesidad y de la indigencia, concepto que se repite en varias de las obras de Bellocq (67). En noviembre de 1968 declaraba en un reportaje del diario La Nueva Provincia "(...) el hombre-artista está encerrado en las ciudades, ha perdido el contacto

(67) Cf. Propaganda callejera (óleo 1930) -también llamado Hombres números-; Accidente callejero o Naturaleza de la calle (acuarela 1927); Equilibrio familiar (reporte litográfico 1941).

vital con la naturaleza [de ahí el desconcierto existente en el hombre de hoy]".

Ya no son los demonios de Los Proverbios penetrando en la tierra, sino que la misma esencia del hombre se vuelve diabólica. El infierno es el mundo condenado y está en la propia interioridad del hombre. En mala sed los monstruos son figuras de hombre, el grado de deformación es menor que en los diablos de Los Proverbios. Los que conservan forma humana se convierten en esqueléticas representaciones que penden de la torre, unidos en el indisoluble pacto del mal.

Bellocq agrega otro elemento interesante al ubicar a los hombres-demonios en ese misterioso espacio esférico que recuerda la parte superior de un campanario; crea así una polaridad conceptual: lo diabólico -sustancia humana transformada en demoníaca- está ubicado en lo alto de una torre posiblemente de iglesia. No hay santo en este mundo infernal. La luz está al final de la caída, formalmente resaltada por estar situada a la derecha del campo y por ser un rectángulo de color blanco y que por lo tanto resulta de superficie mayor y de peso mayor. En Los Proverbios el infierno está poblado de creaciones intelectuales; en Mala sed lo infernal es la tierra y los hombres.-

En lo iconográfico resulta interesante señalar la posible relación de esta obra de Bellocq con una ilustración del grabador belga F.Rops, también aguafuerte, para la leyenda de Uylenspiegel y de Lamme Goedzak de Charles de Coster; se trata de la estampa titulada La mer grand et le fils Charles. Un gigantesco campanario construido con vigas de madera de una de las cuales cuelga una inmensa campana, de cuyo badajo pende un ahorcado con su cuerpo lacerado. La imagen se completa con la presencia de macabros cuervos. Es curiosa la similitud -nunca formal- en cuanto al motivo de la diabólica torre (68).

El punto de partida de Mala sed es la inquietud del artista que recibe fuertes estímulos de su realidad circundante: la crisis de valores del sistema democrático argentino, la lucha de facciones por el poder. Pero Mala sed adquiere valor universal y premonitorio se transforma en sentencia para la humanidad. Bellocq participa con su aguafuerte del carácter anticipatorio de los sucesos de la próxima década: el avance del nacionalsocialismo en Alemania, la consolidación del gobierno de Musso-

(68) Cf. L. Pierard Felicié Rops. Monografías de arte belga. Editor Sikkell Anvers. Bélgica, 1949. Lámina N° 7.-

lini en Italia, la creación de la falange española, el fracaso del desarme, la crisis de las democracias liberales europeas, todo en el plano internacional; en el plano continental, dictaduras militares o civiles en la Argentina, Perú, Bolivia, Guatemala, Honduras, Cuba, Brasil y Uruguay, la guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia, el fusilamiento de Sandino en Nicaragua, disturbios y represión en México, ocupación militar norteamericana de varios países de América Central.-

Mala sed se enlaza conceptualmente en dos direcciones: hacia atrás, con sus antecedentes de la serie Los Proverbios (1926-1927), y hacia el futuro, con el díptico Equilibrio familiar (1940) y Equilibrio mecánico (1941) -ambos reportes litográficos-, Conferencias, tratados y declaración de guerra (aguatinta 1939) y el tríptico Estelas (xilografía color 1943). Entre la serie en que organiza el propio Bellocq su obra, encontramos un grupo denominado composiciones que el define "hacer composiciones que signifiquen la inquietud de la vida humana", probablemente Mala sed.-

Los de arriba, los de abajo; el mal -ciudad- a la izquierda, la luz -después de la profunda escalera- hacia la derecha (69) y lo diabólico en la torre -alusión a un campanario-, todo trabado en una hábil estructura formal construída para expresar los sentimientos del artista y comunicarlos a otros.-

"Lenguaje claro, directo, intenso, gráfico, dice cuanto siente, con una dignidad, que la refrendan las exigencias de su austera dicción" (70).

De Mala sed dijimos que parte una línea conceptual que se prolonga en obras importantes de la década del cuarenta pero también se relaciona con algunos de los más importantes grabados que concluyen esta primera etapa. Ellos son: Dos vidas (xilografía, 1919); Los mutilados (litografía) y El demagogo (cincografía), ambas de 1930.-

Dos vidas (*), agudamente analizada por Corti (71), se nos presenta como un interesante complemento de Mala sed. El abigarramiento y la complejidad estructural del aguafuerte, se trastoca en simplicidad y despojamiento en la xilografía.

(69) Bellocq conserva la tradicional asociación del mal a la siniestra y el mundo de los bienaventurados a la derecha.

(70) Vicente Caride Adolfo Bellocq, discurso en ocasión al homenaje a Bellocq en el Club de la Estampa de Buenos Aires, al celebrarse los cincuenta años de carrera del artista.-

(71) Francisco Corti, op. cit. pag. 19-21

Ha desaparecido la ciudad y el campanario, solo aparece un desolado paisaje -que recuerda a lo primitivo de ciertas geografías de Los Proverbios-, un árbol seco y un hombre recostado. El personaje no es un demonio humanizado sino lo que queda del hombre como tal, fuera ya del infierno terrenal. No hay tiempo ni espacio señalados, ninguna anotación singulariza o identifica al personaje o su entorno. Todo está reducido a la mínima expresión posible. Tierra y árbol yermos, parajes desolados, un cuerpo caído claramente deformado por un escorzo tan pronunciado -postura que Corti relaciona con el famoso Cristo muerto de Mantegna (ca.1480), hoy en Museo Brera de Milán- (72), claro corolario de la decadencia extrema afirmada en Mala sed. Las fuerzas del mal -hechas hombres- han destruído al mundo y a la enajenada humanidad, representada ahora por el fuerte -pero débil- personaje barbado de Dos vidas. Solo queda un árbol estéril en su poder nutricional y este hombre derrotado.

Una anatomía que evoca claramente modelos clásicos. Ante el tratamiento de este cuerpo recordamos las referencias de Bellocq en sus Memorias a los cursos sobre dibujo al natural con modelo vivo en Estímulo de Bellas Artes, guiado por el entonces maestro, y después amigo, Pompeyo Boggio. "Luego de algunas clases, por la forma de ser y comprender o por la manera de encarar temperamentamente el dibujo del natural, no acepté el modo de considerar el punto de vista en la interpretación del mismo. No estaba de acuerdo yo, con el procedimiento; las exigencias en las expresiones y la obligación de elaborar un dibujo frío y académico en todos sus detalles no me conformaba y desistí de continuar con esa tendencia." (73). La musculatura participa además del carácter de la madera hasta el punto de no presentar diferencia en la textura con la representación

(72) Franciso Corti, op. cit. pag. 20. Respecto de la postura del personaje bellocquiano creemos que también es necesario tener en cuenta, como posible modelo, la Lección de Anatomía del Doctor Denmann de Rembrandt, obra que Bellocq conocía por reproducciones. Obsérvese especialmente la postura de brazos y pies y sobre todo la cabeza, de ambos cuerpos en escorzo.

Esta propuesta de otro modelo formal no invalida la relación establecida con la obra del pintor italiano

(73) Adolfo Bellocq, op. cit. pag. 129.-

de corteza del árbol; lo mismo ocurre con el cielo, todos los objetos de la imagen -incluso el recorte sinuoso del original marco- recuerda la calidad de un tronco (74). Maestría en el manejo de las gubias y del cuchillo permiten la creación de tal sugerencia visual y táctil, el efecto es sinestésico.-

Al respecto es necesario recordar la posible influencia de las ideas de un autor básico para entender la postura estética y plástica de Bellocq, me refiero a Juan María Guyau (1854-1888) y su obra fundamental El arte desde el punto de vista sociológico, que nuestro artista conoció a través de Facio Hecbequer. Dentro de la definición de arte como medio de comunicación entre los hombres, Guyau escribe: "El tacto es el medio más primitivo y más seguro de poner en comunicación, de armonizar, de socializar dos sistemas nerviosos, dos conciencias, dos vidas. (...)El tacto es por excelencia el que más seguramente nos revela la muerte" (75).

Estos conceptos están claramente encarnados en Dos vidas y otras estampas, Bellocq hace suyas las definiciones del filósofo francés de fines del siglo XIX.-

A la amenaza del campanario de la obra anterior, de los demonios suspendidos sobre la ciudad moderna, le sucede la imagen del fin, la muerte de la luz, la negación de la vida en éstas "dos muertes" de la nueva estampa. Ambas obras contrapuestas revitalizan sus significados potenciales, oponiéndose y completándose en su doble aspecto formal y conceptual.-

Mutilados, ya de 1930, nos presenta tres seres lisiados. En relación a las dos obras anteriores esta se mantiene más claramente en el plano de la descripción narrativa sin elevarse en la búsqueda de símbolosmos arquetípicos.-

Los tres personajes ocupan el primer plano de la estampa, que no presenta ninguna indicación escenográfica, salvo un raquíptico árbol que

(74) Este efecto táctil se puede observar en otras xilografías de Bellocq: Canto a la vida (1919), Niña (1921) (*), La madre enferma (1922), ilustración de un cuento de Herminia Brumana publicado en Metrópolis, el retrato de Calou (1928), para un libro de Barletta o el retrato de José Hernández para la edición de Martín Fierro de Amigos del Arte (1930).-

(75) Juan María Guyau El arte desde el punto de vista sociológico. Madrid. 1902. Pag. 43.-

aparece esbozado entre dos de las figuras.-

El trabajo del lápiz graso sobre la piedra es muy rápido, adquiriendo el cuadro el aspecto casi de boceto. Libertad en el trazo, amplias zonas de sombras y un modelado del volúmen escaso, aunque firme, son algunas de sus características.-

A Bellocq le interesa decididamente el carácter de inválidos de los tres hombres; todo el despojamiento y la severidad del dibujo y la composición obedece a esta única intención. Nada distrae o aleja al espectador del drama central. Todo lo accesorio se elimina concentrando la fuerza dramática en los mutilados -recurso ya utilizado en varios de los trabajos anteriores, como Miseria (1917) o Dos vidas (1929)-.

Lo que le falta a esta obra es ese carácter paradigmático y ese valor de alegoría universal, que señalamos en algunos de los grabados más notables de este período. Mutilados, a pesar del despojamiento, se aferra al plano de la anécdota, es casi una escena de género.-

Ahora bien, ¿quiénes son estos personajes? La obra adquiere sentido incluida en esta ya amplia serie de composiciones sobre el mal y la explotación del hombre. Los lisiados son en realidad lisiados morales, por eso el mayor detenimiento en los tres rostros de las figuras, que han sido trabajados con clara individualización y con la intensidad del retrato. La obra adquiere así un nivel de lectura diferente; se aleja de una simple descripción de un episodio cotidiano, para transformarse en una metáfora. El artista utiliza la imagen de los tres mutilados como vehículo de representación de otra realidad, la realidad que subyace y es su verdadera inspiradora. Muletas y bastones, miembros cercenados, todo se refiere a un plano moral interno que se explicita en deformaciones externas.

Nuevamente Bellocq observa a su alrededor y vuelca mordazmente en sus trabajos agudas y contundentes sentencias, la cruda existencia que intenta transformar mediante la concientización de sus semejantes. Busca modificar la realidad con la ayuda del poder reparador del arte.-

La iconografía de Mutilados recuerda a las carretas de heridos o imágenes de batallas del pintor francés Gericault (ca.1815). Existe la posibilidad que el argentino conociera alguna de estas obras durante su viaje por Europa en 1922 o por historias del grabado que reprodujeran algo de la producción de este pintor y grabador romántico y prorrealista (76)

(76) Cf. L'opera completa di Gericault. Classici dell'Arte. Rizzoli. Nuova serie. Rizzoli Editores. Milano. 1978. Lámina XXXII

Al respecto señalemos nuevamente que la posible filiación de las obras de Bellocq con modelos formales europeos no significa simplemente su co-

... pia sino el recondicionamiento de una forma que es re-elaborada con un contenido nuevo.-

Es sintomática de esta obra en 1930, año de la revolución que marca el inicio de un largo proceso de enfrentamientos civiles y militares para nuestro país. Mutilados alude con sus tres inválidos a la mutilación real del orden institucional de la democracia argentina.

El demagogo (*) (cincografía, 1930), se relaciona por su iconografía con la realidad política ya ilustrada en obras anteriores.

En este caso nos interesa destacar, por un lado, el trabajo de composición. Las líneas bases, dos horizontales y tres verticales, determinan la fragmentación del campo plástico en múltiples rectángulos menores, que vuelven a unirse en un hábil manejo de múltiples oblicuas que se abren, a modo de abanico, desde el ángulo superior derecho, y que quedan perfectamente definidas por los gestos y la posición de los miembros y el cuerpo del orador.-

Al observar la obra, inmediatamente recordamos al grabador, escultor y pintor francés Daumier. La admiración de Bellocq por su obra, especialmente el grabado y la caricatura política, fue expresamente manifestada por el mismo en reiteradas oportunidades.-

El carácter anónimo de la popular y populosa concurrencia, que se detiene a oír el discurso del demagogo, recuerda a la idea de multitud que trabaja también Daumier. El concepto básico del hombre que se despersonaliza y se mimetiza con la masa, e incluso el carácter fantasmal que adquieren las figuras a partir ya del segundo plano, son comunes a los grandes conglomerados humanos de ambos artistas (77).

En el último plano reaparece la ciudad, representada con esos edificios tipos rascacielos que, llenos de pequeños y oscuras ventanas, se elevan anónimos e insípidos pero contundentes sobre esa multitud, que se desvanece en rápidos y fuertes grises. El hombre se desdibuja mezclado en lo heterogéneo del grupo, en oposición a los nítidos contornos que definen los volúmenes y las siluetas de la arquitectura que asciende intrépidamente.-

En la forma de sentir la realidad, se acerca Bellocq a su gran maestro

(77) Cf. Daumier. L'opera pittorica completa. Rizzoli Editore. Milano. 1971. Lámina LII-LIII, XXXI, XI.-

ambos, con su gravedad característica, van desde la presencia de la miseria personal a la imagen de una humanidad sumergida. Dejando de lado lo pintoresco, el genial español y nuestro artista superan el drama individual para presentarnos una consideración general sobre la miseria y el abandono-no de la vida humana, el engaño de los poderosos y la desprotección del hombre.-

La connotación negativa de la gran urbe, cosmopolita y moderna, se hace nuevamente presente, reiterándose como uno de los tópicos bellocquianos más permanentes de esta década del veinte.-

Cierto carácter burlesco del grabado se resume en la figura animal del gigantesco orador. Sin embargo no se trata de la caricatura cómica, sino de la caricatura en el sentido primigenio del ferino en el siglo XVI, es la fina captación del carácter y la expresión; el mismo sentido en que podemos aplicar la palabra a los Caprichos de Goya.-

El carácter bestial del hombre se impone. Del realismo exacerbado de la primera multitud que escucha pasamos a la animalidad del arengador, totalmente verosímil en su aspecto fantástico. El clima expectante de Los Proverbios se atempera y las creaciones suprarreales se hacen más creíbles y se humanizan en este personaje del demagogo. La nota de su vestimenta lo retrotrae aún más al plano de lo cotidiano.-

El tipo del gobernante dirigiéndose a su pueblo convertido en animal, es retomado en un dibujo de la serie El dictador, Dijo ... el líder "hago lo que me dejan ...". El motivo iconográfico del hombre animal es propio también de Goya, véanse por ejemplo Asta su abuelo y Brabísimo, ambas estampas de la serie Caprichos (78).-

La oposición de luces y sombras construye formas que se acercan a la manera pictórica. En obras como estas se nota la presencia del Bellocq colorista -audaz sobre todo en sus primeros óleos-. La síntesis buscada entre las zonas de blanco y negro aproximan el trabajo del ácido al de los cargados pinceles.-

Balance

En 1917 Bellocq inicia su actuación a nivel oficial con el primer envío al Salón de Grabadores y Acuarelista. Al año siguiente concurre al VIII Salón Nacional con el óleo Salida del viático (Museo de Bellas

(78) Cf. Sigrum Paas Ziedler, op. cit. pag. 56-57

Artes de la Boca). Desde estas fechas será constante la presencia del artista, como pintor y grabador, en los más importantes certámenes plásticos nacionales.-

1926 marca el primer reconocimiento al otorgarse el Primer Premio Consejo Deliberante por once grabados en diferentes técnicas expuestos en el Salón de Acuarelistas; el mismo año recibe un Premio Estímulo en el Salón Nacional por su xilografía Pescadores y vagos. También data de 1926 la primera adquisición de un organismo oficial llevada a cabo por el Museo de Bellas Artes de La Plata que compra un grabado -probablemente Atorrantes (xilografía) presentada ese mismo año en el III Salón Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires-; curiosamente dicho museo es el que hoy conserva una de las más importantes colecciones de la obra de Bellocq: setenta y nueve grabado en distintas técnicas, dieciseis libros ilustrados y sesenta y nueve óleos, dibujos acuarelas y témperas.-

En este período realiza en especial dos exposiciones. En 1927 su primera exposición individual (79) en los Salones de la Asociación Amigos del Arte, con treinta y cuatro grabados -incluye la serie Los Proverbios, y estampas en diferentes técnicas (aguatinta, aguafuerte, punta seca, cincografía, xilografía), completa el conjunto con la selección de ilustraciones de Airampo (1925) de J. Dávalos, cuatro cincografías, diecisiete xilografías de Historia de arrabal de M. Galvez (1922) y tres xilografías de Sueño de una noche de castillo de Angel de Estrada (1925). En 1929 exponen en los mismos salones de Amigos del Arte, las ciento veinte xilografías de la edición del Martín Fierro encargada por dicha Asociación.-

En el plano de las adquisiciones mencionemos que en 1927 el Museo Colonial de Corrientes adquiere dos grabados, en 1928 el Museo Municipal "Juan B. Castagnino" compra el aguafuerte Como Dios manda, expuesto en el X Salón de Artes de Rosario; en 1930 la misma obra será adquirida por el Museo Municipal de Bellas Artes de Paraná durante la Primera Exposición de Artes de Paraná. Entre las adquisiciones cabe señalar especialmente la incorporación de la serie Proverbios a la colección Rosenthal (EEUU) en 1928, a raíz de la presentación de un conjunto de obras de Bellocq en la ciudad norteamericana de Chicago, que es además el primer envío del artista al exterior.-

(79) Esta primera exposición tiene como antecedentes las realizadas en Hall del Teatro Ideal en 1924 y la del Club del Progreso, ese mismo año, ambos conjuntos de grabado.

En la enumeración de estos acontecimientos debemos destacar la importantísima tarea realizada como artista ilustrador -aunque el tema de los libros ilustrados excede los límites de este trabajo-. En 1921 realiza el primer libro La casa por dentro de J. Palazzo -hermano de Santiago Palazzo-, ilustraciones a pluma, un total de ocho viñetas -que se completan por dos realizadas por Agustín Riganelli-. El primer trabajo de envergadura es Historia de arrabal de Manuel Galvez (1921-1922), con un total de setenta xilografías. Le siguen Nacha Regules también de M. Galvez (1923), con ilustraciones a pluma; Sueño de una noche de castillo de Angel de Estrada (1925), con diez xilografía y un "ex-libris"; Airampo de Dávalos, del mismo año, iluminado con ocho cincografías, y finalmente, coronando este primer conjunto de libros ilustrados, la ya mencionada de Amigos del Arte de Martín Fierro (1930), con cuarenta y siete láminas y 73 viñetas realizadas en xilografía.-

A esta ya abundante lista hay que agregar Humaitá de Galvez, para el que Bellocq realiza una xilografía para la portada en 1927; el admirable retrato de Beethoven (xilografía, 1927), para la obra de Salas Subirat, A cien años de Beethoven y el retrato de Juan Pedro Callou (xilografía, 1928), para un libro de Leónida Barletta; en 1926 la portada en xilografía de Jujuy de J. Aramburu y una cincografía para Mamboretá (1924), poesía de Evaristo Carriego. En esta faceta del Bellocq ilustrador no debemos olvidar la interpretación plástica de Herminia Brumana en xilografía: madre enferma (1922), publicado en la revista Metrópolis N° 2, y la otra titulada El peoncito (1929). Además entre 1923 y 1925 colaboró con ilustraciones para la revista Riel y fomento del entonces ferrocarril de estado, en la actualidad Ferrocarril Gral. Belgrano. El trabajo febril de la ilustración será constante en la carrera de Bellocq y se interrumpirá solamente con la larga enfermedad que lo postrará en cama los últimos meses de vida.-

En el balance de esta primer época debemos recordar las recompensas más significativas que recibe Belloc en estos primeros años de actuación. A las mencionadas agreguemos en 1927 en el III Salón Exposición Comunal de Artes Aplicadas, recibe el Primer Premio y Medalla de Oro al Grabado; en 1928 en la Primera Exposición del Libro Argentino, realizada en el Tetro Cervantes de la Capital, recibe Diploma de Honor; en 1929 obtiene en el XIX Salón Nacional el Primer Premio al Grabado por Dos vidas e ilustraciones de Martín Fierro, conjunto todo de grabados sobre madera.-

Esta tan extensa -si embargo incompleta- lista de datos nos permite ver objetivamente la trascendencia de la década estudiada, y ubica a Bellocq

entre los artistas más importantes para poder comprender ese intrincado camino emprendido por pintores, escultores, arquitectos, en la fundamental década veinte treinta, momento básico y crucial para la modernización de nuestras bellas artes. Más aún, en esa tan discutida época de los gobiernos radicales, el grito y los escándalos de las vanguardias encabezadas por la revista Martín Fierro y artistas como Pettoruti, Xul Solar, Curatela Manes, Sibellino, no debe impedirnos ver la enorme tarea llevada a cabo por el grupo de los "tradicionalistas", los entonces polémicos de Boedo o Artistas del Pueblo, que defendiendo las formas convencionales de representación y atacando todo vanguardismo, también participaron en ese fundamental proceso de actualización de nuestra pintura, que anticipa la aparición poco después de aquél memorable Grupo de París en Buenos Aires.-

En 1928 Bellocq comenzaría su carrera docente al ser nombrado, el 13 de mayo de ese año profesor en la Escuela de Artes Decorativas N° 5 "Fernando Fader". La tarea era iniciar, formar y organizar, por primera vez en el país, las cátedras de grabado y arte del libro. El nombramiento se efectuó teniendo en cuenta los antecedentes acumulados desde 1918 como participante asiduo en múltiples exposiciones de Salones Nacionales y Provinciales y Municipales del país. Organizó en la escuela el taller, plan y programas de enseñanza, exposiciones de trabajos de alumnos y exalumnos en la Capital y diferentes provincias. Destaquemos la incorporación a programas oficiales de la enseñanza regular -por primera vez en una escuela del país- de la enseñanza de múltiples técnicas del arte de la estampa: grabado a buril (libre y disciplinado), aguatinta y aguada, barniza blanda, mezzotinta, procedimiento a la pluma, cincografía, aguafuerte, puntaseca, grabado en madera: xilografía, xilografía en color, camafeo, litografías: a lápiz, a tinta en negro y blanco y a color, litograbado y transportes litográfico.

Desde 1928 y hasta 1958 corresponde por lo tanto el reconocimiento a Bellocq, de la formación de gran parte de profesores y artistas del grabado y del libro argentinos. (80)

A esta su tarea como profesor a nivel oficial, debemos agregar desde 1920 la organización de su taller particular para la enseñanza en la calle

(80) Mencionaremos luego la incorporación de Bellocq, en abril de 1939, como titular de las cátedras de grabado y arte del libro en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", las otras aulas desde las cuales el artista formará a las próximas generaciones.-

San José en Vicente López.-

Sin duda nuestro artista ha alcanzado para 1930 el pleno dominio de todas las técnicas del grabado. Basta observar la tan nutrida lista de obras -alrededor de 70 estampas- para darnos cuenta, por un lado, la variedad de técnicas utilizadas, y por otro, la investigación constante de nuevas posibilidades expresivas y formales en los tradicionales métodos del arte del grabado. Consultando sus cuadernos de apuntes observamos la multiplicidad de variantes concebidas en la utilización de diferentes ácidos, papeles, instrumentos, maderas o planchas de metal, todo es cuidadosamente observado, indagado y anotado. Una y otra vez Bellocq repite operaciones, arriesga nuevas soluciones y busca perfeccionar y cambiar los ya consagrados procesos técnicos. Al alcanzar dominar el grabado y sus posibilidades en sus aspectos artesanales, el espíritu inquieto e inquisitivo busca la perfección en nuevas soluciones.

Obras claves, que se escalonan desde 1917 hasta 1930, permiten afirmar la maestría técnica -y artística- firmemente obtenida por Bellocq, quedando ya en el recuerdo aquella etapa de formación en los Talleres Breyer.

Sin duda los mayores logros pertenecen al ámbito de la xilografía. Recordemos el magnífico díptico Pescadores y vagos (1925) y Fundidores de acero (1928) o Atorrantes (1924). La explicación de la predilección de la técnica sobre madera esté en la permanente vocación de Bellocq por el dibujo. "Desde niño mi inclinación fue el dibujo. Era elemento indispensable para mi vocación tener siempre a mano lápiz y papel para transportar cuanta figura estaba a mi alcance." La síntesis y el despojamiento alcanzado es propio de la técnica que con sus herramientas artesanales, se impone por sí misma como el método más directo y sintético del arte del grabado. El artista encuentra en el trabajo sobre la madera la posibilidad de restringir al máximo detalle y elementos superfluos, todo se concentra en la netra oposición de blancos y negros; surge la imagen en el relieve de la madera con toda su fuerza primitiva y con la crudeza de los cortes de las gubias sobre las vetas. La rudeza propia de la xilografía no implica falta de poesía o magia en la imagen resultante. La habilidad del xilógrafo permite extraer de la materia prima todo un mundo pleno de sugerencia, al mismo tiempo que significa el máximo renunciamento a todo efecto pictórico.

La franqueza y la simplicidad de la técnica la convierte en la predi-

lecta de Bellocq para sus ilustraciones y también para las estampas independientes. El artista busca extraer del corazón de la madera todos los secretos del árbol.-

Como ya señalamos anteriormente, caracteriza sus xilografía el trabajar las figuras representadas metamorfoseadas en árbol; la carne y la piel adquieren el valor táctil de las vetas y las cortezas de los troncos. Hay un doble juego de significados: la imagen surge del trabajo de las gubias sobre la madera y esas mismas imágenes se transforman en astillas modeladas con formas humanas o de animales o de paisaje.

Viendo Retrato de niña (*) (1921) nuestro concepto se aclara: el tratamiento de pómulos, cuello y pecho conserva claramente la textura de la corteza. La imagen se construye con la asimilación de la forma humana a la del árbol. Pelo y vestimenta juegan por oposición cortando rudamente los surcos y contrasurcos, con sus amplios y nítidos planos negros. Es la piel de la niña la que cambia en vetas. El tratamiento del fondo, tan particular y singular de la obra bellocquiana, repite el movimiento constante de cortes de infinitas variaciones, pero mucho más cortos y sin marcar el ritmo circular y obvesivo, extremadamente largo y constante en el entrelazado de las mejillas y el cuello. En la zona de nariz, la mandíbula o los musculos del cuello los trazos de las gubias se arremolinan creando especies de nudos, que acentúan aún más el carácter táctil de la imagen.

Estas características se repiten en otros trabajos, por ejemplo la cabeza de José Hernández (1930), que forma parte de las ilustraciones de Martín Fierro .

Del taco surge la efigie pero no se pierde -al contrario se reafirma- el carácter específico de la madera. Son hombres y mujeres que recuerdan muñecos de madera. (82)

Respecto a las xilografías citemos a Maurice Buset: "(...) los medios rudimentarios de expresión hacen justamente que, desde el comienzo, el grabado sobre madera se dirija directamente a lo simple (...). Al contrario de su rival, el grabado sobre metal (...) que interesa sobre todo por la complejidad de sus efectos, la xilografía no tiene otro medio de

(82) Cf. Xilografía del xilógrafo*(1940) donde en la imagen el buril del grabador hace surgir de interior del tronco unos ojos y una nariz que siguen formando parte del tronco inicial y siguen las mismas vetas de la madera. Ver infra pag. 112 y ss.

expresión que la franqueza (...)." (83)

En la xilografía el dibujo es directamente realizado sobre la matriz de material noble; creador y ejecutor de la obra se reconocen en una sola persona. Desde el trabajo de las gubias hasta la imprenta, pasando por el entintado del taco, todo depende de una única persona.-

En esta inclinación de Bellocq por esta técnica quizá también tenga que ver el carácter artesanal y popular propia de ella. La xilografía primitiva estaba en manos de artesanos anónimos, alejados de los artistas, operarios pertenecientes a talleres conventuales o a diferentes gremios (ebanistas, papeleros), productores de simplificadas y económicas imágenes, generalmente religiosas.-

Al revisar el título de las obras mencionadas y analizadas, observamos rápidamente la restricción iconográfica como una de las constantes de este primer período. Los personajes o personajes elegidos como motivos para los grabados -y lo mismo ocurre en las témperas y acuarelas y óleos de éstos años- se refieren básicamente a los barrios alejados del centro, la Boca y Barracas (84), y a esa inmensa muchedumbre que habitaba los conventillos y las calles de esas zonas fabriles.-

Pero la visión del arrabal de Bellocq es sumamente particular. Citemos al respecto lo señalado por Facio Hebecquer en el discurso en ocasión de la exposición postuma de José Arato en 1930. "[Arato] no le cantó al arrabal, ni le puso música servil y cortesana. Lo pintó por fuera y por dentro tal como es, hediondo y triste, sin luz y sin limpieza, barbudo y roto, siempre trágico y dantesco.(...) Allí vive la capa inferior del proletariado, los burriadores de todas las profesiones, las bestias más resignadas de la sociedad. (...) Recién con Arato el arrabal cobró categoría artística." (85)

Bellocq desarrolla el mismo concepto de arrabal alejándose de la visión postromántica con visos naturalistas o mirada pintoresca que predominaba en el campo de la literatura, la música popular y las artes plásticas. "Muy lejanos estamos, por cierto, de aquellas épocas en que de la Cárcova, Collivadino y Guidice se dieron a la tarea de pintar la vida

(83) Maurice Buset La technique moderne sur bois gravé. Librairie de la París. 1925. Pag. 7-8

(84) Existen también dos obras que reflejan aspectos de Vicente López: La playa (punta seca 1917) y Paisaje (monocopia 1930).

(85) Eduardo Baliari , op. cit. pag. 4

de los pobres para recoger los aplausos de los ricos. En aquél momento el humanitarismo de nuestros primeros pintores obedecía a un fenómeno muy especial: la propaganda socialista; por aquel entonces el socialismo estaba en auge". (86).-

Así caracterizado el arrabal es el escenario natural de los hombres y las mujeres de los grabados de Bellocq. Pero ¿quiénes son esos personajes? Mendigos, vagabundos y otros integrantes del mundo marginal, habitantes comunes de la Buenos Aires de entonces. Estos grupos segregados adquirieron una especial importancia en el primer cuarto de el siglo y durante la Primera Guerra Mundial. "En su cima la vieja elite patricia se transformó en la nueva oligarquía terrateniente, comercial, financiera y hasta industrial. Por debajo subsistía un conjunto social cuyo componente extranjero era decisivo y que al, imbricarse con el conglomerado criollo preexistente, constituyó la base de esta sociedad que José Luis Romero ha denominado "aluvial" (87). Son errantes, vagabundos, linyeras, obreros o atorrantes. Todo el mundo de los barrios alejados del centro, en los que Bellocq encuentra el material que le permite canalizar sus inquietudes humanitarias y sociales. El personaje que más típicamente representa los intereses de nuestro grabador es el atorrante, con sus características que le son tan típicas y lo separan de otras formas de mendicidad o vagancia. El atorrantismo presenta notas típicas: son en su mayoría extranjeros; poseen una profesión o al menos alguna especificidad laboral, pero que no pudiendo desarrollarla en la sociedad ha sido olvidada y por lo tanto la carga de la frustración es mayor. El comisario Batiz hacia 1885 afirma, en su trabajo Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos, "son inofensivos, viven en el abandono, apartados por completo de la idea de delito." (88)

Tampoco debe confundírseles con los mendigos ya que el atorrante pide para poder vivir pero no mendiga. Recorre mercados o revisa tachos de basura o recurre a instituciones benéficas para obtener los alimentos. Se ha separado de la estructura social. Tiene algo de dignidad. Vive en comunidades solidarias, a diferencia del mendigo solitario, humilde y

(86) R.A.Vazquez Paz El arte que preconizamos y estamos dispuestos a defender. Claridad 188. 10 de agosto de 1927. Buenos Aires.-

(87) Leandro Gutierrez Mendigos y vagabundos. Colección la vida de nuestro pueblo. CEAL. 1982. N° 10. Pag. 1

(88) Citado en Leandro Gutierrez, *idem*. pag. 14.-

que continúa viviendo en relación con la sociedad, dentro de ella. En PBT podemos leer sobre el atorrante "producto genuino de la metrópolis de diferencia tanto del vagabundo gorkiano, como un labriego de un jornalero de fábrica. Observémosle cuando ambula, las manos tomadas atrás, el paso rastrero, tardo, inseguro." (89).

La actitud de muchos de los personajes de Bellocq responde a estos conceptos: mirada penetrante, dignidad, marginación, frustración, seres en la plenitud de sus fuerzas físicas, autosegregados. Las figuras bellocquianas con su monumentalidad y el vigor del trazo -especialmente en el caso de la xilografía- adquieren el valor de hombres ora desafiantes ora agobiados por la realidad circundante, pero nunca despiertan el sentimiento de compasión. Se los admira o se los execra. Sus cuerpos tienen en la fuerza del modelado la grandeza épica de los maestros clásicos. Lo pintoresco cede paso a la narración contenida y sintética, a la elaboración de una iconografía despojada, lejos de lo meramente descriptivo.

Después de 1930 estos temas no reaparecerán, o mejor, aparecen reelaborados dentro del gran marco de la ciudad, y especialmente en el campo de la pintura y no del grabado. A la serie de los marginados seguirá, en los últimos años de la década del treinta y durante los cuarenta, todo un conjunto de pinturas representando tipos característicos de la vida urbana. ya no se tratará de los grupos segregados sino de los seres cotidianos, las figuras típicas de los barrios: el frutero, el peluquero, el enterrador, la agencia de colocaciones, el mundo de los colectivos. Del predominio temático de las clases oprimidas pasaremos al de los pequeños trabajadores, los empleados, toda esa clase media baja que caracteriza las actividades diarias de un barrio. Los marginados han encontrado ubicación en la sociedad; los anteriores inmigrantes han conseguido su lugar en la nueva tierra y Bellocq se alejará de aquél suburbio habitado por vagos y atorrantes, para concentrarse en típicos motivos urbanos.

Para concluir nuestro balance de la primer época es importante detenernos en la función social que cumple el arte para Bellocq, y en general, para los integrantes del grupo de los Artistas del Pueblo.-

Las ideas de estos "hermanos en el arte", están en relación directa con dos obras claves que en ese momento circulaban en los ámbitos intelectuales porteños -especialmente en los círculos simpatizantes del Partido

(89) Citado en Leandro Gutierrez, idem, pag. 18. En PBT, N° 17. Buenos Aires, 14 de enero de 1905.-

Socialista-. Ellas son: ¿Qué es el arte? de León Tolstoi y El arte desde el punto de vista sociológico de Guyau (90). Ambos autores consideran fundamentalmente al arte como un medio de comunicación entre los hombres. El punto de partida de sus ideas es la aptitud básica del hombre de poder transmitir sus emociones y sentimientos a otros hombres, marcando el lado social del individuo, en perfecta concordancia con conceptos del siglo XIX, que habían servido para fundar la sociología y la psicología. La conciencia individual se halla potencialmente comunicada con todas las conciencias "los fenómenos intelectuales o físicos son esencialmente expansivos o contagiosos" según Guyau. Así la estética en parte se incluye dentro de un ámbito nuevo que es el de la sociología científica. La vida individual y vida colectiva tienden a fundirse y el arte participa intimamente de la esfera vital, el arte es la vida misma. Entre los dos autores hay una diferencia básica y es el lugar que asignan al concepto de belleza en sus definiciones de arte. Guyau escribe: "El arte es un conjunto metódico de medio, conducente a producir ese estímulo general y armónico de la vida consciente que constituye el sentimiento de lo bello". (91). Para él la emoción estética es causada por la belleza.

En cambio Tolstoi da un paso más en la interpretación sociológica del arte y escribe: "Los metafísicos engañan viendo en el arte la manifestación de una idea misteriosa de la Belleza o de Dios; el arte tampoco es, como pretenden los tratadistas de estética fisiólogos, un juego en el que el hombre gasta su exceso de energía; tampoco es la expresión de las emociones humanas por signos exteriores; no es tampoco la producción de objetos agradables; menos aún es un placer: es un medio de fraternidad entre los hombres que los une en un mismo sentimiento, y por lo tanto, es indispensable para la vida de la humanidad y para su progreso en el camino de la dicha". (92). Esta idea de arte como medio de fraternidad es básica para comprender la obra de Bellocq, es una constante en su carre-

(90) ¿Qué es el arte? de León Tolstoi circulaba en una edición barata de la colección Biblioteca "Las grandes obras", vol. XXV, editada por F.Munner, que junto con la obra de Taine y Renan formaban la trilogía básica de escritos sobre arte. La obra de Guyau la conocía a través de una edición, fechada en Madrid en 1902, y que había adquirido Hebecquer en el año 1913.

(91) Guayu, op. cit. pag. 61.-

(92) Tolstoi, op.cit. pag. 43 [el subrayado es mío].

ra artística y en su forma de vida.

El autor ruso supone el arte como el camino hacia la dicha, en cambio Bellocq piensa en el arte como en la posibilidad de alcanzar la Verdad; hay en el un componente moral siempre presente, reemplazando la idea de dicha tolstiana. Las manifestaciones artísticas permiten al hombre reencontrarse a sí mismo y autoliberarse; el artista "debe saber poner en el mundo lo que su recta conciencia estética y personal sensibilidad le dicten" (93).-

Bellocq destaca justamente del grabado que es "un arte para decir y demostrar la verdad a través de los momentos de bonanza o de incertidumbre que el destino nos marca vivir" (94). El punto de partida del artista es la realidad, allí encuentra su materia prima para reelaborarla hasta crear algo nuevo, que tiene valor en sí mismo, que ya no es el objeto real pintado sino una realidad diferente, sin embargo siempre creíble o posible. Esta idea, constante en el grupo de los Cinco, que está en relación con su batalla contra el arte moderno, especialmente el no figurativo (95), parte también de la obra de Guyau. "(...), el arte combina, (...) elementos tomados de la realidad. Por medio de estas combinaciones, reproduce sin duda con mucha frecuencia los tipos mismos de la naturaleza; otras veces se frustra su obra y conduce a seres monstruosos, no viables en el orden de la naturaleza; pero también a veces (...) puede conducir a la creación de tipos perfectamente viables, perfectamente capaces de existir, de obrar, de formar serie y que no obstante jamás han existido de hecho, tal vez jamás existan. Esos tipos son una creación de la imaginación humana (...)" (96)

- Las obras se mantienen siempre en el plano de lo posible, aún cuando son inventadas fuera de lo real, como ocurre en algunos de los seres imagi-

(93) Conceptos de Bellocq en ocasión de una entrevista publicada en el diario La nueva provincia en noviembre de 1968.-

(94) Palabras del artista pronunciadas en LRA Radio Nacional, el día 30 de abril de 1964.

(95) "Lo auténtico es plástica es lo figurativo; la revalorización de la imagen implica un avance decisivo para el reencuentro del hombre", son palabras de Belloc publicadas en el diario La nueva provincia, en el reportaje ya mencionado. Ver supra nota N° 93.-

(96) Guyau, op. cit. pag. 71.

nados por Bellocq, especialmente, Proverbios. A pesar de lo fantástico de esas figuras queda siempre el componente realista que remite la obra a la esfera de lo posible. Lo figurativo nunca desaparece, por el contrario permanece evitando que el artista se extravíe en búsquedas abstractas.-

Dentro de esta concepción estética es fundamental la relación que se establece entre el espectador y los personajes de la obra. Al reconocer los objetos representados la imagen externa se asocia con alguna imagen interna del espectador y así la emoción individual se hace inmediatamente transmisible y por lo tanto sociable. "El interés que prestamos a una obra de arte es consecuencia de una asociación que se establece entre nosotros, el artista y los personajes de la obra, es una nueva sociedad, a cuyas afecciones, placeres y penas, a cuya suerte entera nos unimos" (97).-

El arte así concebido pone el acento sobre todo en su aspecto evocativo. Guyau menciona la importancia del placer intelectual frente a la obra, que al estimular nuestra memoria, le permite recordar algo abriendo el circuito de comunicación entre el espectador, los artistas y los personajes de la ficción.

Tolstoi, en cambio, no se detiene en estos mecanismos y hace hincapié en el flujo de sentimientos que el artista condensa en su creación -mediante signos exteriores-, y que permite a otros experimentar los sentimientos por él expresados. Para Tolstoi el arte transmite sólo sensaciones y emociones, los pensamientos quedan restringidos al área de la palabra. La virtud del hombre para experimentar los sentimientos que experimenta otro, es la base del arte". Los sentimientos que el artista comunica a otros pueden ser de distinta especie, fuertes o débiles, importantes o insignificantes, de resignación, de piedad; (...) Toda obra que lo expresa así es obra de arte" (98). Agrega Tolstoi "Evocar en sí mismo un sentimiento ya experimentado y comunicarlo a otros por medio de líneas, colores, sonidos, imágenes verbales, tal es el objeto propio del arte" (99).

Bellocq se ubica en un lugar intermedio. Adhiere a esta última interpretación pero alejándose en un aspecto: para él la pintura y el grabado pueden comunicar ideas y no sólo sentimientos. La emoción presente en forma

(97) Guyau, idem. pag. 65

(98) Tolstoi, op. cit. pag. 42

(99) Tolstoi, idem, pag. 42-43.

superlativa golpea al contemplador, el grabador expone en sus estampas su corazón. Sus obras son la respuesta al estímulo exterior, nos transmite indignación, solidaridad, rabia, impotencia, amor (100). Pero ese primer momento fundamentalmente sensitivo, nos lleva, en un segundo lugar, a reflexionar sobre el mensaje que nos está comunicando el artista, a descubrir que lo visceral está teñido por la reflexión. Bellocq utiliza como vehículo de sus ideas lo profundamente emocional que tienen todas sus obras. Lo intelectual -raramente ausente- va junto a lo afectivo; llegamos a su mensaje a través de imágenes que nos emocionan fuertemente, es la manera de provocar el compromiso del futuro espectador con la obra creada y la realidad denunciada.

En otro momento Tolstoi escribe: "El arte no es una alegría ni un placer ni una diversión; el arte es una gran cosa. Se trata de un órgano vital de la humanidad que transporta al dominio del sentimiento las concepciones de la razón" (101). Estas últimas palabras definen claramente la obra bellocquiana: las ideas políticas y sociales se transmutan en sentimiento en óleos y grabados cuyo clima afectivo ha sido elaborado por el sentimiento y la razón y se dirige certeramente a nuestras emociones y pensamiento.

Además el grabador argentino participa del íntimo deseo del autor ruso en relación a la religión (102) de nuestro tiempo -entendiendo por religión el ideal de vida común, base del arte- (103). "En nuestro tiempo, la concepción religiosa de los hombres tiene como centro la fraternidad universal y la dicha en la unión". El destino claro e ineludible del arte para Tolstoi, es la destrucción del mundo donde reina la violencia, que los sentimientos de amor y hermandad sean universales, constantes e instintivos, perdurables en todos los hombres. Sólo el arte permitirá al hombre alcanzar su más alta meta que es la felicidad, y esa dicha consiste en la dicha fraternal de la humanidad. La misión del arte para Bellocq es dar un mensaje a la humanidad y marcarle la senda olvidada, volver a la naturaleza.

(100) "El amor para el artista es un estímulo, el arte es todo amor", escribe Bellocq en 1937.

(101) Tolstoi, op. cit. pag. 185

(102) Tolstoi utiliza la palabra religión sin ningún contenido dogmático, sino como "una concepción común que del sentido de la vida se forman los hombres". Cf. Tolstoi, op. cit. pag. 47 a 49 y 179

(103) Guyau también toma el tema de la relación entre religión y arte. Cf. op.cit. pag. 35 a 37.

"La verdadera abstracción y la única en el arte es la del artista, cuando tiene un mensaje definitivo para la humanidad", escribe Bellocq en 1961. El sentido trágico y a veces agónico, de la vida (104) -muchas veces pesimista que es simplemente una visión realista- le impide creer en ese futuro de hermandad que preconiza Tolstoi. El arte es instrumento de denuncia, el camino hacia la fraternidad está obstruido por los vicios y los males del cuerpo social y de las clases dirigentes. "[El grabado] es y será siempre y exponente de la presencia del artista en un grito de protesta o de rebeldía frente a la hora de angustia o de incertidumbre de los pueblos (...)" (105).

Esta concepción ubica al arte de los Artistas del Pueblo en un claro sentido ideológico como medio de lucha para alcanzar la tan ansiada meta de unión de todos los pueblos, unión fraterna universal (106).

* * *

(104) El 17 de junio de 1945 Bellocq escribía: "Siempre que he puesto el corazón en la palma de mi mano he encontrado un gargajo".

(105) Palabras pronunciadas por Bellocq en LRA Radio Nacional el día 30 de abril de 1964 y por Radio Belgrano el 11 de mayo de 1964.

(106) Al respecto asentemos la relación de Bellocq con la masonería, y por tanto, la presencia de ideales humanitarios masónicos en su obra.

PRIMER EPOCA DE TRANSICION: 1930-1935

"El grabado es un arte creado con fines de divulgación internacional, precursor de la imprenta, cumplió ampliamente con idénticos fines tanto la divulgación científica, política y religiosa, como la propagación cultural con sentido popular y humano"

A.B., Abril 1964

En 1928 Bellocq recibe la enorme tarea de organizar los talleres de grabado de la entonces Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas y Aplicadas a las industrias femeninas. En 1929 obtiene el Primer Premio del Grabado en el Salón Nacional. Estos acontecimientos, ya citados, cierran la primer época según la periodización propuesta. "Adolfo Bellocq, el vigoroso artista considerado ya entre nosotros como un verdadero maestro (...)", podemos leer, como conclusión, en un artículo de la revista El Hogar del 16 de enero de 1931; el artista ya obtenido su lugar en el panorama plástico de la época y el reconocimiento a su tarea.

Un paréntesis se abre en la producción después de tan fructífera década. Dicho intermedio está signado por una notable reducción en la tarea de pintor y grabador, incluso del ilustrador. De 1921 datan dos importantes obras Arato (xilografía) (107) y Cabezas (punta seca). Ambas estampas están relacionadas con la serie de retratos ya señalados en la primer época, especialmente el grabado con la efigie del gran amigo y compañero de lucha, Arato, que se une con otras tan importantes y vigorosas cabezas como la del poeta Nocito (xilografía, 1923) o la de Beethoven (xilografía, 1927). Esta galería de retratos -diferente pero paralela a la de los marginados- se amalgama desde un punto de vista formal y también técnico por la utilización, para todos ellos, del mismo método de estampación: la xilografía. Recordemos que la aparición de estos retratos será constante en toda la carrera de nuestro artista.

(107) Portada del catálogo de la Exposición retrospectiva póstuma del compañero en el camino del arte, fallecido en 1929, realizada como homenaje por la Asociación Amigos del Arte en 1930.-

De esta época data otra de estas obras: el retrato homenaje del amigo Facio Hebecquer (xilografía, 1935), desaparecido en 1935.

El resto de las obras son fundamentalmente del año 1933, y se trata de un importante conjunto de monocopias. Casas humildes, Florida, Jardín de Vicente López, Cabeza de hombre, entre otras. Esta técnica de estampación -frecuentada por Bellocq a partir de estos años- tiene antecedentes importantes: El glotón (monocopia negra, 1925), Almuerzo de obreros (1927) -el ejemplo más notorio y conocido-, Paisaje de Vicente López y Estudio, ambas obras de 1930. Notemos que la elección de este método tan particular significa trabajar con una técnica que si bien participa del ámbito del grabado, por tratarse de copia sobre una matriz preparada para tal efecto, también se relaciona con la forma de trabajo con la pintura por el material empleado y por la utilización del color. Así usa una técnica intermedia entre el arte del grabado y el terreno pictórico en una época en que se halla en un verdadero impasse productivo.-

En el campo de la ilustración tenemos solamente la edición de El matadero, en homenaje a Gregorio Ibarra, en 1933.-

Estos años de escasas producción están en cambio marcados por una exhaustiva tarea en el campo de la docencia y la difusión del grabado en el ámbito capitolino. En 1933 -el 27 de abril- se aprueba oficialmente el nuevo plan de estudios y programa de la Escuela Profesional de Artes Decorativas N° 5, elaborados por una comisión designada por el entonces Ministerio de Justicia e Instrucción Pública para dicho fin. Por decreto presidencial queda organizada así la enseñanza sistemática y regular del grabado, y fue justamente Bellocq el principal impulsador de este proyecto.-

Dicho plan consta de dos ciclos: el primero preparatorio fundamentalmente con estudio del dibujo del natural y materias complementarias (modelado, composición espacial y plana, anatomía e historia de las civilizaciones), que abarca los dos primeros años de estudio; el segundo ciclo señala la introducción del trabajo en talleres que se prolonga en tercero, cuarto y quinto año. De las cinco secciones de talleres -arte del juguete, arte de la decoración de interiores, arte del metal, arte del libro y de la publicidad-, Bellocq se ocupará de la organización y de los programas de los dos últimos mencionados: grabado, ilustración, dibujo de avisos comerciales, afiches, presentación tipográfica y letras, será el contenido mínimo abarcado en los dos talleres. Este segundo ciclo marca la especialización, después del primero común a todo el alumnado, ya que cada alumna no podrá elegir más que una sección de taller, en la que permanecerá los siguientes tres años.

Para la enseñanza del grabado Bellocq organiza el taller comenzando en tercer año con la práctica del aguafuerte, con la preparación de fórmulas de barnices y útiles de trabajo, ensayos de ejercicios caligráficos, para adiestrar al alumno en el manejo de las puntas de acero, y experimentación con las planchas de metal para conocer las escalas de profundidad con intervención del ácido; luego aprende el entintado y la estampación de la lámina. Realizado este primer paso, el alumno comienza un aguafuerte, grabando un paisaje tomado del natural. Al paisaje le sigue el trabajo de la figura y la realización de motivos para ex-libris, pequeñas ilustraciones, etc. Se familiariza también en este su primer año de taller, con las técnicas de aguatina y punta seca, aprendiendo todos sus recursos. El cuarto año comprende técnicas superiores como xilografía, barniz blando, monocopia, grabado al humo, aguafuerte en color. En quinto año se perfeccionan los procedimientos técnicos ya adquiridos y se agrega el estudio de la litografía y la aguada.

Todo el plan, así someramente revisado, hace constantemente hincapié en la necesidad de adecuar la técnica elegida a la finalidad perseguida, concepto que, como ya dijimos, es base para comprender la producción de Bellocq.-

En la enseñanza de la ilustración organiza el taller en base a dos ideas rectoras: el aspecto artístico y el práctico o de oficio. El primero apunta fundamentalmente a que el alumno aprenda a elegir adecuadamente la composición para ilustrar el tema propuesto, para lo cual Bellocq impone el análisis detenido de ilustraciones de textos, fundamentalmente nacionales (108). En cuanto al plano de lo técnico enseña la distribución de las figuras y el texto, a equilibrar los espacios de la masa tipográfica, los

(108) Bellocq señala especialmente la importancia de que se trate de autores argentinos, así el alumno se familiariza con imágenes que evocan nuestras costumbres y tradiciones, que reflejan nuestro ambiente, "(...) y todo aquello, en fin que caracteriza nuestro país y le da personalidad artística propia", como él mismo señala en el artículo El grabado y la ilustración, ya citado, publicado en la revista de la Escuela Profesional N° 5, Arte y Decoración en el número de agosto-septiembre de 1935. Esta tendencia está relacionada con la búsqueda permanente del grabador de un arte verdaderamente nacional y una escuela argentina del grabado.-

espacios de las ilustraciones mismas, el trabajo de iniciales decoradas, finales, frontispicios, viñetas. Incluye también el análisis de los diferentes procedimientos a que debe someterse el original -cliché, tricromías y bicromías- para su reproducción mecánica en diarios o revistas.-

La exposición del contenido de estos programas resulta fundamental teniendo en cuenta que será la base para varios de los planes de enseñanza del grabado posteriores, entre otros, los elaborados por el propio Bellocq para la Escuela Nacional de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", en abril de 1939.-

En esta etapa previa a iniciarse otro gran período creativo, Bellocq ha construído su casa-taller en Vicente López, donde vivirá desde 1930 a 1946, año en que se instala en la que sería su última casa-estudio, cerca de las Barrancas del barrio de Belgrano.

En el año 1932 se casa con la que será su compañera inseparable -y luego propagadora de su obra- Martha Amelia Florencia Bassi, con quien además de compartir cuarenta años de matrimonio, tendrá en común el amor por el arte y juntos trabajarán en el campo de la escultura, a la que se dedica especialmente Martha de Bellocq y en casos aislados también nuestro grabador (109).

En estos años -aproximadamente en 1935- es cuando Bellocq realiza el segundo viaje a Europa, otros de los hechos que explican la escasez de obras en aquellos años:

En el ámbito de las exposiciones es importante destacar la presentación de un conjunto de obras en Norteamérica, donde mandará una serie de grabados y su concurrencia a la Exposición de Artes Plásticas del Brasil en Río de Janeiro, ambas de 1933. A estas dos importantes exposiciones hay que agregar el envío a algunas ciudades del interior del país -presencia por otro lado constante a lo largo de cincuenta y cinco años de labor ininterrumpida. Mencionemos por ejemplo la exposición de grabados en el Círculo de La Prensa en La Plata, en 1930; en 1931 concurre con una punta seca, Cabezas, a la VIII Exposición Provincial de Buenos Aires, obra adquirida; en 1932 se presenta a la IX Exposición Provincial de Bellas Artes. en 1931 el Museo Provincial de Mendoza "Emiliano Guiñazú" adquiere un grabado.-

Una de las principales tareas que asumen Bellocq en estos años es la

(109) En el campo de la escultura citemos como obras de Adolfo Bellocq por ejemplo La puestera (*), El retrato de Debussy (*) (cera sobre yeso) y el Resero.

difusión del arte del grabado, para lo cual participa en la organización de tres importantes exposiciones sobre la historia del grabado en nuestro país. En 1931 la Primera Exposición del Grabado en la Argentina (desde sus comienzos), presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes, en esta ocasión como expositor envía Fundidores de acero, que se convierte en la primer estampa de Bellocq que ingresa en el patrimonio de dicho Museo. En 1932 Segunda Exposición del Grabado en la Argentina (grabados contemporáneos), en el mismo Museo, y finalmente en 1933, en las salas del Consejo Deliberante de la Capital, la última exposición de ésta fundamental serie, Tercera Exposición del Grabado en la Argentina (Grabadores contemporáneos). El interés de Bellocq por la difusión de ésta técnica y la lucha por su jerarquización, lo llevarán a participar en los principales acontecimientos relacionados con el mundo del grabado en nuestro país, en las próximas décadas.

En 1934 Bellocq escribía: "En este país se desconoce mucho el arte de la estampa porque se hace a manera de sport [sic] o ganancias". Esta idea es la que llevará a tratar de revertir la situación. Entre los intentos por difundir el arte del grabado se ubica en 1933 la creación del I Salón Municipal del Grabado. La comisión encargada de organizar tal acontecimiento estuvo formada por Hebecquer, Vigo, Chaneton, Canale y Bellocq. El Salón se inaugura el 18 de julio.-

La preocupación de Bellocq por la difusión de la obra de grabadores argentinos se relaciona con la idea de lo importante que es para un pueblo enaltecerse a través de sus artistas, y su oposición a un arte de elite. En 1937 escribía en uno de sus cuadernos de notas: "La obra de arte plástica o literaria es para todos y no para el envanecimiento de algunos".

A partir de comienzos de esta década es el momento en que el Grupo de los Cinco comienza a disolverse. Por un lado, por las desapariciones físicas de José Arato en 1929 y Facio Hebecquer en 1935; por otro lado, Vigo se traslada a Mendoza donde continúa trabajando pero ya alejado del primitivo grupo de compañeros. Riganelli, en cambio, continúa en contacto con Bellocq, hasta su muerte en 1949.-

Así, los llamados Artistas del Pueblo han dejado de existir como grupo unido en lucha contra la camarilla oficial, el arte de vanguardia y las manifestaciones extranjerizantes dentro de nuestra pintura.

Aquel inolvidable -y tan fundamental- grupo de jóvenes artistas que había irrumpido en el panorama de las artes plásticas argentinas a comienzos de la década del veinte, dejaba de funcionar como fuerza de choque y cada

uno de los sobrevivientes -Vigo, Riganelli, Bellocq- tomarán sendas diferentes (110).-

* * *

(110) Cf. Francisco Corti, op. cit. pag. 70-71

SEGUNDO PERIODO: 1935-1948

"El amor, la política y la fatalidad son los juguetes más serios que tiene el hombre".

A.B. 1938

Son varios los hechos importantes que debemos señalar en éste segundo período antes de iniciar el análisis mismo de las obras.-

En el año 1938 Bellocq realiza el tercer y último viaje a Europa, el mismo año de la Exposición Internacional del Libro Argentino, en algunas de las principales capitales de aquel continente (Roma, París, Bruselas). En 1939 el artista se hace cargo, como ya hemos marcado, de las asignaturas de Grabado y Arte del Libro en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación "Ernesto de la Cárcova". Durante veinte años Bellocq será profesor titular y jefe de taller. Organizó plan y programas de enseñanza. Desde abril de 1939 le corresponde por lo tanto el reconocimiento de haber formado a gran parte de los profesores y artistas del arte del grabado y de la ilustración del libro argentinos. Desde las cátedras de la Escuela Profesional N°5 y éstas de la Escuela Superior ha formado a un centenar que luego ocuparan sus puestos como profesores especializados o como artistas grabadores. "(...) en la "Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova" día tras día brindó su generosidad como maestro de cuyas clases han salido a su vez jóvenes maestros", recordaba Vicente Caride en el discurso para inaugurar en el Club de la Estampa Buenos Aires, la Exposición de Jóvenes artistas en homenaje a Bellocq, el 22 de mayo de 1967, con motivo de sus cincuenta años dedicados al arte.-

También en 1939 organizó en la Escuela Municipal Raggio de Artes y Oficios, la sección de talleres de encuadernación, imprenta, ilustración artística y grabado.-

1935 marca el inicio de una nueva etapa caracterizada por una intensa y numerosa producción, así también como por la importante cantidad de muestras realizadas o de participación en exposiciones colectivas, tanto en la capital como en el resto del país y en el extranjero. Es la época también de grandes premios que van jalando los próximos trece años de trabajo.-

Alrededor de cuarenta estampas son las realizadas en este lapso de trabajo, además de la ilustración de La guerra gaucha de Lugones, hacia 1940

con veintidos xilografías (111), uno de sus mejores trabajos en el arte del libro, Coplas poesías de S. Merlino que lleva tres xilografías de 1945 y un barniz blando, Proas, para una poesía de F.F. Amador en 1935 y dos ilustraciones para poemas de Martha de Bellocq, Inquietud y Químera, monocopias de los años 1946 y 1948 respectivamente (112). Intenso es el trabajo como pintor en estos años, que da como resultado alrededor de cuarenta y cinco óleos, a los que hay que agregar alguna acuarela -especialmente recordemos Ensayo de acróbatas, presentada en el XXVII Salón de Acuarelistas y Grabadores y Chico caramelero de 1938 (propiedad Galería Rubinstain Mar del Plata)- y alguna ténpera.-

Como vemos la relación numérica entre la obra grabada y la pictórica cambia con respecto al primer período: es prácticamente igual el número de estampas y de telas que podemos catalogar, e incluso la actividad pictórica aparece más desarrollada. Esta inversión en el predominio del grabado sobre la pintura se acentuará cada vez más, especialmente en la tercera y última etapa. Lo que sigue siendo permanente es la tarea como ilustrador, que en los próximos años se incrementará aún más.-

La mayoría de los cuadros de esta época tienen como temas motivos ciudadanos. Bellocq se convierte en el pintor de los sucesos cotidianos de cualquier barrio porteño. La agudeza de observación y la habilidad en la captación de ambientes permiten al pintor -con un hábil manejo del color- reflejar escenas de calle que ve y anota ansiosamente en sus libretas de trabajo, donde no menos de noventa títulos esperan ser pintados en algún momento. De aquellos posibles cuadros solamente algunos fueron realizados. El lápiz inquieto de Bellocq capta, en cualquier momento, alguna nota pintoresca de Buenos Aires que después del pintor elabora paciente y sabiamente en su taller.-

Mencionemos: El incendio (tienda quemazón) importante obra de 1941 que formó parte de la Exposición Internacional de Pintura Argentina que visitó Chile, Paraguay y Bolivia en 1945; Agencia de colocaciones (Museo de Bellas

(111) Esta obra fundamental permanece lamentablemente inédita. Los tacos realizados por el artista nunca llegaron a la imprenta y fueron extraviados. De la obra quedan sólo las láminas que había sacado a mano el propio Bellocq en su taller. La obra se puede ver por ejemplo en el Museo Municipal del Grabado de Necochea.

(112) Estos trabajos participaron del III y IV Salón del Poema Ilustrado de Luján en los años 1946 y 1948 respectivamente.-

Artes de La Plata, de 1941, que obtiene en 1942 la Medalla de Oro a la mejor composición en el Salón Anual de Bellas Artes de Rosario; El colectivo de 1937 (Museo de Bellas Artes de La Plata); Gran librea y Restaurante, óleos de 1942 y 1947, respectivamente, que desde 1974 están en el museo plantense mencionado; Fogata de San Juan de 1941, expuesta en el VI Salón de Mar del Plata en 1947; Carnaval por dentro de 1938, una de las telas más importantes, antecedente formal e iconográfico de la importantísima serie de Los circos de la década del cincuenta; una verdadera obra maestra dentro del espíritu observador y agudo de la pintura de género, Castañas asadas (óleo, 1938), enviado al IV Salón de Bellas Artes de Tandil en 1940, en ella se ve claramente el entronque de la obra pictórica de estos años de Bellocq con la de otros sagaces espectadores de la vida de sus épocas y de sus ciudades, Daumier y Forain.

Aparecen varios temas camperos como por ejemplo Aves y maizal de 1938, Casco de estancia (Pergamino) de 1940, Estancia abandonada (Chacabuco) de 1935 y en especial Emparvando lino de 1943 y Hombres y espigas de 1936, presentadas en 1943 en el II Salón de Arte de Mar del Plata y en el Salón Anual de Santa Fe respectivamente.-

Cuatro óleos constituyen las obras más relevantes del período, en el ámbito de la pintura: Junqueros en la ribera (1942); Pescadors del Río de la Plata (1941) hoy colección del Museo Municipal de Artes Visuales "Eduardo Sívori"; Asesinato de Facundo Quiroga, que obtiene primero en 1940 el premio en la sección histórica del XXX Salón Nacional, segundo en el Salón de Bellas Artes de Santa Fe el premio de Gobierno e Instrucción Pública en 1942 y después, el Primer Premio de Pintura Histórica en el I Salón de La Rioja en 1950, siendo adquirida la obra por el gobierno de dicha provincia para el Museo de Bellas Artes de la capital norteña; Naturaleza muerta 1941 alegoría perteneciente al ciclo de la guerra que paralelamente se desarrolla en el campo del grabado.-

La finalidad de esta enumeración de obras es dejar constancia del número notorio y de la calidad de la producción pictórica de Bellocq -teniendo en cuenta que en el presente trabajo abarcamos exclusivamente su obra grabada- y señalar la aparición de la gran división temática que puede, salvo el campo de la pintura histórica, trasladarse al área de la producción del grabado.

Entre los hechos a destacar del período digamos que en 1942 Bellocq realiza una exposición en Impulso en la Boca, muestra homenaje a sus primeros veinticinco años de pintor y grabador. Finalmente, en 1944 es nombrado miembro de la Asociación Argentina de Acuarelistas y Grabadores, recordando

que en los salones de dicha institución el artista había iniciado su carrera oficial en 1917.-

Exposiciones. Premios. Salones

Entre las muestras individuales destaquemos: en 1936 una serie de grabados presentados en la Asociación Artes y Letras (ALBA) de la Capital; el mismo año expone también grabados en la Galería Moody; en 1941 tres muestras: primero venticinco óleos y doce grabados en la Galería Müller -la exposición más importante de aquellos años-, segundo un nutrido conjunto en la Sociedad Amigos del Arte de Mendoza (veintitres ilustraciones de El matadero, nueve xilografías y tres cartones con cabeceras y finales en xilografías de Martín Fierro, además de estampas independientes) y tercero, es invitado para exponer en la Universidad de Buenos Aires; en 1942, veintiseis obras, entre óleos y grabados en las salas de Gente de Arte de Avellaneda -donde ya había presentado óleos el año anterior-; en 1943 en la Galería Sagitario una serie de grabados; en 1944 un conjunto de grabados en el Museo Provincial de La Plata; en 1945 expone en el salón Impulso veintitres obras; en 1947 expone grabados nuevamente en Gente de Arte de Avellaneda.-

A estas exposiciones individuales hay que agregar la participación en numerosas exposiciones colectivas; entre las cuales destacamos en 1944 exposición en la Galería Sirio de Grabadores y el mismo año exposición de Grabadores Argentinos Premiados en los tradicionales salones Peuser; en 1947 Cien Años de Arte Rioplantense muestra organizada en el Museo Municipal "Eduardo Sívori" y en 1948, exposición "La campaña argentina" en la Sociedad Rural Argentina, donde manda Pialando potros óleo de 1944, luego perteneciente al Museo de Posadas y dos grabados, Viejo criollo (camafeo, 1938) y Aparte de potros (xilografía, 1942) -obra que presenta similitudes formales e iconográficas con el óleo anterior mencionado.-

Comentario aparte merece la participación en la memorable exposición organizada por el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de la ciudad de Rosario, titulada Primera Exposición del Grabado en la Argentina 1705-1942, en la cual Bellocq no solo estuvo presente como artista grabador (113) sino que participó activamente como uno de los colaboradores más cercanos para la realización, montaje y selección de obras. El mismo

(113) Envía en tal ocasión Atorrantes (xilografía), El que no llora no mama (aguafuerte-aguatinta) y Padres (cincografía), todas obras del primer período.-

año participó en otra exposición importante colectiva, Panorama del grabado desde Sívori hasta hoy, organizada en el Museo Municipal "Eduardo Sívori".-

Durante estos años fue constante la presencia de Bellocq en salones anuales celebrados en diferentes ciudades del país, como pintor y grabador. En el Salón Nacional en 1940, 1943 y 1948; en la Sociedad Argentina de Acuarelistas y Grabadores en 1940, 1944 y 1946; Salón de Bellas Artes de Tandil 1940, 1942, 1943, 1945 y 1946; Salón de la Ciudad de Pergamino en 1941 y 1944; participa del I y II Salón de Arte de la Patagonia en 1941 y 1942 respectivamente; en 1942 en los Salones de Córdoba y Godoy Cruz (Mendoza); en Rosario concurre al Salón de Bellas Artes en 1942, 1943 y 1948 y también al I y II Salón del Grabado en 1943 y 1944 respectivamente; desde el II (1943) hasta el VII (1947) Salón de Arte de Mar del Plata envía óleos y grabados; concurre también a los salones de Bahía Blanca, La Rioja, Luján y Santa Fe.

Serán también varios los premios que obtenga en dichos salones. Entre los principales: en 1936, Primer Premio en la Exposición de Arte del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires (grabados); en el Salón de Arte de la Patagonia obtiene Primer Premio y Medalla de Oro en 1941 por conjunto de xilografías del Martín Fierro (La rueda de indios, El malón, Pelea en el desierto; Primer Premio en la Sección Histórica del XXX Salón Nacional por su óleo Asesinato de Facundo Quiroga; en 1943 en el V Salón de Tandil obtiene Medalla de Oro del Honorable Senado de la Provincia de Buenos Aires por el óleo Matadero 183..., adquirido para el Museo Municipal de Tandil; en el VI Salón de Tandil obtiene el Premio Adquisición al Grabado por Fundidores de acero; en 1944 el Primer Premio al Grabado en la Sociedad de Acuarelistas; 1945 Premio Adquisición en el IV Salón de Artes de Mar del Plata por el díptico Estelas del mar y de la tierra (xilografía) y en el VI Salón de la misma ciudad recibe en 1947 el Segundo Premio Adquisición por Xilografía del xilógrafo, y el mismo año en el I Primer Salón Municipal de Arte de Santa Fe es recompensado con el Premio Ministerio de Salud Pública por el dibujo a tinta Horquillero en descanso, siendo adquirida la obra por el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.-

A esta intensa actividad nacional hay que agregar la constante participación -y algunos premios- en el exterior.-

Comencemos por la inolvidable Exposición Internacional de París en 1937, donde envía cuatro estampas de Martín Fierro, Mala sed y Fundidores de acero, obras que lo hacen acreedor de a Medalla de Plata y Diploma de Honor; la Exposición Internacional del Libro Argentino en Roma, París, Bruselas en 1938 -la misma exposición es llevada en 1940 por Latinoamérica: Brasil, Pe-

rú, Chile, Bolivia- que significó el elogio de la crítica especializada sobre todo para el trabajo en madera del Martín Fierro; participa de una exposición de grabados en Nueva York en el Riverside Museum en 1939, presentando Mala sed y Fundidores de acerdo, el mismo conjunto se envía al Virginia Museum of Fine Arts, ambos en 1939. Expone también en el Museo de San Francisco (EEUU) el mismo año y en 1940 participa en la Exposición Internacional de Nueva York presentando un conjunto de grabados de diferentes técnicas; en 1941 en dicha ciudad una muestra individual en el American National Comited of Engraving; el mismo año envía el óleo El incendio a la exposición Pintura Argentina en Nueva York; en 1942 participa de la muestra Cultural Latinoamericana en Nueva York y obtiene diploma de honor en pintura; por intermedio de Germán Arciniegas, encargado de negocios de Colombia en Buenos Aires, es invitado de honor en el I Salón de Grabadores de Bogotá en 1942, en esa ocasión Bellocq envía Mala sed, La cabra tira al monte, Atorrantes, Fundidores de acero y Autorretrato. En 1943 otra vez Nueva York en la Exposición de Grabadores Argentinos montada en el Museo Metropolitano; por intermedio de la Asociación de Acuarelistas y Grabadores es incluido en una muestra, organizada por A. Guido y R. Castaña en 1941, que recorre nueve museos del país del norte, en esta oportunidad se hace presente con Mal nacidos, Amigos, Hirones y Viejos desesperados. En 1946, otra vez por la misma institución, participa de una muestra auspiciada por el Metropolitan Museum de Nueva York que es presentada en diferentes ciudades del interior de Estados Unidos.-

Señalemos que la mayoría de las obras presentadas, tanto en salones nacionales como exposiciones en el extranjero, pertenecen al primer período creador.-

Obra grabada

Proponemos para el análisis de las estampas una división temática, que nos permitirá sistematizar más claramente la producción de esta segunda etapa creativa, teniendo además en cuenta que una separación por temas de la obra está totalmente acorde con el espíritu propio de las estampas -e incluso la pintura- de Bellocq, recordando que él mismo agrupaba por tema los proyectos que tenía para grabar o los conjuntos que presentaba en exposiciones. Un artista que ha concebido el arte como un medio fundamental para comunicar ideas a través de lo figurativo admite, sin traicionar el sentido de la obra, una división temática.-

Al mencionar algunas de las telas más notorias del período, ya esboza-

mos una organización temática que es la que retomaremos ahora. Agrupamos la producción grabada en los siguientes ciclos:

1°) Ciclo de la ciudad que incluye obras todavía reflejo del mundo marginal de la sociedad porteña, donde aparecen personajes relacionados con el tipo del atorrante o el mendigo, característicos de los trabajos del veinte; pero aparecen además una serie de obras que descubren dos nuevas facetas de Buenos Aires: una es el submundo de una gran urbe moderna y otra, notas pintorescas de los barrios -este último aspecto es, ya lo señalamos, el que domina la producción pictórica. Esta última temática tiene un importante antecedente en el óleo, ya citado, Hombres números de 1930 (114).

2°) Ciclo de la guerra: agrupamos aquí algunos trabajos de diferentes técnicas que aparecen como respuesta del artista a la Segunda Guerra Mundial y que se jalonan entre 1939 y 1943; en el ámbito de la pintura el único óleo perteneciente a este ciclo temático es el ya señalado Naturaleza muerta 1941, destacado por José León Pagano en el conjunto de la muestra presentada en la Galería Müller en agosto de 1941 como un "lienzo de corte original" (115).

3°) Ciclo del campo: un conjunto de grabados, -especialmente xilografías en blanco y negro y en color- dedicados al tema del campo y su paisaje y sus tareas específicas. No olvidemos que este aproximarse a la temática campera está en relación con la ilustración del Martín Fierro en 1929, El matadero en 1933 y La guerra gaucha, la obra inédita de la década del cuarenta. La aparición del criollo, el caballo y representaciones de faenas camperas, darán ocasión para algunas de las obras más representativas.

4°) Ciclos de retratos: como ya marcamos, la formación de una galería de retratos de hombre admirados o de amigos de Bellocq, es paralela a la constituida por las efigies de los desposeídos. En este renglón temático incluimos un magnífico Autorretrato realizado en xilografía color -camaieu- que tiene su equivalente en un óleo de la misma época, que son además las dos únicas imágenes que de sí mismo nos dejó el artista.-

Mencionemos aparte la aparición de Pique, monocopia de 1937, proyecto para una publicidad de la nafta que no se concretó.-

Finalmente, anotemos dos trabajos excepcionales que podemos incluir dentro de la línea del divertimento -constante en Bellocq- que constituye por sí misma un quinto rubro temático, que son: Xilografía del xilógrafo (xilografía 1940) y Adentro de la guitarra (buril 1946), también titulado

(114) Véase supra nota N° 67

(115) Cf. La Nación, agosto 16 de 1941. José L. Pagano Muestra a Bellocq

Luthier con su guitarra.-

1°) La ciudad

Los marginados

Dentengámonos en tres obras de este período: Amigos, Asilados -ambas mezzotintas- y Viejo triste litografía, las tres obras de 1940.

Desde el punto de vista temático, constituyen, según lo señalado, una progongación de la galería del atorrantismo porteño elaborada en la década anterior. El interés humanitario y la solidaridad social expresada por Bellocq encuentra su continuación natural en estos tres grabados.

Los modelos han sido elegidos entre los numerosos contingentes de mendigos de los suburbios de Buenos Aires, ciudad reflejo de la situación nacional. En 1933 el Poder Ejecutivo creaba la Junta Nacional para la Desocupación. La industrialización en marcha requiere mano de obra muy barata, lo que es posible en parte por el número de desocupados. Los contingentes migratorios que aún llegan a la Argentina -entre 1931 y 1940 el saldo migratorio es de 72.200 extranjeros- habrán de volcarse preferentemente a la industria de tipo manufacturero, liviana, que domina el proceso de industrialización nacional. Dicho proceso se acelera a grandes pasos ayudado por la guerra del '39. La oligarquía revolucionaria domina los resortes económicos y financieros. Se fortalecen los lazos colonialistas con Gran Bretaña. Argentina ha pasado de ser un país a ser un país predominantemente urbano. En el censo de 1947 el 62% de la población corresponde a la esfera urbana en oposición al 38% rural. Los peones rurales comenzaban en el treinta a abandonar sus pagos para engrosar las filas de los proletarios urbanos.-

La movilización social iniciada llevará al desarraigo de grupos socio-económicos inferiores y al deterioro de vínculos sociales, económicos y psicológicos tradicionales. Los primeros inmigrantes -entre 1880 y 1920 más de dos millones- han formado ya sus familias y serán sus hijos quienes cubran la creciente demanda de mano de obra, convirtiéndose en un segmento cada vez más importante dentro del movimiento obrero organizado. A fines de 1930 surge la C.G.T. como consecuencia de la fusión de la Confederación Obrera Argentina (COA), de la Unión Sindical Argentina (USA) y de un grupo de sindicatos autónomos.-

Todo este panorama nos permite entender el confuso y acelerado ritmo de crecimiento de aquellos años -sin olvidar los coletazos de la crisis mundial del '39-, al que hay que añadir el comienzo del corporativismo fascista italiano y el nazismo hitleriano, que pronto tendrán repercusión en nuestro país.-

Es en este ámbitos, huelgas, escándalos parlamentarios, fraudes electorales que surgen estas obras.-

Desde el punto de vista técnico Viejo triste (*) es interesante ya que se trata de una litografía en la cual la piedra ha sido trabajada con el buril. Obsérvense las líneas cortantes, los contornos netos y afilados, el vigor del dibujo de manos, mentón, mejillas, ceño, combinado con el graneado irregular propio de la piedra litográfica. El fondo totalmente blanco, sin granulado alguno enmarca de manera contundente la imagen del viejo mendigo.

Siempre en el nivel técnico, los otros dos grabados merecen también un comentario. Se trata dijimos de dos mezzotinta. Bellocq ha aprovechado las características propias de la técnica, explotando los matices y claroscuros, sobre todo en Asilados (*), así como los negros aterciopelados y profundos de la plancha graneada, especialmente en Amigos(*).-

A pesar de haber utilizado la misma técnica en ambos trabajos, en el primero el grabador trabaja cuidadosamente eliminando la rugosidad del cobre, para obtener sugerentes y variados medios tonos. Las dos figuras y el bracero han sido construídos básicamente contrastando sectores notoriamente blancos y amplias zonas de verdadero claroscuro -el negro mórbido se mantiene sólo detrás de la cabeza erguida del mendigo de la izquierda.-

En Amigos ha buscado el modelado sólido de vibrantes blancos y amplios negros. El metal tratado con graneador ha sido luego trabajado con bruñidor y rascador, las barbas han sido arrancadas o respetadas, sin buscar riqueza en los medios tonos. Asilados se mantiene dentro de la tradición histórica de la manera negra, inscribiéndose en la tendencia típica del silgo XVIII que utiliza esta técnica para superar los límites lineales del grabado al buril y captar los valores. La resolución resulta más blanda que en la segunda estampa, donde zonas oscuras y partes de luz total construyen con rigor las imponentes cabezas.-

En ambos grabados, los típicos surcos perpendiculares y paralelos del graneador, aparecen sobre todo en los fondos y en los bordes, como un rasgueado densamente entrecruzado.

Nuevamente existe una clara relación entre el motivo elegido y la técnica adoptada. En Asilados Bellocq busca crear un ámbito espacial sugerente. Una habitación de asilo donde dos ancianos mendigos pasan los días de un crudo invierno alrededor de un bracero. Se trata de figuras de cuerpo completo que habitan un espacio en referencias que lo describan, pero que posee el mismo color emotivo de sus moradores. Sombras envuelven a los asilados, que han sido puestos en un espacio organizado según un punto de vista lige-

ramente alto y suavemente oblicuo con respecto al plano frontal. El grabador utiliza las calidades claroscuro de la manera negra, que emparentan a esta técnica con ciertos efectos de la litografía (116).-

En cambio, en Amigos el efecto es diferente. La preocupación acá ha sido el modelado potente y riguroso de las dos cabezas, que cubren la casi totalidad del campo plástico. Fuertes miradas, sólidos cabellos y barbas, profundas arrugas y entrecejos anudados. Una clara definición de formas, distintas del efecto pictórico de Asilados. En este caso Bellocq aproxima la mezzotinta al resultado propio de la xilografía (117). Pero en las dos formas de tratar esta técnica, no ha trasladado lo propio de la litografía o la xilografía, traicionando el espíritu específico del método seleccionado, ya que el graneado tan tupido de la mezzotinta ha sido aprovechado en ambos casos -aunque con fines diferentes-, así como también las posibilidades de un verdadero claroscuro, características éstas que hacen fácilmente reconocible los grabados a la mediatinta.-

En el nivel de lo iconográfico agreguemos que el modelo barbado que se repite en las tres obras es el mismo. La digna cabeza del anciano reaparece en otro trabajo Cabezas (aguada litográfica 1941) (118).-

Confirma Bellocq con estas obras su calidad como retratista y hábil observador. Las figuras aparecen ya abatidas, ya desafiantes, o noblemente reconcentradas en sí mismas.-

El carácter grave de sus personajes nos habla de una transposición dialéctica rica en sugerencias. En varios de sus retratos de atorrantes, Bellocq adopta para sus representaciones una severidad y un decoro visual que jerarquizan la imagen. La mirada íntegra de alguno de sus mendicantes -acompañada de la monumentalización formal ya señalada por ejemplo en Atorrantes (xilografía 1924)- los sepra de sus mundos de miserias y necesidades y los colo-

- (116) Al respecto confróntese el efecto obtenido en Asilados con estampas similares de la primer época como Ex hombres (1925) o En la Boca (1927), ambas litografías.
- (117) Compárese Amigos con xilografías como Hurones (1925) o El receloso (1920)
- (118) La repetición del modelo recuerda la aparición reiterada de Raqueta en los trabajos de la década del veinte. Hay en Bellocq una penetración paulatina del modelo, hasta su total apropiación; es ésta también una constante bellocquiana

ca en un lugar de privilegio. La grandeza visual de los rostros de Amigos los ubica en el género del retrato oficial o histórico y lo aleja de su propio contexto. En general no falta el elemento -la ropa o algún accesorio ubicado como al azar- que nos remite a la verdadera situación de los retratados. Es un doble mensaje el elaborado por Bellocq: por un lado, la dignificación -como su postura personal de solidaridad- y por otro, la crítica y la acentuación del mensaje social y la denuncia pública del hambre, la miseria y la humillación.-

La nostalgia y el progreso

Siempre dentro del rubro correspondiente a la iconografía urbana, señalemos otros dos aspectos -complementarios y opuestos entre sí- captados por el artista. Por un lado, y especialmente en el campo pictórico, el rescate del olvido de toda una forma de vida que estaba cambiando, que retrocedía frente al progreso y la industrialización. La nostalgia se convierte en el sentimiento predominante en estas obras. Bellocq ve desaparecer aquel mundo de su infancia, "las calles de este suburbio de Barracas, pintoresco y característico, estaban empedradas con adoquines de piedra bola y también de las lisas con camineras en la parte central para los carruajes que circulaban por los callejones desparejos que necesitaban de los caballos cuarteadores para sacarlos de los pozos. Estos caballos cuarteadores eran montados por hábiles jinetes de clavel rojo en la oreja; (...). Mi niñez tuvo el privilegio -con orgullo lo recuerdo- de gozar de aquellos paseos dominigueros, sencillos pero sanos y alegres, cuando nuestros padres nos llevaban en los famosos tranvías de caballo. (...) Así conocimos el centro de Buenos Aires. Más tarde extendimos nuestros paseos al Jardín Zoológico, (...)" (119).

Esto estaba cambiando, desapareciendo. Se perfilan nuevas reglas además en el juego político después del fracaso del sueño radical. Surgía un movimiento obrero organizado. Desde 1928 circulaban por las calles del centro los primeros colectivos. El automóvil se expande rápidamente. Hasa la noche de Buenos Aires varía con la aparición de las primeras boites y espectáculos de variedades. "Los años duros del 30: la clase media lloraba sus ilusiones frustadas; (...); la clase media no era realmente capaz de conquistar el poder. Las clases exhibían cinismo (...). Años duros: en Puerto Nuevo se apretaban ranchos de lata y cartones y la gente iba a verlos como quien hace una visita a un lugar extraño. Se cantaba ~~Vira-Vira~~ y ¿Dónde hay un mango viejo Gómez? La juventud dorada de los dorados años alvearistas aban-

donaban los fuegos artificiales, el gauchismo de Güiraldes y los chistes en verso, y se ponía metafísica; (...). Los hombres de Boedo insistían en su literatura de protesta, de descripción del mundo de los oprimidos. Arlt proponía levantar cadenas de prostíbulos para apagar la revolución (...)." (120)

En esa coyuntura histórica y cotidiana Bellocq decide conservar para siempre en su obra algunos trozos de aquel pasado. Surgen entonces Los caballos de la calesita (litografía, 1938), derivada del óleo del mismo título de 1935 (Museo de Bellas Artes de la Boca).-

El grabador también explora el otro aspecto de la nueva situación: el progreso. La mayoría de estas estampas reflejan, a las claras, la connotación negativa que adquiere para él el nacimiento de una urbe moderna. En este renglón temático se inscriben Variedades y espectáculos dirigidos(*) (aguafuerte 1934) y Cantinelas del vino y del tabaco (buril 1946), que refleja la aparición del obrero industrial.-

Si el conventillo es el lugar típico del inmigrante o el criollo pobre, el barrio es el escenario donde se define la clase media. Buenos Aires a principios de siglo se había dividido en múltiples barrios, y cada uno era un centro de vida, con sus valores, jerarquías, centros de barrios con sus negocios, sus cafés, sus cines, sus tipos, su arquitectura, sus comportamientos.

Los Caballos de la calesita, presenta la melancólica escena de un viejo caballo y su dueño junto a la calesita de uno de aquellos barrios. En los primeros párrafos de sus Memorias Bellocq recuerda la presencia de calesitas como esta en los terrenos baldíos de Barracas. La oposición dialéctica entre los caballos, que señala Corti en su análisis del óleo homónimo (121), se acentúa aún más en el caso del aguafuerte. La mayor concentración y despojamiento, separa al grabado de su equivalente pictórico. La eliminación de detalles descriptivos y no sustanciales, la presencia de un único caballo de madera -más encabritado y erguido que en el óleo-, la minuciosidad de lo esquelético del jamelgo, todo confiere un carácter que evade a la estampa de lo anecdótico, tan marcado en la tela. El tío vivo presencia constante en la infancia, es motivo de una nostálgica representación.

Variedades y espectáculos dirigidos de 1934, se inscribe en el conjun-

(120) Ismael Viñas, Contorno N° 9-10, pag. 73. Citado en Alberto Ciria Partidos y poder en la Argentina moderna (1930-1946). Hispamérica Ediciones S.A. Argentina 1985. Pag. 39

(121) Francisco Corti, op. cit. pag. 79

to de obras realizadas con la clara intención de denunciar el carácter negativo de las grandes ciudades modernas; en este sentido se une con Mala sed.

Las mecánicas y desenfundadas bailarinas (122), el siniestro dueño del cabaret y las dos grotescas figuras femeninas del sector central inferior, construyen un clima opresivo y sarcástico, con un aire a muerte. El futuro de las vedettes, frenéticas en su baile, se alude en la triste presencia de las dos mujeres inferiores, ridículas en sus vestimentas, desgarbadas en sus posturas, aisladas, terriblemente solitarias. Bellocq ha buscado crear un núcleo de atención mediante la gran mole visual de las mujeres en el registro superior, allí todo es movimiento, energía, tensión, no hay rostros, sólo piernas y brazos muy largos y tensos, pechos erguidos y espaldas ligeramente convadas, la entrega es total.-

Están rodeadas, hacia la izquierda por el público, no menos entusiasmado y anónimo, y por la derecha, el macabro administrador, presentado junto al cajón de recaudaciones. Las tres escenas ocupan el sector superior del aguafuerte, que es la zona de mayor peso y tensión compositiva. El impacto provocado por el registro superior se apoya también en el sentido unitario con que ha sido tratado: las tres escenas se ubican en un espacio continuo, que fluye sin interrupción visual alguna desde un borde a otro. Este escenario, en su concepción unitario, está construido utilizando los cuerpos de las vedettes como pivot. A partir de estos, que determinan un eje vertical -que en espacio se convierte en oblicua-, se abren a modo de hemicírculos dos sectores que contienen al público y al organizador del espectáculo. La curva de los palcos hacia la izquierda, y una ligera conca sombreada en el lado derecho, envuelven cada zona, creando dos espacios interdependientes que nacen del mismo eje vertical, las bailarinas. Se trata por lo tanto de un registro único constituido por dos sectores que se expanden y contraen hacia el centro: punto clave iconográfica y formalmente.- (123)

La parte inferior del aguafuerte está trabajada mediante una división tripartita, que encuentra su estrecha relación de significado con las partes superiores correspondientes. El lado izquierdo, el del público entusiasta en la parte de arriba, presenta una perspectiva profunda del teatro que

(122) Señalemos la similitud de las bailarinas de Bellocq con la gigantesca vedette de Calle Corrientes litografía color de Hebecquer. Cf. Alberto Collazo Facio Hebecquer. Pintores Argentinos S.XX, N°84, CEAL. Bs.As. 1981

(123) En el aspecto plástico esta obra anticipa alguna de las propuestas espaciales de la serie de Los circos, óleos de la década del '50. Confrontar con Circo por fuera, óleo 1951 (Museo de Bellas Artes de Mar del Plata).

culmina en el escenario donde se desarrolla el espectáculo. La fila de butacas no hace más que acentuar el carácter masivo de un público anónimo. Hacia la derecha debajo del recaudador, se contraponen, en estrecho juego de significado, una madre alimentando a su hijo en brazos y un hombre pegando carteles publicitarios sobre el espectáculo. Maternidad y prostitución. En el sector del centro, tercer compartimento del registro inferior, nos encontramos con una aparición: dos desgarradas figuras femeninas, caricaturescas, extravagantes o grotescas, solitarias, y fatalmente olvidadas. Emociones que van desde la risa hasta la misericordia. Como macabro anticipo del porvenir, esta desoladora escena se presenta debajo del animado baile de las vedettes, en la plenitud de sus encantos y fuerzas físicas. Sus destinos están ya definidos en los dos personajes inferiores.-

Cantínela del vino y del tabaco es interesante como demostración de virtuosismo técnico en una técnica, el buril, que le permitió a Bellocq desarrollar sus amplias dotes de dibujante. Un trazo recto, cortante y hasta rígido, acompañado de curvas amplias, de lenta ondulación, caras fuertemente tridimensionales, así como cuerpos y manos, nitidez corpórea en las figuras, carácter escultural en el trabajo de volúmenes, de formación de rostros y pétreas manos.-

Variaciones de intensidad y anchura afectan a un mismo trazo, desde el neto negro de contornos hasta las impresiones más grises y transparentes del obrero de espalda de primer plano. La presión ejercida por la mano sobre el buril de punta triangular, determina la aparición de medias tintas y pasajes graduales. Esta aparición de grises está en estrecha relación con la variante de espesor y ancho de los surcos -cada trazo más profundo será más rico en tinta- y con la utilización de entrecruzamientos, donde son múltiples las combinaciones entre las diferentes direcciones y los infinitos espesores de las incisiones.

La mayor cantidad de grises corresponde al sector derecho -en la primera y segunda figura- y al primer plano -en el personaje de frente a la izquierda y el sector de la barra-. Sin embargo Bellocq en este caso prácticamente no recurre al típico entrecruzamiento, sino a multiplicidad de intervalos entre las distintas líneas trazadas sobre la plancha de metal. Esta eliminación de incisiones y contraincisiones acerca la obra al efecto plástico de algunos buriles del siglo XVII.-

La mayoría de los cruces se localizan en los rostros de los diferentes personajes de la estampa. Desde las figuras de primer plano hasta los últimos obreros ubicados en un tercero, el predominio de los grises va desapareciendo

hasta llegar a las últimas figuras sólo definidas por rigurosos trazos de contornos. Las medias tintas se van atenuando hasta las anchas y regulares líneas negras que, en relación con el blanco del papel, construyen los monumentales cuerpos del último plano.-

El dibujo es ampuloso, de tipo escultural, dominado por amplias líneas y por el aspecto tridimensional de cada personaje. Inmensos y hasta monumentales brazos y manos y la deformación expresiva de rostros -como si se tratara de cabezas trabajadas en piedra- dan a la estampa su imponente carácter.-

En trabajos como este el grabador crea estilizaciones angulosas. La geometrización formal de Cantinela del vino y del tabaco, la acerca al efecto de trabajo propio de grandes superficies, a la decoración mural. Propensión constructiva y abigarramiento de la superficie, recios volúmenes y simplificación de masas, son conceptos que definen las características plásticas de este magnífico buril de 1946. Efecto similar va a caracterizar a la posterior obra de los artistas del grupo Espartaco, basta confrontar las formas de la obra de Bellocq con algún trabajo de Ricardo Carpani o Pascual di Bianco o Espirilio Bute (124).-

2°) El campo

Con respecto a este rubro ya hemos mencionado los antecedentes existentes en el campo de la ilustración.

La yegua del pisadero de 1940 es un interesante trabajo del tema campero. La superficie de la piedra litográfica ha sido perfectamente alisada, desapareciendo por lo tanto la característica granulosidad pétreo del método. El lápiz litográfico fue reemplazado por el pincel. El efecto resultante es el de un dibujo a tinta china. Rápidos trazos y zonas abiertas. Lejos del dibujo constructivo, de firmes contornos, Bellocq adapta su línea a las calidades específicas de la técnica elegida, y la selección está en estrecha relación con el tema escogido.

El grabador buscó el efecto rápido, sintético y fresco de la litografía a pincel para esta nota campera. El cacerío del último plano ha sido trabajado como dibujo sobre fondo negro o intensas franjas blancas que definen formas encerradas en contornos negros. El efecto se ha obtenido quitando con

(124) Cf. Composición (dibujo) de Pascual di Bianco, Cabeza (dibujo) de Espirilio Bute y de Ricardo Carpani Cosechando (dibujo), en María Laura San Martín Pintura argentina contemporánea. Editorial La mandrágora. Buenos Aires, 1961. Pag. 94-95

un rascador la tinta extendida uniformemente, para dejar al descubierto la piedra de base (manera negra litográfica).-

Criollo viejo (xilografía en colores, 1943) nos retrotrae por su resolución iconográfica al Martín Fierro de 1929. La presentación del solitario gaucho en medio de la llanura pampeana, remite la estampa a la línea temática iniciada con el poema gauchesco de Hernández, y la aísla de los demás grabados que inscribimos en este rubro temático. En los otros trabajos es el gaucho ya asimilado a la sociedad que trabaja en el campo, que ha encontrado su lugar desempeñando las más disímiles tareas: emparvar lino, pialar potros, segar la tierra, levantar la cosecha, apartar caballo. Todos títulos de obras realizadas por Bellocq entre 1934 y 1948. Se trata del paisano. En cambio Viejo criollo, retoma al gaucho aislado en su propio destino. No se trata del peón de estancia, encargado de múltiples faenas, sino del criollo fatídicamente atrapado entre dos tiempos.-

La imagen recuerda por su vestimenta y frotro a la efigie de Martín Fierro, especialmente a la xilografía a toda página que ilustra el Canto XXXII, Parte II, donde el héroe hernandiano da consejo a sus hijos (125). El canto concluye: "estas cosas y otras muchas, /medité en mis soledades/ (...)" (126). Parecen estos versos ser la exacta descripción de esta xilografía de 1943. Bellocq ha buscado un arquetipo de gaucho que está en relación con el tipo ya creado en ocasión de la ilustración del poema. Una espesa barba rodea el rostro fornido, remarcadas cejas acentúan aún más lo profundo y entrecerrado de los ojos, una larga melena y un aire entre melancólico y resignado. Indumentaria típica: poncho, chiripá, botas de becerro o de potro, pañuelo al cuello y el chambergo de copa cónica y alas cortas.

Desde el punto de vista plástico es interesante la resolución en un tan marcado primer plano -que monumentaliza a la figura del criollo- y un punto de vista ligeramente alto junto con la línea de horizonte baja, recurso tan frecuente en el Martín Fierro para sugerir la inmensidad del paisaje bonaerense.-

Variados y múltiples trazos de gubias otorgan dinamismo a la escena. No se trata de una obra de género ni de una visión seudo folklórica, Bellocq elude el pintoresquismo y nos otorga una reedición de su visión del espíritu del gaucho.-

(125) Cf. José Hernández Martín Fierro. Asociación Amigos del Arte. Buenos Aires, 1930. Prensas Francisco Colombo. Pag. 463.

(126) José Hernández, op. cit. pag. 473.

Señalemos que la obra se completa con un registro que, a modo de viñeta, cierra la estampa por la parte inferior. Tres motivos típicamente criollos ocupan dicha zona: a la izquierda el hornero junto a su nido, en el centro la pava y el mate, y sobre la derecha una osamenta. Tres elementos también constantes en Martín Fierro, sobre todo en las viñetas que acompañan el inicio y el cierre de cada canto -un total de 73- y en los dibujos de las letras ilustradas para el encabezamiento de cada canto -proyecto que no fueron incluidos en la edición final, se conservan 46 dibujos originales-.

Viejo criollo es el último homenaje de Bellocq a aquel que habitó nuestras llanuras en el siglo pasado.-

Recordemos que este camaieu fue adquirido por el Museo de Artes de Rosario en 1943, después de ser presentado en el I Salón del Grabado de dicha ciudad.-

Aparte de potros (*) es una de las obras más importantes del segundo período. Se trata de una potente xilografía que presenta el hábil manejo del paisano en su faena y la briosa resistencia presentada por los potros. Iconográficamente este grabado es la traslación al taco de madera de una composición pintada un año antes, Pialando potros (Museo de Bellas Artes de Posadas).-

La xilografía resulta más lograda en el objetivo de representar la tenaz oposición entre los encabritados animales y los diestros jinetes. Los cortes y contracortes de las gubias, sobre todo en la zona de piso, confiere una carácter dinámico al campo plástico. El intenso movimiento de hombres y caballos comunía al espectador la certera emoción de la tarea.

Obsérvese especialmente el grupo de los cinco caballos de la derecha y el interesante escorzo del peón del sector izquierdo. Una empalizada cierra por detrás la visión, referencia al ámbito espacial donde transcurre la escena. Sin embargo la obstrucción no es total y nuestra vista vaga por el campo -acompañada de dos sintéticos potros- hasta el horizonte, que ubicado decididamente alto, define el gran espacio en que se ubican los jinetes y potros encerrados en el corral. Negros y blancos en contraste nítido construyen con firmeza cada elemento. Concisas formas oscuras aparecen animadas por amplios trazos blancos. Las vestimentas de los gauchos y las posturas desenfrenadas de los caballos, han sido sugeridas sin la necesidad de detalles veristas ni preocupaciones realistas. Todo está al servicio de la dupla indisoluble plástico-expresivo.

Señalemos que esta obra es antecedente para ciertas resoluciones que posteriormente el grabador adopta en algunas de las ilustraciones de El ma-

matadero de Echeverría, editado en 1963 y 1968. A tal efecto, compárese Aparte de potros con la escena de enlace del toro en el matadero (127).

3°) La guerra

Entre 1939 y 1943 se escalonan una serie de obras -la mayoría grabados y un único óleo- que con su temática buscan denunciar las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial. Extrañas y tenebrosas composiciones, ciudades destruídas, campos de batalla, hombres-robots, armamento sofisticado, la tierra arrasada, discursos bélicos y conferencias pacifistas, ambición y poder.-

Bellocq busca para estas iconografías resoluciones plásticas novedosas en su obra. Al estilo más tradicional se le agrega ciertos elementos y estructuras formales propias y algunos movimientos pictóricos de las primeras décadas del siglo XX. Estas incorporaciones -siempre despojadas de cualquier idea de vanguardismo- resultan naturales y hasta necesarias en el desarrollo de la obra.

En estampas como Destrucción (xilografía, 1939) o Estelas del mar (xilografía, 1943), puede observarse una dislocación espacial, la aparición de formas sintéticas, las superposiciones y entrecruzamientos de planos, el formalismo intelectual, todos aspectos que nos remiten a intenciones post-cubistas posteriores a 1910. Es la búsqueda de un mayor tono emotivo, ante lo desgarrador de la gran guerra, lo que exige del grabador la investigación de nuevos idiomas de expresión, y la incorporación de nuevos recursos formales que potencializaran el mensaje pacifista y lo hicieran más acuciante. Destaquemos que esta primera renovación del lenguaje plástico bellocoquiano se prolongará para desarrollarse fundamentalmente en Las leyendas araucanas (grabados, 1951), en las series de Los circos y Las paredes (pinturas entre 1951 y 1955) y en Coplas (1945) y Forma y color (1950) dos libros de S.Merlino, en la ilustración.

Conferencia, tratados y declaración de guerra, es una aguatinta de 1939 que inaugura la serie de la guerra.

El 3 de septiembre de 1939, después de un ultimatum ño atendido en el que exigen la retirada de las tropas alemanas de Polonia, Francia e Inglaterra declaran la guerra a Alemania. Alrededor de los sucesivos reclamos de Hitler se movió toda la diplomacia europea, hasta el estallido de la guerra.

(127) Esteban Echeverría El matadero. Ilustraciones de A. Bellocq. Compañía General Fabril Editora S.A. Buenos Aires, 1968, pag. 33

En septiembre de 1938 las entrevistas de Chamberlain y Hitler en Berchtergaden y Bad Godesberg, después de la incorporación de Austria a Alemania y de la orden de destruir Checoslovaquia. El 29 de septiembre de 1938, la conferencia de Munich entre Mussolini, Hitler, Chamberlain y Davadier. El 27 de agosto de 1939 el pacto de no agresión germano-soviético con cláusulas secretas. Los reclamos de Inglaterra frente al Tercer Reich después del ataque alemán a Polonia. Todos episodios que revelan que mientras que el nazismo no fue amenaza para otros países contó con el apoyo o la indiferencia de los estadistas europeos. Poco importó también la intervención de facistas italianos y nazis alemanes en España.

Estos hechos son los que inspiran a Bellocq su visión sobre las conferencias por la paz, los pactos de no agresión y finalmente la guerra.-

La estampa ha sido trabajada en tres registros horizontales, formalmente independientes entre sí, pero que se escalonan en un macabro crescendo de muerte en su lectura, ordenada desde la parte superior a la inferior. No hay alardes técnicos ni resoluciones plásticas complicadas. Todo el interés del grabador se ha concentrado en la presentación de escenas potentes. El despojamiento formal y técnico tiene como objetivo el impacto emocional en el espectador y la eliminación de cualquier elemento de distracción. El choque buscado es directo y frontal.-

La elección de la técnica al aguatinta se explica por al posibilidad que presenta dicho método de trabajar con zonas de valores lumínicos netamente contrastantes. Bellocq trabaja básicamente la oposición de brillantes y netos blancos -sectores que no han sufrido ninguna corrosión de ácido- con profundos y uniformes negros -donde las partes han sido expuestas prolongadamente a la acción del ácido. La banda inferior presenta algunos grises que modelan calavéricamente los esqueletos extendidos sobre el campo arado, en la visión más apocalíptica del grabado.-

Todo tipo de armamento se distribuye en los tres sectores. Destaquemos en especial la presencia de los aviones, coronando el registro intermedio. Las posibilidades experimentales de los bombardeos, ya ensayados en la guerra civil española, se convierten en el arma de la muerte por excelencia en esta segunda guerra. En la iconografía bellocquiana aparece como una constante. Es la idea de la muerte que cae desde el cielo. En 1940 se lanzan sobre Inglaterra 36.844 toneladas en bombas y en 1944, son 650.000 toneladas sobre ciudades del Tercer Reich. Entre 1939 y 1945 la industria alemana produce 53.729 aviones caza y 18.235 bombarderos.

Los personajes que encontramos en Conferencia, tratados y declaración

de guerra no son hombres. Se trata de una humanidad autómatas. No hay rostros sino máscaras antiguas o figuras vueltas de espaldas al espectador. Esta aparición del hombre-máscara es otro de los elementos que permanecerá constante en la iconografía bélica de Bellocq. Esta presentación de los actores de la guerra acentúa nuevamente la idea de deshumanización que el artista ha expuesto en reiteradas obras.

En el único sector del aguatinta que aparecen cuerpos y rostros humanos es el último. La espeluznante visión de la humanidad ya muerta y los cadáveres insepultos sobre el campo, es tan humana que acentúa lo terrorífico de la imagen. Este registro inferior, además, presenta un interesante juego de oposiciones semánticas. Por un lado, los esqueléticos y putrefactos cuerpos están distribuidos sobre un terreno arado preparado para la siembra. Los surcos de tierra listos para recibir las semillas se cubren de cadáveres. La tierra, germen de vida, es ahora vientre de muerte. Por otro lado, aparecen entre los muertos un casco alemán y un cañón 75mm, símbolos de la guerra europea anterior. Con estos elementos el valor de significado de este último registro se expande. Toda esta visión de esqueletos y cuerpos desnudos desordenados, responde a la doble intención de predecir la futura destrucción del hombre y de recordar las no tan lejanas matanzas entre 1914 y 1919. Son los cadáveres del pasado y del futuro, en el intento de despertar las anes-tesiadas memorias y de proclamar el futuro exterminio europeo.

Cada uno de los registros posee su doble juego de significado creado entre palabra e imagen. En el primero, aparecen tenebrosos personajes ataviados con letales y sofisticadas armas, alrededor de un arengador principal, todos con sus caras cubiertas con máscaras, usando cascos de guerra, estrafalarias cabezas esferas de metal con puntas o cráneos que reemplazan a otros rostros. La visión completa de guerra lleva inscrita en el podio, desde el cual se alienta a la matanza, la palabra "conferencia", en alusión a las reuniones entre mandatarios para evitar el conflicto bélico en realidad ya proclamado. En el segundo sector horizontal, multitudinarias filas de soldados se distribuyen en tres filas superpuestas y una cuarta, ubicada en oblicua -que crea una perspectiva acelerada hacia el último plano-. La masa anónima de asesinos está coronada por una numerosa flota de aviones. Por debajo encontramos la inscripción "Hacia la paz". La carrera armamentista de las naciones europeas en medio de las proclamas pacifistas de los gobiernos. Finalmente, sobre el ángulo inferior derecho, la palabra "Desarme" contrasta con el desolado campo plagado de cadáveres. El juego antitético de palabra e imagen potencializa el nivel iconológico de la obra.

La xilografía Destrucción de 1939, de aspecto casi surrealista, reafirma la posición de Bellocq frente a los alegatos nacionalsocialista y fascista. Ruinas y aviones alrededor de una monumental lata de conservas que contiene los rostros caricaturescos de Hitler y Mussolini.-

De 1943 son dos importantes obras El dictador (*) una aguatinta, y Tríp-tico de la guerra, xilografía. La primera es una estampa compleja en su iconografía. Un colosal dios de la guerra -el dictador- pronuncia su discurso de muerte y destrucción, aplastando el continente europeo con sus dos pies puestos sobre Italia y Alemania. Las palabras que pronuncia el personaje van desde las promesas de paz -simbolizadas por la paloma- hasta la aniquilación del hombre -ejemplificada en la calavera- pasando por la búsqueda del poder mortífero -cristalizada en una mina explosiva. Su monumental puño izquierdo se cierra generando a su alrededor un halo de energía, signo de su potencial fuerza.

El largo rollo del discurso es escrito por un burro goyesco, ubicado entre las dos piernas del coloso, que utiliza el globo terráqueo, sobre el que está parado el dictador, como pupitre. Detrás de la pierna izquierda aparece un pavo, alegoría de la vanidad y soberbia de algunos estadistas europeos y de la estupidez humana. Alrededor del dios de la muerte, minúsculos aeroplanos y paracaidistas traen desde el cielo -tradicionalmente símbolo de esperanza y salvación- la muerte, la destrucción.-

Hacia el sector izquierdo, inmensas campanas y una mortífera batería, celebran en repique y música de percusión el estallido de la guerra. Las palabras del dictador están disfrazadas: detrás de la paloma de la paz aparece la calavera y alrededor de sus promesas grandilocuentes crece la desolación en Europa.-

En la zona de la derecha, una multitud de anónimas cabezas asiste entre atónita y complaciente a los acontecimientos. Expresa así el grabador la idea de masa que participa -apoyando o ignorando- los actos del guerrero.

La iconografía se completa con dos pares de manos que aplauden, en señal de aprobación, desde el borde inferior de la estampa. Dichas manos están encadenadas, he ahí la explicación de su respuesta positiva al dictador.-

Desde el punto de vista plástico la escultórica figura del Marte guerrero domina la superficie casi totalmente. Su cuerpo se convierte en el eje visual y conceptual único, al cual responden todos los demás elementos formales y temáticos. La estructura se apoya en las diagonales principales y en dos importantes líneas curvas: una inscripta por el movimiento de las

campanas y el gesto del brazo derecho y la declamación del izquierdo del gigante, en la parte superior, y en la parte inferior por el perfil del globo terráqueo. Ambos hemicírculos opuestos, completan las líneas de apoyo de la composición.

El campo plástico está trabajado con múltiples tensiones. Pequeños segmentos oblicuos o verticales o zonas circulares van marcando la dinámica del conjunto. Obsérvense las direcciones múltiples creadas por el vuelo de aviones, la caída de los paracaidistas, los círculos del discurso, la onda del público o la semiesfera del tambor, o la amplia curva del pergamino del discurso. El abigarramiento formal es ingrediente del barroquismo expresivo, marcando nuevamente la presencia de una estructura indisoluble: lo plástico y el fin expresivo.-

El manejo de los saturados negros de la aguatinta y de sus metálicos grises, ha permitido crear un clima expectante acorde a los intereses del artista. Concluimos por lo tanto que la dupla expresividad-plano plástico, se completa en un rico juego dialéctico con las intenciones del grabador, el nivel formal y el aspecto técnico.-

El tríptico está constituido por Estelas de la tierra, Estelas del mar y Estelas de la guerra, se trata de una xilografía en color. Las tres partes constituyen obras independientes, que incluso han sido presentadas así por Bellocq en varias exposiciones y salones. Los laterales, Estelas del mar y Estelas de la tierra, fueron enviados como dos obras al II Salón del Grabado de Rosario en 1944, o , en 1945 constituyendo un díptico al Salón de Mar del Plata, y como tal fueron adquiridos por la Dirección de Artes de la Provincia con sede en La Plata; bajo el título de Estelas tríptico, la obra estuvo presente en la II Bienal Hispanoamericana de Arte, Países del Caribe, La Habana en 1953. A pesar de esta movilidad las estampas adquirieron su plenitud de significado enlazadas en una única obra.-

El título del tríptico, Estelas (*), nos da la clave para su interpretación. El lateral izquierdo es la representación plástica del primer significado de esta palabra: se trata de las señales que deja en el agua cualquier cuerpo que se mueve en ella. Fantasmales seres se desplazan en el mar marcando sus huellas en el agua y en su movimiento se levantan al aire. El otro lateral, Estelas de la tierra (*), en la derecha, es la traslación xilográfica de otra de las acepciones posibles del vocable: ahora son los rastros que escribe en el aire un cuerpo luminoso en movimiento. En este caso son los rayos beatíficos, provenientes de la mano del Salvador, que permiten la resurrección de la vida. Además, se utiliza estela

como metáfora del surco abierto en la tierra por el hombre con su arado -sím-bolo de la fertilidad del campo y de la humanidad después de años estériles-. El sector central, Estelas de la guerra, retoma el significado de lápida que también tiene el término estela. Las escenas de destrucción, combates, naufragios, los colosales soldados apuñalando el corazón y sosteniendo una calavera, son las imágenes que quedan inscriptas en esta estela conmemorativa del horror y convertida en sí misma en un monumento funerario. A partir de las diferentes acepciones de estela Bellocq construye este monumental himno a la vida, una de sus obras más significativas.

La habilidad artesanal del xilógrafo le permite trabajar la madera con infinita variedad de surcos y contrasurcos, cortes y contracortes que van creando el carácter mágico de las estelas del mar y de la tierra. La solidez escultural del grupo familiar de la derecha contrasta con la fluidez y lo etéreo de las ondas marinas de la izquierda. Múltiples pequeñas incisiones de las gubias provocan, en las superficies de los dos laterales, la vibración de pequeñísimas luces que a modo de destellos realzan el carácter esperanzado de ambas láminas.-

En Estelas de la tierra (*) los negrosaviones sembradores de muerte, se transforman en pájaros blancos, alegorías de un tiempo mejor. Entre los rayos divinos se elevan, monolíticamente, tres madres con sus hijos en brazos: con la paz resurge la vida encarnada en la maternidad. Las figuras femeninas tienen el carácter de esculturas de madera, con algo de totems que surgen de la tierra, de formas geométricas y hieráticas. Un hombre con el arado tirado por un buey -en un marcado escorzo- trabaja la tierra en oposición a un cadáver -también escorzado- pudriéndose sobre el campo; alusión antitética a la muerte y al futuro de esperanza. El conjunto se completa con la mano de Dios Padre que aparece en el ángulo superior derecho. Recordemos que Jung interpreta la figura de la mano como símbolo de generación. La mano beatífica, idea de paz y resurrección, tiene en lugar del estigma del martirio una estrella de cinco puntas, símbolo de fraternidad y universalismo para las sectas masónicas. Dicha estrella es la alegoría del ejército espiritual luchando contra las tinieblas. El mismo motivo iconográfico de la estrella y la mano es retomado en una xilografía de 1945, La hoja (*) para la ilustración de un poema del libro Coplas de Salvador Merlino.

Luz radiante y el centelleo de miles de lucecitas bañan el conjunto de las madres y el trabajador. La stampa resulta técnicamente interesante por las superposiciones y yuxtaposiciones de cortes de infinita variedad

de ancho y espesor sobre la madera. La particular vibración que adquiere la imágen por esos múltiples entrecruzamientos, se repite en Estelas del mar (*).-

Plásticamente es compleja la disposición espacial. Bellocq ha creado la tridimensión recurriendo a la combinación de distintos recursos formales. Obsérve el escorzo del hombre con el buey, la posición del cadáver, las líneas oblicuas definidas por la alineación de los aviones y las gaviotas, las varias zonas que se interpenetran, elementos que se ubican unos sobre otros y las dos potentes diagonales que parten de ambos ángulos superiores y que perforan el plano frontal, bajo el aspecto de una lluvia de rayos de luz, que atraviesan la superficie, creando además de la sensación de espacio, la impresión de dos fuertes sectores planimétricos sobrepuestos entre sí y telón de fondo del grupo de las madres. Dichos haces de luz -solidificados- contribuyen a dar la idea de facetamiento del espacio total, efecto que se hace más evidente en el otro lateral, donde a la construcción sugerida por la vibración luminosa, se le unen los varios planos de las estelas que se desplazan por el cielo elevándose desde el mar.-

En las dos estampas este dinamismo espacial se acentúa por el trabajo en el plano. Allí, las diferentes líneas oblicuas crean todo un juego de direcciones y segmentos de tensión, que convierten la lectura en el plano en intensas y variadas unidades ópticas. Los campos de las fuerzas visuales causan tensiones y esfuerzos. La atracción y repulsión de los elementos -en la superficie y en el ámbito espacial- logra un equilibrio dinámico de la imágen plástica.-

En Estelas del mar la iconografía puede explicarse como la materialización de la fuerza nutricia del mar del que resurge la vida. El agua aparece en su sentido simbólico de mediador entre lo no formal, el aire y el fuego, y lo formal, la tierra; entre vida y muerte. Los océanos son fuente de vida y fin de la misma. Las ninfas acuáticas reviven a la luz fértil de las estrellas y surcan el aire en una verdadera danza de celebración. Un ave se eleva en rápido vuelo hacia la luz celeste. En el último plano, sombras que recuerdan las ruinas y un barco hundiéndose, aluden a la destrucción.

El esquema de significado de las dos xilografías obedece a un mismo principio rector: la oposición entre vida-muerte, construcción-destrucción. Los cuatro elementos universales: agua, tierra, aire y fuego -en su presencia lumínica-, proclaman el surgimiento del Hombre. Después del apocalipsis del panel central, la creación de la humanidad adquiere el vigor de una dimensión originaria, en un espacio y tiempo sacros.-

La unidad del conjunto está dada por la gran parte central, la mayor de la obra, Estelas de la guerra.-

Dos inmensos soldados, ubicados en el sector medio, sostienen los signos de la muerte: el corazón atravesado por la daga y la calavera. Por debajo, un remolino absorbe restos de barcos, casas, aviones; allí todo es caos y desorden, los objetos están quebrados, astillados. Humo, fuego, explosiones, y el mar que lo devora todo. Ese mundo inferior, signado por la desolación, está coronado por la figura de los dos colosos, signos de la muerte.

La escena está inscripta en un marco de extraña forma poligonal, que recuerda a la forma de una lápida. Hasta aquí coincide la altura de las tres partes del tríptico. Pero el panel central se eleva en un sector más, donde se ubica la clave temática y formal de la obra total. Un extenso mar, montañas en el fondo y un cielo tormentoso, donde todavía surcan aviones o por donde se deslizan paracaidistas. Estos elementos aluden al estado bélico que se desarrolla en la parte inferior del panel -literalmente en el mundo inferior o submundo-. En la parte central -considerando el total de este sector- y sobre el eje medio, ordenador y principal, brilla una fulgurante estrella, sobre ella dos manos en señal de conciliación universal, por encima dos inmensas alas, todo rodeado por lenguas de fuego.

Este nudo visual -llave de interpretación- se convierte en el signo integrador del tríptico. En lo iconográfico, la fuerza reconstructora del mundo y de la vida se expande desde esta estrella, potencia universal. Esta estrella llameante, símbolo del centro, de la fuerza del universo, es reforzada por el emblema de las manos enlazadas que expresa la autoridad, el poder, la fuerza y la unión ante el peligro. Las alas son atributos de avance en la luz. No olvidemos que los griegos representaban con alas al amor y a la victoria y que para el cristianismo las alas son el sol de justicia.

En lo formal los haces de luz que parten de la estrella penetran en las estampas laterales, uniendo plásticamente Estelas del mar y Estelas de la tierra con la parte superior del panel central.

Estilizadas figuras aladas sobrevuelan la zona superior, marcando el cierre de la obra. Las deidades con alas simbolizan el principio espirigual superior. Una de ellas, la de la izquierda, aparece con una trompeta. Como todo instrumento de metal, esta es propia de nobles y se relaciona con la gloria. La intención de Bellocq se completa cuando une el ser alado y la trompeta con el fuego que parece salir de esta última. La tradición enlaza este instrumento musical justamente con los elementos fuego y aire. El

fuego, simbolismo de energía universal, germen de vida, mediador entre formas en desaparición y formas en creación -igual que el agua-, dador de bienes a hombres y animales y transformador de la materia, se une al aire, el hálito creador, el espacio ámbito de procesos vitales.

Fuego y aire son de los cuatro elementos los dos principios activos y masculinos. La presencia constante de la luz-fuego y del aire-vientos en el tríptico, descubre el sentido último de la obra: el fuego origen de todas las cosas y el aire su fundamento; es el eje fuego-aire que M. Scheneider reconoce como sublimador y purificador.-

El tríptico ha sido organizado según los conceptos de un mundo inferior y un mundo superior. Por debajo, las luchas fratricidas, el poder. En el sector celeste, los dos elementos místicos básicos del mundo: el fuego y el aire, nace allí la salvación que se expande a la tierra y a la humanidad, a la derecha, y al mar, sobre la izquierda. El principio luminoso triunfa sobre las tinieblas y el poder del mar. La purificación es el medio para asegurar dicho triunfo. Se exigen sacrificios con finalidad purificatoria: la iniciación a través del rito del agua -representado en el mar-, el rito del aire -presencia permanente en seres alados y en estelas aéreas y en la trompeta- y el rito del fuego -estrella flameante, llamas que salen de la trompeta.-

Belloq expone en la obra una verdadera alegoría de los elementos del mundo, del ascenso y del descenso, de la destrucción y la regeneración, acorde con ideas propias de los grupos masónicos.-

Hay una clara imbricación entre símbolo y forma plástica: la tierra es pesadez y riqueza en las imágenes sólidas y fuertemente esculturales del arado y de la maternidad; el agua es blandura en diáfanas estelas; el aire es libertad y movimiento en rápidas y dinámicas formas que se expanden en el espacio; el fuego es amor en transparentes y calóricos haces de luz que transforman la materia y purifican la hombre.-

Trabajo monumental, no solo por sus medidas, sino por su dimensión ética; es una potente alegoría construída en glorificación de la Hermandad. Estelas, en su amplio sentido de monumento conmemorativo, constituye uno de los aportes más originales de Belloq a la historia del grabado argentino.-

Uno años anterior a este tríptico es un díptico: Equilibrio familiar(*) (1940) y Equilibrio mecánico (1941).-

Técnicamente se trata de dos reportes litográficos, método tan usado a partir del siglo XIX -especialmente por Corot y Manet-. Basta observar

detenidamente ambos trabajos para detectar en cada estampa los granos regulares del papel y no el tramado irregular de la piedra. De ahí que el resultado se asemeje tanto al dibujo a la carbonilla. Recordemos que la imagen obtenida está en su posición exacta y no invertida como ocurre en otros procedimientos de estampación. El hecho de dibujar la imagen directamente sobre papel y después volcar dicha imagen por presión a la piedra, y en un segundo momento proceder a la impresión del trabajo, otorga al grabador la experiencia de poder elaborar la obra directamente al modo del dibujo, sin que signifique esto alejarnos de la técnica propia del grabado.

Equilibrio familiar, significa el reencuentro con las huestes de Leviatán de la serie Los proverbios de 1926-1927. Satánicas figuras y monstruosas apariciones luchan por mantener su sitio frágilmente sostenidos sobre los inmensos pies de un colosal demonio invertido que flota en el aire, indiferente a la gravedad. Este modelo iconográfico será retomado en el dibujo Acróbatas ilusionsitas, saltos en el trapecio, de la serie Dice el dictador elaborada entre 1946 y 1952, lo mismo que los diablos alados reaparecen en Mostrador celestial y terrenal, obra de 1947' de la misma serie.-

La comprensión de la litografía en el tópic del mundo al revés. Las fuerzas del mal habitan la esfera celestial, dominando desde allí la destructora rueda que se cierne sobre el mundo terrestre. El equilibrio al que alude el título se expresa plásticamente en la totalidad inestabilidad visual que provoca en el espectador la visión del gigantesco Lucifer, sostenido por el dedo índice de una mano que aparece en el borde inferior. Con respecto a dicha mano Corti escribe: "transposición antinómica de la significación tradicional salvífica de la mano de Dios emergente del borde superior de tantos folios en códices ilustrados medievales" (128).

El hecho de depositar la clave de lectura en el título de la estampa, invirtiendo su significado en la imagen, es un recurso bellocquiano que hemos señalado ya en una obra como Conferencia, tratados y declaración de guerra, en los subtítulos que acompañan cada registro.-

La idea de destrucción aparece señalada con las constantes del paracaídas y el avión, tan frecuentes en Estelas o Destrucción. La imagen de lucha está resuelta en la batalla que libran las deformes figuras del lado derecho. No falta el elemento nigromántico en el conciliábulo de brujas -tan goyesco (129)- que se celebra entre los personajes de la izquierda. El concepto de

(128) Francisco Corti, op. cit. pag. 95

(129) Cf. Enrique Lafuente Ferrari, op. cit. Ensayos de brujas primitivas...

y Sueños de brujas consumadas, ambos dibujos a pluma de Goya. Pg.69 y 73

caída -real y alegórica- está insinuado por los dos monstruos alados que caen por la parte central del grabado y por el paracaídas, ubicado en el ángulo superior izquierdo.

El sentimiento que inspiró a Bellocq esta sinfonía de fuerzas del mal fue la guerra civil europea del '39, pero el resultado tiene el carácter alegórico que lo exime de localismos, convirtiéndos en modelo arquetípico. Lo mismo ocurre con su compañero Equilibrio mecánico.-

Este último, con sus orugas mecánicas y sus aeroplanos-ciudades, completa la idea. El mundo es dominado por el desbordé de la técnica. La destrucción proviene de la desenfrenada carrera tecnológica que lleva a la construcción de máquinas infernales. La ciudad, la gran urbe moderna es el telón de fondo del caos metálico de los primeros planos y del sector superior. La tierra, el mar origen de la vida y el aire, en su doble acepción de atmósfera y cúpula celeste, todos están cubiertos por las maquinarias del mal.

En los dos trabajos el grabador ha puesto el acento en el manejo de los volúmenes en la tercera dimensión. Cuerpos que se desplazan de un plano a otro, elementos sólidos que levitan en el espacio, volúmenes inestables que parecen precipitarse hacia la tierra o que flotan misteriosamente ingravidos.-

El caos que domina la humanidad es transpuesto plásticamente en el desequilibrio formal de ambas estampas. La rigurosa construcción geométrica -con sus puntos de apoyo en diagonales y ortogonales- se desvanecen en el desorden iconográfico e iconológico propuesto.

4°) Retratos

Dos únicos retratos aporta este segundo período creador a la galería iniciada en la década del veinte y que se prolonga hasta el año 1954. Se trata de una xilografía de 1948 Manuel Estrada, y un excepcional Autorretrato realizado en técnica camafeo en 1939.-

El primero presenta un dinámico ritmo circular, marcado por la sucesión de profundos surcos en todo el sector del rostro. Se ha puesto especial cuidado en modelado del mentón, el entrecejo y los ojos. En la frente los cortes se entrecruzan para confluír en el ceño adusto. Importantes sectores blancos dominan la parte frontal derecha y remarcan la mejilla del mismo lado. Extensos contracortes rodean toda la cabeza y la zona izquierda de la figura, acentuando la silueta, creando una vibración que parece emanar de la misma imagen.

El Autorretrato (*), uno de los aportes más importantes de Bellocq en

el campo del retrato, impacta por lo sombrío y lo riguroso del modelado. Escasos toques de luz -en frente, nariz, mentón o cuello- realzan el carácter de la efigie. El modelo es presentado totalmente de frente, lo que marca una diferencia con los demás retratos trabajados sobre un eje oblicuo. La cabellera, concisa y de monolítica talla, remarca la frente recorrida por profundos surcos negros y algunos toques de blanco vibrante. Algunas de las líneas frontales se anudan en el entrecejo remarcando los oscuros y espesos arcos supraciliares, preparando la profundidad de las cavidades oculares.

Algo similar ocurre con la zona de mejillas donde las marcas negras contornean la saliente caja ósea, enmarañándose hasta la zona de los ojos. El blanco de la nariz agrega otra nota de contraste que acentúa el poder de la mirada.

La cara se organiza alrededor de ese eje principal que constituyen los ojos. El mismo recurso lo hemos anotado ya en retratos de la galería de marginados del primer período. Los ojos resultan inquisidores y severos.

El interés fisionómico del artista es reemplazado por la búsqueda del efecto expresivo, construido pacientemente por el manejo de luces y sombras, y de las líneas que modelan rigurosamente cada detalle del rostro.

Su propia imagen ha sido utilizada para crear el tipo del testigo implacable, observador agudo e insobornable, del mundo y de la farsa humana. Autorretrato es por lo tanto, el reflejo de un hombre que ha asumido la irrevocable tarea de ser conciencia de su época y de su pueblo.

Años después, el 16 de junio de 1945, escribía: "En mi vida he aprendido a vivir muchas tristezas y tantas alegrías que nunca supe disfrutar, porque solo y como un animal, solo y sin consuelo, las he pasado y las pasaré".

5°) Divertimentos

Las obras incluídas en este rubro temático dejan aflorar otra faceta menos desarrollada, pero por eso no menos fructífera de Bellocq, el humor.

Se trata de grabados en los que el artista deja libre su imaginación y juega espontáneamente con su fantasía. No debe tomarse el título elegido para este renglón iconográfico como peyorativo, ni prejuzgar las obras aquí incluídas. El concepto de divertimento busca agrupar estampas en las que predomina un carácter lúdrico, algunas de ellas verdaderas obras maestras en el manejo de la irrealdad o suprarealidad.-

Mencionemos Adentro de la guitarra (*) (130), buril de 1946, y Xilogra-

fía del xilógrafo, grabado en madera del 1940.-

Una mano tallando un enorme tronco de árbol es el motivo de la última estampa mencionada. busquemos la clave en el título propuesto para el fantástico y extraño mundo de Xilografía del xilógrafo. La mano, en un ágil y certero movimiento, se encuentra, con una gubia, tallando una xilografía del xilógrafo, o sea que el grabador es ahora quien está siendo grabado, se ha convertido en el taco de madera, es el tronco con dos enormes ojos. El artista es la materia prima, y la mano ejecutora es un pedazo de naturaleza, con aspecto ofídico en su terminación. El mundo al revés se hace nuevamente presente invirtiendo los términos. El rostro -de grandes ofjos con cierto aire de melancolía- se conjunde con el gran pedazo de madera. De este xilógrafo-taco salen gusanos y flores, sobre él trabaja una paciente hormiga y lo sobrevuela una extraña mariposa. El tronco es vida, y estos son todos signos de su fertilidad y de su pertenencia al mundo de la madre naturaleza. La mano inquieta al horadar la madera despierta las potencias naturales, el artista en su tarea diaria busca extraer de cada taco el mundo y los secretos que encierra cada veta o cada nudo de la madera.-

Señalemos para la interpretación de Xilografía de xilógrafo, la calidad táctil propia de la madera que Bellocq traslada a muchos de los personajes de su xilografía. Recordemos por ejemplo Nocito (1923), Canto a la vida (1919), Huronos (1925), Se trata de imágenes realizadas como astillas, lo que agrega a las obras una dimensión de significado distinta: la imagen del modelo pertenece al pedazo de madera, el grabador solamente extrae del corazón de la madera el mundo que allí se esconde.-

En Xilografía del xilógrafo, el grabador hecho taco y la naturaleza hecha xilógrafa presentan esta idea de Bellocq, por eso los signos vitales que rodean al tronco (mariposa, hormiga, gusanos, flores) recuerdan la semilla fértil que encierra el taco y que el artista va descubriendo.-

El misterioso conjunto es de carácter surrealista, así como también señalamos el mismo aspecto en Destrucción, xilografía del año anterior. Sin embargo, recalquemos que más que una relación estilística, el clima surrealista de estas dos obras es adjetivo. El aspecto fantástico, los elementos extraños, el disparate, construye una realidad más allá de la realidad, he ahí el carácter suprealista que marcamos.-

La intrigante iconografía se completa con la presencia de un no menos misterioso anciano, probablemente arquetipo del artesano, del que trabaja la tierra o la naturaleza con sus manos, de ahí que lo primero que resalta

de la figura -ubicada en el último plano- sean sus grandes manos, deformación que busca expresar una intención y también la realidad anatómica de aquellos que viven de sus manos.-

El particular tratamiento del fondo agrega una dimensión más de interpretación. La visión del madero está rodeado de un plano blanco, en el que proyecta su sombra y que se expande haciendo de espacio contenedor. Lo vibrante del blanco virgen del papel, de este fondo-espacio está trabajado en forma irregular en su borde. Esta irregularidad es la que confiere a la imagen el carácter de sorpresa, la sensación de estar accediendo a una visión revelada. Los objetos representados parecen presentarse súbitamente al espectador, como si hubiera estallado algo para revelar otro aspecto de la realidad. Esos contornos están tratados a modo de astillas. Estamos, por lo tanto, presenciando algo distinto, una faceta de la realidad hasta ahora oculta: es el propio árbol que nos muestra su interior, allí es donde transcurre esta particular interpretación del mundo al revés bellocquiano.-

Con esta aproximación a la original visión del trabajo del xilógrafo por Bellocq, cerramos esta segunda etapa creativa.-

BALANCE 1913-1948

La primera conclusión que se desprende de la división del trabajo adoptada para el presente período, es la ampliación del horizonte temático. Al predominio absoluto del mundo de los desposeídos y de los habitantes de los suburbios populares y populosos del veinte, le sucede la aparición de nuevos ciclos iconográficos. Hemos visto la configuración de un reglón temático que toma como centro el conflicto bélico europeo del '39; otro que marca la aparición del hombre de campo. Un tercer rubro constituido por las imágenes de Buenos Aires, descubrimos aquí la evocación de Bellocq del lugar y las personas que rodearon su infancia. El grabador -y el pintor- rescata del olvido escenas de género que la gran urbe comienza a destruir.-

La guerra, con sus tonos sombríos y sus composiciones tan abigarradas, encuentran su contrapunto en escenas humanas, pintorescas. La captación del instante, del gesto exacto, de lugares y gentes, que van encontrando al pintor en su quehacer cotidiano.-

En sus Memorias, al evocar su barrio de infancia escribe: "Ante mi vista fueron desfilando todos los espectáculos policromados más diversos que se pueden figurar como un alarde de imaginación inmensa y también los más reales de la vida cotidiana, los que hoy algunos no alcanzan a ubicar por suponerlos frutos de la fantasía o cosas pasadas" (131). Este sentimiento

tan humano de atesorar las imágenes y las sensaciones de otras épocas, explica la aparición de este nuevo núcleo temático urbano.-

La variación que sufre el bloque iconográfico del primer período, se explica también por esa disolución de hecho, ya mencionada, que se produce en el Grupo de los Cinco, a partir justamente de esta segunda época. El enriquecedor contacto diario con sus "hermanos en el arte" había actuado, sin duda, también como contenedor y había fijado, claramente, la temática a abarcar, en una concepción artística al servicio de las clases obreras y del mensaje de solidaridad social. La lucha por un arte nacional, representativo y propio, para elevación de nuestro pueblo, seguirá siendo el móvil básico en la creación plástica de Bellocq, pero el horizonte es mayor y el espacio temático contenido en esta premisa se ha ampliado.

Entre 1935 y 1948 el artista ha demostrado claramente el interés por difundir su obra, con su presencia permanente en salones y exposiciones en diferentes centros del país. Es el intento de Bellocq por llegar a una mayor cantidad de gente. Busca romper el círculo de conocedores y ampliar las posibilidades de propagación. Paralelamente va construyendo una carrera planeada con la prolijidad y el cuidado de un profesional.-

En lo técnico marquemos el claro predominio de dos técnicas, la xilografía y la litografía. En el caso de esta última, muchas veces combinada con la punta seca y el buril, que le otorgan ese trazo tan esquemático y certero al carácter pictórico propio del trabajo sobre piedra con lápiz graso.-

En cuanto a la xilografía notemos la aparición de la xilografía color (132) en repetidos casos, por ejemplo en Autorretrato, en el Tríptico de la guerra o en Viejo criollo.-

Críticas consagratorias y premios varios han ido marcando el camino. Años de trabajo en el taller. Labor sencilla, noble y austera. Sin triunfos espectaculares ni alardes, Bellocq ha conseguido un lugar, su lugar, entre las generaciones de artistas argentinos. Seguro y diestro en su oficio, hábil observador e incansable trabajador, se ha afirmado, despacio y sin tropiezos, como grabador, pintor, ilustrador y docente.

"Peldaño a peldaño lo hemos visto ascender dentro de sí mismo para realizar una obra de plenitud, como la que ahora nos presenta, sencilla y honradamente, sin jactancia ni vanidad" (133)

(132) Al respecto señalemos sobre todo la aparición de la xilografía color bajo el aspecto de camafeo o camaieu.

(133) La Prensa, agosto 15 de 1941.

Bellocq ha realizado ya una obra que por sí sola basta para considerarlo uno de los más completos grabadores nacionales. Sin embargo, en el próximo período creador aún encontraremos estampas admirables en las que el maestro nos entregará su noble legado de artista.-

* * *

SEGUNDA EPOCA DE TRANSICION: 1948-1950

"El poder de captación de la naturaleza debe ser en el artista fundamental".

A. Belloq

Esta segunda época intermedia queda determinada por un impasse productivo en el ámbito del grabado, no encontramos estampas pertenecientes a los años 1949-1950, salvo una litografía, Congelación de precios, del último año (134), que está relacionada iconográficamente con un óleo de 1948, Desplumador de aves, presentado en el Salón Anual de Bellas Artes de Santa Fe y donado en 1970 al Museo "Emiliano Guñazú" de la ciudad de Mendoza.-

Por otro lado aparecen en este período dos óleos fundamentales como antecedentes de las más notorias series de Los circos y Las paredes (135), de comienzos de la década del '50. Nos referimos a El ciclón de 1948 y Canícula de 1949.-

Estos años marcan la aparición de una serie de obras, tanto óleos como grabados, que están preparando, en el plano de lo iconográfico y el nivel formal, las más importantes telas y estampas de la próxima etapa. Por eso proponemos la lectura de estos años como fase de transición hacia el tercer ciclo creativo.-

En el ámbito pictórico trabaja ya en algunos paisajes del sur que están anticipando el conjunto de Impresiones patagónicas, que se desarrolla fundamentalmente desde 1942. Citemos Nocturno en Hua-Hum de 1949 y Puente sobre el río Correntoso y Amanecer en Correntoso, ambos paisajes de Río Negro de 1948.-

En relación con estos trabajos también se nos presenta el período 48-50 como años de transición, porque significa no solo la aparición de las primeras impresiones del sur sino también el inicio de un fructífero interés de Belloq por el paisaje puro, tomando como modelo diferentes regiones de nues-

(134) Esta obra pertenece a una serie mayor de dibujos Dice el dictador, que no llegó a grabar, por lo tanto esta estampa constituye una excepción en varios sentidos.

(135) Los circos constituyen el conjunto más importantes de óleos pintados por Belloq, junto con Las paredes, donde las conquistas formales y la originalidad iconográfica marca el clima en su producción pictórica.

tro país. Los constantes viajes por el interior de la Argentina darán como resultado, en el próximo ciclo propuesto, un número interesante de vistas de Córdoba, de la Patagonia, de Mar del Plata, del Tigre, del Litoral, realizados al óleo o a la acuarela, que constituye uno de los aportes más logrados del Bellocq pintor a la historia del arte nacional. Otro óleo importante, Suburbio de 1950 -obra donada a la Escuela Municipal de Bellas Artes de Pergamino en el año 1970- prolonga el conjunto del ciclo urbano del segundo período, uniéndose por el tema por ejemplo con Talleres de Avellaneda (monocopia, 1944).-

En cuanto a la ilustración, no poseemos obra ninguna.

Por lo tanto, consideramos, en los dos campos, el del grabado y el de la pintura, este período como etapa preparatoria para las obras fundamentales que encontraremos entre 1951 y 1972.-

Continúa Bellocq en estos años, enviando obras a los principales salones nacionales y provinciales del interior del país. Concorre al VIII y IX Salón de Mar del Plata con Ciclón en 1949, y Calesita campera y Puesteros bonaerenses en 1950; a la XXVIII Muestra de la ciudad de Rosario en 1949 con Cirujas; al XXVI Salón de Santa Fe envía Desplumador de aves y en 1950 se presenta al V Salón de Bellas Artes de Bahía Blanca con Ciclón. En 1950 es invitado de honor en el Salón de Otoño de la Capital.-

En el exterior participa de la exposición El Grabado Argentino, presentada por invitación del Instituto de Extensión Cultural de la Universidad de Chile en Viña del Mar y Santiago de Chile en 1949. En este caso está representado por Autorretrato (camafeo), Hurones (xilografía), Errantes (xilografía), Ex-hombres y Equilibrio mecánico, ambas litografías, Amigos y Asilados, ambos mezzotintas, Cabezas (aguada litográfica), La guitarra por dentro (buril), Atorrantes (xilografía), Madre (pluma grabada) y Estelas del mar y de la tierra (xilografía), estas tres últimas obras adquiridas por el Museo de Arte Moderno de Santiago y Mala sed (aguafuerte), comprada para la colección del Gabinete de Estampas de Viña del Mar. En 1950 está presente en el Uruguay en dos ocasiones: primero en la Exposición de Grabadores Argentinos en la Universidad de Montevideo, con Pescadores y vagos (xilografía) y El que no llora no mama (aguafuerte aguatinata); segundo, en el Departamento de Arte y Cultura del Ministerio de Instrucción Pública de la misma ciudad, en una exposición de Grabadores Argentinos Contemporáneos que el mismo organiza.-

Entre las exposiciones mencionemos dos de 1950. Primero, su participación en el Salón de Grabadores de la Galería Peuser y segundo, la muestra individual en Rosario, en el Club Hebreo-Argentino, donde presenta un nume-

roso conjunto formado por quince óleos y catorce grabados.

Ya mencionamos anteriormente el premio que recibe en el I Salón de La Rioja en 1950, por el óleo Asesinato de Facundo Quiroga que es la recompensa más importante de esta etapa de transición. (136).-

Dos años de preparación para realizar en la década del '50 -en el ámbito del grabado y la pintura- y en la década del '60 -en el plano de la ilustración- los que serán algunos de los trabajos más importantes de Bellocq. Así perfilará claramente lo que él mismo llamó nuestro arte nacional. "Busquemos alguna vez la superación de nuestro pueblo a través de un arte propio", escribe a modo de sentencia al final de sus Memorias, recopiladas en 1961 (137).

* * *

(136) Cf. supra pag. 86

(137) Cf. Adolfo Bellocq Memorias. op. cit. pag. 150

TERCER PERIODO 1951-1972

"Para realizar en arte una obra no existe ni juventud ni vejez, sólo tiene kilates en la tarea del artista el tiempo vivido, lo que le garantiza la posteridad de permanencia en su creación".

A.B., Mayo 1968

Esta última etapa creadora, que abarca un total de veinte años, presenta una subdivisión interna en dos ciclos. El primero comprendido entre 1951 y 1955, abarca los premios más importantes que coronan la carrera de Bellocq como pintor y grabador. En este lapso concurre a un total de diecisiete salones, siguiendo con su constante presencia en las principales muestras de bellas artes, como venimos señalándolo desde su segunda época.-

Por el contrario, es escasa la participación en muestras colectivas o individuales -no más de seis.

Encontramos en esta primera subfase las obras más importantes en el rubro del grabado, que marcan el cierre de la producción de Bellocq en este campo -excluyendo su tarea como grabador-ilustrador que se intensifica hasta el último año, 1971.

De 1951 datan las Leyendas Araucanas, que presentan interesantes resoluciones formales, hasta entonces inéditas en su producción. Entre 1953 y 1954 podemos fechar un conjunto de retratos, los últimos de la extensa galería de esfigies, iniciada en 1923. A las leyendas y los retratos hay que agregar una obra curiosa, verdadera construcción alegórica, Arbol del bien y del mal (buril, 1953).-

En el campo de la ilustración anotemos solamente Tahití estaba lejos de Ricardo Posse, en 1951, con tres xilografías.-

Sí es intensa la labor como pintor. En sólo cinco años ubicamos alrededor de cincuenta óleos, es la época de mayor producción pictórica. Alrededor de treinta obras constituyen el conjunto de Impresiones del sur, realizadas aproximadamente en 1952. Las versiones al óleo de las Leyendas Araucanas, entre 1952 y 1953 -excepto Coñilafquen de 1955- y los dos fundamentales ciclos, ya mencionados, de Los circos y Las paredes.-

El primero de estos ciclos, constituido por: Gradas del circo (Museo Provincial de La Plata), Circo por fuera (Museo Municipal de Mar del Plata),

Sombras circenses (Museo Carnacini, Villa Ballester, Provincia de Buenos Aires), Cocinero circense, Circo por dentro (Museo Provincial de La Plata) (138), todos trabajos de 1951, y Mudanza del circo, de 1953 (139).-

La serie de Las paredes incluye: Paredes del hogar familiar (Museo Provincial de La Plata) y Paredes del inquilinato (Museo Municipal Eduardo Sívori), ambas de 1952.-

Los dos conjuntos se unen en una última obra de 1955, Paredes en el fondo del circo.

Una tela queda aislada en estos años, se trata de Casa del duende, óleo de 1953, presentado en el XLIV Salón Nacional de Bellas Artes. La obra pertenece al ciclo urbano marcado en el segundo período. Es la última obra realizada tomando algún aspecto de la ciudad de Buenos Aires.-

La segunda subfase propuesta se desarrolla entre 1956 y 1972, presentando, en contraste con la anterior, una sola estampa. Se trata de una agua fuerte de 1957, Feliz año, una humorada realizada por el grabador, que se inscribe en ese rubro de divertimentos, ya sugerido en el período anterior.

La producción pictórica también decrece. Podemos catalogar alrededor de veinte óleos. La temática sigue siendo sí el paisaje. El manejo, cada vez más suelto y audaz del color, permite trasladar al lienzo la calidad esencial del paisaje de Córdoba, Mar del Plata -algunos de los mejores óleos de toda su carrera-, la zona del Tigre o el Litoral. El artista encuentra en este renovado contacto con la naturaleza el placer de la creación. Expresionista y contenido, reflexivo y ágil, capta en un instante -muchas veces en la frescura propia de la acuarela- las imágenes que sus ojos recojen en los viajes. Hay un diálogo íntimo y fluído con la naturaleza.-

Todo el ímpetu del artista grabador se libera a través de la tarea del ilustrador, más fecundo que nunca en estos próximos años.-

Tierra de matreros de Fray Mocho, en 1959, obra inédita de la que grabó los tacos -veintidos xilografías- y preparó tres monos. Mientras crece la hierba, de Fernández Bechtetdt. La portada para Allu-mapu de Félix de Amador, de 1964. El matadero, de Echeverría de 1963 y 1968 (140), edici-

(138) Aclaremos que esta obra, circo por dentro, aparece fechada en algunos lugares en 1948.-

(139) En sus memorias Bellocq evoca de su infancia "en los terrenos baldíos, cuando no funcionaba una calesita, se instalaba un circo ambulante, pobre o rico; recuerdo el Circo Anselmi (...) Bellocq, Memorias, op.cit. pag. 125.

(140) Esta ilustración del texto de Echeverría conserva laguna de las imágenes utilizadas en la edición homenaje a Ibarra de 1933, ya mencionada.

ción para Sociedad Bibliófilos y edición popular facsimilar, respectivamente, con veinticinco xilografías -en color para la primer edición- que constituye la culminación del trabajo en el arte de la ilustración. Santos Vega, el payador de Carlos Carlino, de 1968, también ilustrado con xilografías. En 1968, también ilustrado con xilografías. En 1968 prepara Una excursión a los indios ranqueles y en 1970, Así se formaron los caudillos texto de Lucio Mansilla. El primero, no llegó a grabarlo y sólo quedan preparados los dibujos (141); este trabajo se inscribe en la actividad que despliega Bellocq en relación con la iconografía de los mapuches, desde su primer viaje al sur en 1941. Del segundo, también inédito, hay un mono y un ensayo tipográfico que consta de ocho xilografías y un aguafuerte, pertenecientes al Museo Municipal del Grabado en Necochea.-

El mismo año, 1970, la editorial "La posta de Colombo" -fundada por César Palui, Enrique Guillu y O. Colombo en homenaje a don Francisco Colombo-, le encarga, para iniciar una nueva colección _Carpeta de arte N°1 Serie Guipalco- la ilustración del Himno Nacional Argentino, para una edición testimonial, especial para bibliófilos, presentada el 11 de Mayo de 1970, día del Himno. Bellocq trabaja dos xilografías, en madera de cerezo japonés, con los retratos de los compositores de la canción patria: Vicente López y Planes -dos efigies, el autor joven y anciano, en la misma estampa y Blas Parera.-

Finalmente, en 1971, realiza la que sería su última obra, Tres cuentos de Benito Lynch, encargado por la Sociedad de Bibliófilos (142). En éste caso la técnica elegida es el aguafuerte, la obra consta de cinco estampas a toda página y tres viñetas.-

En 1968 Bellocq escribía: "Primero, como artista ilustrador de un texto me he visto siempre obligado a someterme al escritor y a la época que describe en su obra literaria, como corresponde con toda su documentación ambiente de época. Segundo, siempre he pensado como debe ser un libro de categoría artística de tirada especial, que debe perdurar para siempre, que documente con el grabado-ilustración, que sea representativo de una cultura general. Tercero, sin sobreponerme al creador de la obra literaria, he creído contemporizar en la interpretación del autor y no alejarme del segundo término, que me corresponde como intérprete directo de la obra de creación del autor".

(141) Ver infra, pag. 147-148

(142) Los cuentos son Palo verde, Pedro Amoy y su perro y Tengo mi moro.

Este resulta un trabajo póstumo, ya que Bellocq fallece el 5 de marzo de 1972 y el libro termina de imprimirse en abril del mismo año.

Concluye así la obra de uno de los más importantes grabadores-ilustradores de nuestro país, y cuya fructífera labor artesanal y artística, como creador en el ámbito del arte de la ilustración (143), aún espera el debido estudio.

Volviendo a la caracterización de esta segunda subfase, señalemos que entre 1956 y 1972 realiza no menos de sesenta y tres exposiciones, entre muestras individuales y colectivas, número por demás significativo y que excede en mucho las realizadas en la primer subfase.-

Tenemos por lo tanto dos ciclos, dentro del mayor 1951-1972, caracterizado el primero por una gran labor pictórica y la culminación en el ámbito del grabado, con algunas estampas consideradas fundamentales en la producción bellocquiana; y el segundo por la suencia de grabados, un número considerablemente menor de telas y, como contrapartida, una intensísima labor como maestro ilustrador y participante en múltiples exposiciones. La primera significa también gran cantidad de premios en diferentes salones, en cambio en la segunda ya no concurre a ningún salón, sino excepcionalmente, y obtiene un único premio, en 1968 se le otorga una medalla de Bronce en la Primer Bienal Internacional Buenos Aires del Grabado, organizada por el Club de la Estampa Buenos Aires y es expositor invitado de Honor para exponer en Art Gallery International, durante los meses de octubre, noviembre y diciembre.-

Dos elementos constantes unen estas subfases, integrándolas en un período abarcativo. Por un lado la concurrencia en el exterior a exposiciones de conjunto o muestras individuales, desde 1954 hasta 1969. Por otro la preparación de numerosas exposiciones con material didáctico, exposiciones-conferencias, sobre el arte del grabado y del libro entre 1953 y 1967. Dentro de esta línea de interés por la divulgación del grabado, señalemos también un programa de televisión y la filmación de una película.

La relación entre obras grabadas y pintadas, finalmente se invierte, con respecto a la primer época, después de ser casi igualitaria en la segunda. De alrededor de 110 piezas catalogadas, el 80% corresponde a la esfera de la pintura. La cantidad de libros ilustrados y de proyectos, supera la ya importante cifra del primer período: tres portadas y 6 libros en-

(143) Nosotros hemos mencionado 19 libros ilustrados- que reúnen más de 300 xilografías- a lo que hay que agregar la ilustración variada de cuentos, poesías y la colaboración con algunas revistas, como "Nueva revista del Río de la Plata" -N° 1 al 4- en 1952.-

tre 1918-1903 y una portada y diez libros -uno solo el proyecto y dos inéditos- de 1951 a 1972.-

Estos guarismos, nos llevan a recordar que Bellocq había iniciado su carrera justamente como pintor y como dibujante, con sus envíos al Salón de Acuarelistas y Grabadores desde 1917 -envía dibujos- y al Salón Anual de Bellas Artes a partir de 1918.-

Otro hecho destacable es que en 1967, Bellocq cumplió sus 50 años de grabador y pintor. El Club de la Estampa Buenos Aires -institución con la que colaboraba desde 1966-, celebró dicho evento con una exposición homenaje.-

Premios. Salones. Exposiciones.

Entre los premios más importantes, obtenidos en esta última fase de creación, recordemos en 1951, que por resolución unánime de la Academia Nacional de Bellas Artes, se le otorga el Gran Premio de Honor al Grabado. Dos años después obtiene en la vigésima reedición del Salón de La Plata, el primer premio por la xilografía El árbol del Bien y del Mal; y Premio Adquisición en el Tercer Salón de Córdoba por Tríptico de la guerra. La xilografía mencionada primero, será premiada también en 1954 en Santa Fe y adquirida para el Museo "Juan B. Castagnino".

En 1955 es recompensado en varias oportunidades; en el V Salón del Grabado y el Dibujo con el Premio Ministerio de Educación por una Leyenda araucana, una xilografía, Collón Curá; en el Salón Municipal de Avellaneda se le otorga el Premio Adquisición por Xilografía del xilógrafo; en Rosario, en el XXXIV Salón, es laureado con Premio Adquisición por Volcán Lanín (aguafuerte), otra estampa perteneciente al ciclo de leyendas araucanas; y, por último, concurre al Salón de Artes de la Tradición de San Antonio de Areco, con estampas del Martín Fierro, que le valen el Primer Premio Ilustración.-

Paralelamente concurre al XLIII Salón Nacional de Buenos Aires, con el óleo El caballo de los siete colores y el aguafuerte Volcán Lanín; Salón de Rosario de 1953 con Circo por dentro (óleo); en 1953 1954, al Salón de Mar del Plata con Arbol del bien y del mal y Estelas de la tierra, respectivamente. Primer Salón del Grabado de la Asociación Cultural y Artística de Curuzú Cuatíá (Corrientes), con un conjunto de grabados -Errantes, Hombre triste, Amigos, entre otros- en 1955.

Así ha culminado la trayectoria de Bellocq por los distintos salones

del país, obteniendo una nutrida cantidad de premios -de distinta valía- tanto para su labor pictórica como para sus grabados. En los próximos años sólo enviará obras a algunas muestras excepcionales, habiendo cumplido, por lo tanto, hacia 1955, con su carrera consagratoria, a nivel oficial (144).-

En cuanto a las exposiciones entre 1951 y 1955 es importante destacar en 1953, la presentación de 47 grabados del Martín Fierro en la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, en la ciudad de La Plata, por invitación de dicho organismo gubernamental. En 1954 en la Galería Viau, se presenta en la exposición el Arte del Libro, y el mismo año, en SAAP, en la muestra de Grabadores Americanos.-

Sin duda, la exposición más importante, es la individual que organiza en Van Riel, donde presenta parte del trabajo pictórico de ésta primer subfase. Nueve óleos sobre leyendas araucanas, las series completas de Los circos y Las paredes, ocho óleos de años anteriores -entre ellos los fundamentales Ciclón y Canícula-, completan el conjunto ocho Impresiones del Sur.

Las treinta y cuatro telas resumen claramente la productiva tarea de éstos años de comienzo de la década del '50.-

A partir de 1956 son numerosísimas las exposiciones, como ya hemos señalado, por lo tanto sólo nombraremos las fundamentales. En 1956, exposición individual en Avellaneda, Agrupación Sur, con veintidos óleos. El mismo año, el Grabado en la Ilustración del Libro, exposición individual, organizada en la Biblioteca del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.

En 1957, 1958 y 1959, expone en la ciudad de Posadas, óleos y estampas, y el primer año da una conferencia sobre la importancia del grabado, y el primer año da una conferencia sobre la importancia del grabado, como parte de la tarea de defensa y difusión de ésta técnica que llevó a cabo, fundamentalmente, desde la década del '30.-

En 1958 participa del conjunto preparado por el Museo Municipal "Eduardo Sívori" titulado "Grabados en Buenos Aires desde la colonia hasta nuestros días", con Fundidores de acero. En 1960, es invitado por la OEA, y celebrado en las instalaciones de la Facultad de Derecho, en la Capital Fe-

(144) Esas excepciones lo constituyen sus envíos, en 1956, al Salón de Córdoba y al Primer Salón de Bellas Artes de San Martín -con motivo del primer centenario de dicha localidad- donde obtendrá Primer Premio y Medalla de Oro, por estampas de Martín Fierro y la xilografía Collón Curá. En 1957 participa del Salón Municipal de San Isidro.

deral. En 1961, exposición de la serie completa de Leyendas araucanas en la Provincia de Neuquén: en la Municipalidad de San Martín de los Andes, los grabados correspondientes y en el Edificio de Correos y Telecomunicaciones, de la ciudad de Neuquén los óleos, donados en oportunidad del Primer congreso del Area Araucanística, al gobierno de dicha provincia (145).

En 1962 exposición retrospectiva en la Galería Rubinstein, de Mar del Plata, donde expone nuevamente en 1966, 1967, 1968 y 1970.

En San Antonio de Areco se hace presente desde 1963 hasta 1965.-

Expone también en Mendoza, Concordia (Entre Ríos), Paraná, Bahía Blanca, San Pedro (Buenos Aires), Morón, Olivos, Chivilcoy, Pergamino, Córdoba, Vicente López, Cosquín, y en diferentes salas de la Capital -en 1962 Casa América, en 1965 y 1966 en Galería Siglo XX, Asociación Estímulo de Bellas Artes en 1963 y 1970, en Van Riel en 1965 y en el Centro Gallego en 1970.

A la actividad en el país cabe agregar la participación en muestras en el exterior. Las más relevantes fueron: en 1954, la participación en la Exposición Internacional de La Habana; en 1955 en el Departamento de Arte de Marymount College Tanytwn, en Nueva York, manda once xilografías de Martín Fierro. El mismo año presenta el Martín Fierro en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Washington (146). En 1957 participa de la exposición Estampa Argentina, enviada a la ciudad capital de México y que después recorre ciudades del interior de dicho país. El mismo año, presenta el Martín Fierro -30 láminas- en Estocolmo y es incluido en el conjunto de Grabadores Argentinos, presentado en Italia (Roma y Milán). El Salón de Bellas Artes de Milán, adquiere Coñilafquén, la hija del lago.

En 1959 es nuevamente Estados Unidos con el Martín Fierro, y en 1967, el mismo libro, en la Sorbone (París), y en 1968 el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Finalmente, mencionemos en 1968 y 1969, en Nueva York y la ciudad de México respectivamente, la presentación de la exposición El libro Argentino, con la colección Colombo.-

Mencionamos más arriba la preparación de una serie de exposiciones con fines didácticos. Recordemos en 1957, la realizada en MEEBA y el mismo año la preparación de un programa de televisión -en Canal 7- titulado ¿Qué sabe Ud. del arte del Grabado? Bellocq tuvo a su cargo la introducción,

(145) Dichos óleos también fueron presentados, en febrero de 1961, en las Salas del Acuerdo en San Martín de los Andes, con motivo del citado congreso araucano.-

(146) La embajada argentina en Estados Unidos, adquiere grabados que obsequia al Gabinete de Estampas de la Biblioteca de la capital norteamericana.

explicación del grabado, qué es la xilografía y la litografía y sus procedimientos.(147)

En octubre de 1963, el Museo del Grabado, con el auspicio de la Dirección General de Cultura y la colaboración del Fondo Nacional de las Artes, preparó una serie de actos de verdadero alcance nacional -en la capital y varias ciudades del interior-, bajo el título de "Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte".

Bellocq participó en aquella ocasión, preparando una muestra retrospectiva en las Salas de la Asociación Estímulo de Bellas Artes, de Córdoba al 700, incluyendo material y piezas de trabajo, montando una exposición didáctica.-

En 1967, la Biblioteca Nacional y el Museo del Grabado, presenta una exposición, "el Grabado en las ediciones argentinas". Nuestro artista no solo estuvo presente como ilustrador y coleccionista, sino que se le confirió la tarea de montar la exposición didáctica, que acompañaba la muestra central. Bellocq preparó vitrinas con material de trabajo y visitas guiadas y carteles explicatorios, para un mejor aprovechamiento del público de esta importantísima presentación del libro ilustrado argentino.-

Bellocq organizó en dicha ocasión, dos vitrinas-mesas en las que distribuyó herramientas -gubias, buriles, formón, espátulas, tampones, barnices, bruñidores, raspadores, piedras para afilar, etc.-, elementos de tipografía -tipos página, tipómetro y pinza tipográfica-. Incluyó lápices, tintas, pinceles, plumas, papeles varios, escalas para grabar. La muestra se ayudaba con fotografías y copias de grabados -11 litografías, 7 xilografías, 10 estampas al aguafuerte y técnicas varias y 1 monocopia. Varias planchas de cobre y zinc, preparadas y sin preparar, una piedra litográfica y 7 tacos xilográficos, de maderas diferentes, completaban el importante conjunto, que durante un mes y medio -a partir del 26 de octubre- concitó la atención del público. Fue una de las muestras más completas y más importantes, en relación al arte de la ilustración nacional, que se haya organizado, con un total de 528 libros presentados.

(147) El programa lo completó E. Morás hablando sobre el aguafuerte, la punta seca y el barniz blando; A. Armagní sobre la técnica del aguafuerte.-

Leyendas araucanas

"Creo que los artistas plásticos del país, debemos compenetrarnos de esta tierra de los mapuches, de todo aquello que comprende su artesanía, leyendas y costumbres, y transmitirlo espiritualmente para bien de la cultura del país".

A.B. 1961 (148)

El contacto de Bellocq con el Sur argentino, comienza ya en 1941. Ese año obtiene el Primer Premio y Medalla de Oro, en el I Salón de Arte de la Patagonia, por una selección de grabados del Martín Fierro. En esa misma fecha realiza el primer viaje a la Patagonia. Dichos viajes se prolongarán, por lo menos, hasta 1965, permiten al artista recoger datos en los lugares mismos, donde convive con los aborígenes.-

Bellocq respeta y admira y tiene interés por esa raza, que además es representativa de lo nacional y vive en la tierra de Arauco, parte de nuestro sur patagónico.-

Estos periplos de Bellocq, no son turísticos ni constituyen época de descanso. Muy por el contrario, son estadías sumamente fatigosas y de intenso trabajo. Muchas veces realizando tareas ajenas al quehacer artístico, para poder permanecer un mes más en alguna de las reservaciones mapuches -fuera San Ignacio, asignada al cacique Aníbal Namuncurá o la reducción del Trompul, del cacique Cayún.-

En 1965, por ejemplo, el matrimonio Bellocq, estuvo viviendo en el sur argentino los primeros siete meses del año. Estas largas estadías en contacto con los indígenas y la imponente naturaleza patagónica, dan origen a las numerosas impresiones del sur -realizadas al óleo o a la acuarela-, entre las que se encuentran algunos de los aportes más originales del Bellocq pintor. Mencionemos Cacerío de Hua-Hum, Ranchos sobre el río Pocahullo, óleos, o Cerro Currhinca, acuarela. En 1951, el grabador trabaja en una serie sobre relatos míticos araucanos, extraídos de Pehuén Mapu de Gregorio Alvarez, Por el Alto Neuquén del Presbítero Lino Carbajal, del Diccionario Folklórico Argentino de Félix Coluccio y, fundamentalmente, del

(148) Primer Congreso del Area Araucana Argentina. Provincia de Neuquén y Junta de Estudios Araucanos. Talleres Peuser 1963. Tomo I. Pag. 70

libro Cuentan los araucanos de Bertha de Koessler Ilg, la infatigable investigadora y defensora de los mapuches, que vivió durante más de 45 años en la Cordillera, junto con su esposo médico, y a quien Bellocq conoció en San Martín de los Andes.-

Esta serie comprende, en el campo del grabado, El que se ve en sol, Volcán de la Creación, Collón-Curá, La hija del lago Lácar, Coñilafquén -hay una versión al óleo de 1955-, Domuyo -éste relato fu interpretado al óleo en 1953-, las cinco leyendas realizadas en xilografía. El conjunto se completa con Volcán Lanín -hay una tela que presenta el mismo motivo de 1952- y Cómo se inició el primer Nguillatún, ambas aguafuerte y aguainta combinados. Los grabados fueron trabajados en bloque el año 1951. Otros relatos araucanos fueron escogidos por Bellocq como motivo de inspiración, llevando la narración mapuche al óleo. Se trata de La maldición de los caballos blancos, La venganza de la madre luna, La madre luna y el padre sol, Leyenda de Cai-Cai y Tren-Tren, Cerro Tronador, Corón Chapelco y El caballo de los siete colores, todas telas pintadas en 1952.-

Tres de los últimos premios que recibe Bellocq, están relacionados con esta serie. En 1955, la recompensa en el V Salón del Grabado de la Capital Federal, y el Primer Premio en el Salón de Rosario, obtenidos por la xilografía Collón-Curá y el aguafuerte Leyenda del Volcán Lanín, respectivamente. En 1956, en el Salón de la Municipalidad de San Martín, el Primer Premio, por la xilografía arriba señalada.-

Recordemos que este conjunto, es además, la última serie importante de grabados realizados por Bellocq. Después de éstas Leyendas, ya no encontraremos estampas importantes, excepto los retratos realizados en 1953-1954 y la xilografía El árbol del bien y del mal, de 1953. Los próximos veinte años estarán dominados por las horas dedicadas a la pintura y, en especial, al arte de la ilustración.-

"Así fueron abriendo [el Grupo de los Cinco] camino con la esperanza que las generaciones venideras fueran las continuadoras en esta lucha por el bien, la libertad y la justicia de los pueblos. En este afán de trazar un sendero más puro con una creación en la obra que representara la verdadera argentinidad, lo hacían con la esperanza de instalar mojones que marcaran derroteros de nuestra nacionalidad (...)" (149). El interés de Bellocq por un arte nacional -compartido por sus compañeros de labor artística-

(149) Bellocq, Memorias, op. cit. pag. 132-133

está expresado claramente en estas palabras escritas en 1961. Es dentro de este marco referencial, que debemos ubicar la serie de Leyendas Araucanas. La preocupación permanente por llegar a la creación de una cultura representativa de lo nacional, marca la formación de cada ciclo iconográfico: los marginados en los arrabales, las escenas ciudadanas, el campo argentino, el paisaje local o las raíces más profundas del mundo americano indígena.-

La mapuche es una raza argentina y el indio del sur se transforma en motivo artístico, como lo fue el gaucho, el criollo o el inmigrante. El grabador busca captar otro aspecto de nuestro país.-

Para entender la clara y fuerte motivación que Bellocq siente frente al mundo aborígen, recordemos una palabras de Ricardo Rojas -autor con quien compartió su ferviente nacionalismo- predilectas de nuestro artista: "El indio que pereció vive en el gaucho; el gaucho, que está pereciendo, sobrevive en el criollo actual y los tres vivirán en al argentino futuro". (150).-

Desde el punto de vista formal las estampas araucanas significan, en su obra total, la novedad de la incorporación de conquistas plásticas logradas por las vanguardias europeas, desde la segunda década del siglo. Aquí se plantea el conflicto entre la postura tradicionalista de Bellocq y sus ideas sobre el arte moderno el vanguardismo (151). Entre los manuscritos del artista puede leerse, "El estilo moderno tiene lo de la niña bonita, atrayente pero vacío, como todos los estilos decadentes". o en 1937, "El arte moderno se adormecerá como lo viejo, tarde o temprano"; "El engaño HOY (sic) se llama moderno..."

La lucha contra las influencias de vanguardia en las artes plásticas, se relaciona con ese otro gran combate de "los de Barracas", recién señalado, por un arte nacional.-

La tradicional -y en varios aspectos sólo exterior- oposición entre los de Florida y Boedo, radica en el enfrentamiento del grupo de pintores modernos, que está combatiendo por renovar el trasnochado naturalismo del último impresionismo, de nuestra pintura "oficial", y aquél otro sector que está bregando por una renovación temática -más popular y argentina-, pero manteniendo las formas de representación simple con un gran sentido humano, y fundamentalmente, figurativas. Vanguardia es, para el Grupo de

(150) I Congreso del Area Araucana Argentina, op. cit. Tomo I pag. 121

(151) Confrontar Cf. Corti, op.cit.oag.72-74; Bellocq, Memorias, op.cit. pag. 133-134

de los Cinco, sinónimo de deshumanización; ellos proponen, por el contrario, conectar el arte con la vida.-

Los nuevos planteos plásticos, que aparecen en las leyendas Araucanas, no significan un cambio de postura en el grabador sino la incorporación, natural y coherente, de nuevas resoluciones formales, necesarias al crear una iconografía referida a relatos poéticos, no convencionales, ni cotidianos, sino míticos.-

El disloque espacial -concomitante con el temporal-, está impuesto por la necesidad de llevar a la imagen una realidad superior y un tiempo distinto. El artista se encuentra trabajando no con alegorías, no se trata de historias relatadas a título informativo o como expresiones literarias. Cada leyenda ilustrada, significa trasponer a la imagen un nivel de pensamiento abstracto. El mito, como forma poética, proclama una verdad y necesita -aún más exige- que se le reconozca por medio de la fe. Estas tradiciones mapuches, nos revelan una relación con el mundo, básicamente diferente a la del hombre moderno, de espíritu científico y analítico. Hombre y Naturaleza no se distinguen como dominios diferentes. Todos los fenómenos, se presentan al indio como individualidades del mundo pleno de vida. La explicación de los sucesos, se resuelve en relatos, no se elaboran conclusiones o se hacen análisis: se formulan mitos. En este campo de pensamiento, las categorías de tiempo y espacio se alejan notoriamente de nuestros conceptos cuantitativos y abstractos, para transformarse en una concepción cualitativa y concreta. La ubicación inequívoca de los objetos en el espacio y la medición uniforme del tiempo, en el hombre moderno, se transforma, en el indígena, en la idea del espacio y del tiempo referidos, primero, a la experiencia del lugar con connotaciones emotivas, y segundo, al ritmo del tiempo experimentado directamente en el hombre y la naturaleza.-

Esta realidad sustancial diferente, impone la necesidad de recurrir a métodos de representación también diferentes. Incorpora así Bellocq, superposiciones y yuxtaposiciones de formas; un espacio construido de manera tradicional, pero que se fractura en lugares con tiempos desfasados, que provoca una visión quebrada del espacio continuo y homogéneo. Objetos que se cortan y entrecruzan, dando origen a visiones extrañas. Una clara estilización de objetos y figuras. El predominio de estructuras geométricas, que se advierten nítidamente -incluso acentuadas- como formas soporte de la stampa. Lo esquemático y lo sintético de los cuerpos, crea ricos juegos plásticos con un valor visual independiente de lo figurativo, que es totalmente novedoso en Bellocq. Crea también zonas de tensión, donde

se arremolinan trazos de las gubias, en círculos que provocan líneas fuertes, como componentes visuales fundamentales.-

Son todos elementos que buscan apoyar la imagen, en la transposición de una experiencia vital y fundante. La potencia poética -mítica y mística- del relato, se convierte en un ordenamiento original de cosas, espacios y tiempos. Las fuerzas creadoras evocadas, los tiempos dorados añorados, el orden cósmico, los espíritus malignos y los dioses mapuches, el tiempo-naturaleza, todo está imaginado en una iconografía que busca, sobre todo, proporcionarnos el significado cabal que los araucanos atribuían a lo sagrado.-

En grabados como El hombre que se ve en el sol, o Domuyo o Coñilafquen, Bellocq recurre a esquemas conceptuales que recuerdan algunos de los postulados cubistas (152). La disposición de los motivos, que se desprenden de los relatos, encuentran su organización en una síntesis intelectual. El artista trabaja por selección, destacando los datos esenciales, en la búsqueda de una verdad superior -no científica como los pintores cubistas, sino mítica. El cuadro no es el resultado, sólo de la actividad cognoscitiva, sino también de la emoción, ambos aspectos estructurados por el artista en la misma imagen.-

El crítico italiano Mario De Micheli, apunta hablando del legado cubista: "nacía así una nueva dimensión del espacio pictórico, es decir, el sentido de una dimensión que excluía la idea de la distancia, del vacío y de la medida; en suma, la idea del espacio material en favor de un espacio evocativo verdadero, no ilusionista, en el que los objetos podían abrirse, explayarse y superponerse, trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva "creación" del mundo según las leyes de su particular criterio intelectual: una auténtica y verdadera operación demiúrgica".(153)

La construcción, la corporeidad, la preocupación por el volumen y la estructura son elementos que acercan a Bellocq a ciertos logros cubistas, son los recursos que le permiten alcanzar grabados de un rigor potente.-

Al observar el grupo de las Leyendas Araucanas, concluimos que las

(152) Señalemos que esta renovación en el lenguaje plástico del grabado, tiene su paralelo en el campo de la pintura, en las mencionadas series de Los círculos y Las paredes, contemporáneas a las Leyendas Araucanas; y sus antecedentes en la serie de La guerra, del período anterior.

(153) Mario De Micheli, Las vanguardias artísticas del Siglo XX. Alianza Forma. Alianza Editorial.España.2° Edic. 1981, pag.107

novedades plásticas que se plantean, se relacionan no con los iniciadores del cubismo, sino con los trabajos de pintores neocubistas o postcubistas, que incorporan ciertos elementos de ruptura con Braque y Picasso, pero llegan a soluciones diferentes. Nos referimos a artistas como Roger de La Fresnaye, André Lhote, André Favory, Jean Metzinger, o, incluso, Robert Delaunay (154). Bellocq no va en busca del vanguardismo, en realidad utiliza los recursos del diseño necesarios que se imponen desde la fuente literaria escogida.-

De las siete estampas, cinco están realizadas en madera grabada. Esta elección de la xilografía para la ejecución de la mayoría del ciclo, está relacionada con el carácter propio de los relatos y la potencialidad específica de la técnica. Los trazos cortantes, nítidos, la simplificación, la concentración de todos los elementos hacia la expresión lineal, la limpieza de los negros, y la vibración particular de los blancos por la conservación del grano del papel y, por lo tanto, la luz total, todas características del trabajo xilográfico, Bellocq las utiliza para crear el clima fantástico necesario. El carácter pétreo de cada objeto y figura y la monumentalización resultantes, nos sumergen en una realidad que la percibimos no participante de nuestra cotidianeidad, por el contrario, provista de un carácter distinto, entre originario y mágico.-

En las leyendas Volcán Lanín y Cómo se inició el primer Nguillatún, realizadas combinando aguafuerte y aguainta, el artista tiende más al detalle expresivo de rostros y cuerpos, y a la construcción de un ambiente subjetivo, incorporando las posibilidades del ácido. Busca variaciones de valores que envuelven los diferentes elementos, una mayor complicación compositiva -sobre todo en el segundo grabado-. Así, el despojamiento cósmico de la xilografía, es reemplazado por la insinuación, la incitación, del trazo sinuoso del mordiente.-

En la xilografía evoca el carácter fundante de cada mito araucano; en las aguafuertes trabaja, fundamentalmente, la fascinación del hechizo, contenido en los relatos y los rituales indígenas.-

Estas características estilísticas que encontramos en el conjunto de leyendas puede también tener su origen en la intención del artista de establecer un paralelo entre los principios estilísticos araucanos -propios de su artesanía- y la concepción plástica de la ilustración de dichos

(154) Cf. La Peinture Française de XX Siècle, par Charles Terrasse. Paris. Ed. Hyperion. 1939. Lam. 47,48,50,51,52,53,66.-

relatos.-

La proliferación de formas geométricas en la ornamentación de vasijas, tejidos, cestas, joyas, esteras, cueros, se explica como la transposición de la profunda fe y religiosidad del mapuche a grafismos que expresan lo oculto, una realidad superior. El rigor matemático de estas composiciones que decoran sus enseres domésticos, Bellocq lo transporta a la composición de sus estampas. Entre las formas geométricas de la decoración textil mapuche encontramos con frecuencia el triángulo doble (shitipu), el cuadriculado (gueguelkh), el zig-zag paralelo (shwishzwi), los triángulos alineados en serie (pichimawiza), la estrella de diez puntas (quillquill) y los rombos de líneas dobles (nanko o niela). La nitidez de éstas formas geométricas utilizadas, el rigor y la disciplina de las composiciones, el claro formalismo que domina éste vocabulario ornamental, se traduce en las ilustraciones bellocquianas en similares principios de organización simplificados del espacio y el plano de cada una de ellas.-

En todos los grabados, Bellocq selecciona de los textos, los personajes participantes y resuelve las composiciones sin tener en cuenta la sucesión temporal o espacial. Hombres, animales y dioses, aparecen ubicados en un mismo espacio y convocados en un único tiempo. Desaparece el lugar físico delimitado y la duración mensurable, para presenciar, en coordenadas tempo-espaciales míticas, toda la acción de la leyenda en un único golpe de vista.-

En el caso de La hija del Lago Lacar o La Coñilafquen, Bellocq se apoya en el libro de Bertha de Koessler Ilg, ya citado.-

En tiempos remotos podía verse en el Lago Lacar, que bordea San Martín de los Andes, a Coñilafquen, una hermosa joven, hija del lago, que cantaba dulcemente, mientras peinaba sus cabellos. La doncella con su canto ejercía una rara atracción sobre los habitantes del lugar, a quienes estaba prohibido contemplarla. El cacique Chocorí, un día ordenó a tres de sus más bravos guerreros que la secuestraran. La empresa fracasó y la joven, caminando sobre las aguas, desapareció entre los cerros. La machi de la tribu, predijo la muerte de los tres hombres y el castigo del cacique en una guerra. Poco tiempo después, un grupo de mapuches chilenos se enfrentó con la tribu de Chocorí, por un perro lanudo -tal como lo había anunciado la hechicera-. Los tres guerreros perecieron y el cacique fue vencido. Ya Coñilafquen no canta en el peñón de las bandurrias, sólo su espíritu vaga entre la neblina, cada aurora.-

Bellocq selecciona los datos del relato y ordena el mundo de la le-

yenda. Todo gira alrededor del magnífico desnudo de Coñilafquen, ubicado sobre el eje vertical principal y ligeramente desplazada hacia la izquierda. La luz total de su cuerpo, es la zona más pregnante de la superficie plástica.-

La anatomía está modelada sintética y potente, conservando el grano virgen del papel vibrante. La claridad y nitidez del blanco, se interrumpe ligeramente por bandas ondulantes grises -de muy preciso y fino trazo- parte de la neblina que rodea a la ninfa. Una única zona de sombras realza el perfil de la joven. Una densa cabellera se encrespa y cae sobre los hombros, contorneando la línea tensa de la nuca que acompaña la línea de la cabeza. Un enorme pájaro es atrapado por Coñilafquen, referencia al lugar donde solía aparecer, conocido por los indios como el peñón de Las Bandurrias. Coñilafquen está cantando. Firmes contornos negros definen el desnudo envuelto en la niebla, en alusión al nombre que le daban los mapuches, Chihuai Llanca (la perla de la neblina). La figura se apoya elegante sobre el lago, en posición de caminar sobre las aguas, al oír a los guerreros entre los arbustos.-

Hacia la derecha, entre matorrales, se ubican los tres guerreros araucanos que observan fijamente la escena en el lago. Estas figuras están trabajadas en un bloque compacto con sus ponchos, destacándose manos, pies, lanzas y, especialmente, las tres monumentales cabezas. Guardas típicamente aborígenes, adornan, muy sintéticamente, vinchas y ponchos. La solidez y consistencia de los cuerpos, se asemeja a lo pétreo de los cerros que rodean la escena central y cierran el fondo.-

En el lado izquierdo, aparece sentado un pehuenche acompañado del quiltro lanudo (perrito), mencionado en la leyenda, origen del conflicto guerrero castigo. La figura del indio está tratada con la misma potencia y rigor que la de los guerreros, con absoluto predominio del negro. El perro, con hábil manejo de las gubias, está trabajado con un rápido y tupido entrecruzamiento de cortes sobre la madera, que sugieren el abundante pelo del animal. Un gran totem de madera completa la composición, sobre esta zona izquierda.-

La aparición de este ídolo religioso -que es reemplazado por una conífera en la versión al óleo-, es extraña al relato mismo. Bellocq lo ha tomado como elemento de relación entre los aborígenes y la naturaleza. El totem personifica las fuerzas de la tierra y está coronado por ramas estilizadas de pino patagónico. La clave está en su ubicación justamente por encima del pehuenche, nombrado en el texto de Koessler Ilg. Pehuén,

significa "tierra del pehuén o araucaria andina". Señalemos que el hombre del Pehuén Mapu neuquino, consideraba que su estirpe provenía de un totem animal o vegetal. Tampoco se puede descartar que se trate de la representación de un rehue, un grueso tronco de maqui rodeado y atado de ramas, que se utilizaba en las rogativas para colgar las vísceras de los animales sacrificados. Podría tratarse también, de tokikura, cuya aparición significaba para los aborígenes la guerra y que se enterraba, delante de la tribu, al terminar un conflicto o un malón. Pero los textos araucanos se refieren al tokikura como piedras negras en forma de pájaro, gatos monteses u otras figuras, y la representación del grabado parece más bien una imagen tallada en madera.-

El espacio está saturado en una permanente superposición de personajes y entorno natural. El abigarramiento complica la lectura del ámbito en que se presenta la escena. Cerros y cordones montañosos, se van alineando a ambos lados, a modo de bambalinas, marcando el espacio central del lago totalmente dominado por el monumental desnudo blanco.-

La superficie del lago está rebatida en un movimiento paralelo al plano del cuadro. Se cierra la construcción con las montañas del último plano, yuxtapuestas, con sus cimas nevadas.-

Enormes truchas, en un movimiento ondulante, ocupan la cuña inferior que inscribe la orilla del lago más cercana al espectador.-

Las formas se expanden y se contraen, en el espacio reducido que las contiene. El artista ha buscado realzar la zona central, único lugar donde el espacio está más libre. Alrededor de Coñilafquen, las gubias han creado -en tensiones múltiples- movimientos curvos, haces de líneas perpendiculares, suaves arabescos que sirven de fondo a la figura femenina.-

En el tratamiento espacial, como en la resolución de los cerros, se puede apreciar la incorporación de elementos propios del postcubismo. La geometrización, el facetamiento, la apertura de las formas, la solidez constructiva, la elaboración sintética e intelectual del espacio, alejan a la obra de las típicas soluciones bellocquianas anteriores.-

El severo predominio de las líneas horizontales y verticales, está compensado por la aparición de sugerentes ondas -tanto el movimiento del agua como el de los peces-, en el tercio inferior de la estampa, así como el pregnante remolino de la parte baja del lago. El contraste está también dado por la importante mata de arbustos, sobre el ángulo inferior derecho, que crea una dinámica zona de rotación circular. Otro elemento que se contrapone al predominio de rectas, es la aparición de la lanza

del primer guerrero que define una dirección oblicua claramente marcada.

En lo iconográfico, Bellocq ha resuelto el tema agrupando a los personajes claves del relato -excepto al cacique Chocorí, ausente- alrededor del motivo mismo de la leyenda: la hija del Lago Lácar. No hay acción que se desarrolle. Ni el intento de rapto, ni la guerra, ni la huida de Coñilafquen, ni la doncella peinando sus cabellos dorados. Todo está unido por la abstracción de un tiempo y un espacio mítico. Cada personaje ocupa el lugar correcto, sólo interpretado en una instancia mágica. Los guerreros, las truchas del lago, la bandurria, el pehuenche, el perro lanudo y Coñilafquen, se relacionan en las coordenadas que rigen una realidad elaborada en la forma poética del mito. Bellocq no ha buscado describir las sucesivas escenas, ni tampoco presentar el argumento, ni las acciones del relato. El artista construye las imágenes, buscando transmitir la emoción y el acto de fe que implica cada leyenda, que nos revela la verdad transmitida de generación en generación. Se trata de una revelación recibida de la naturaleza en un tiempo sin tiempo.-

La joven desnuda está sincrónicamente cantando, descubriendo a los guerreros que la acechan y caminando sobre el agua en su huida hacia los cerros y sumergiéndose en las aguas de su padre el lago. La doncella es Coñilafque, la "perla de la neblina", la presa de los guerreros, la ninfa del peñón de Las Bandurrias, la hija del lago, el espíritu que flota aún hoy en las auroras del Lácar.-

El tiempo en el relato y en la estampa, no es un sistema de referencia abstracto y neutral, sino una sucesión de fases que se acercan a la experiencia directa. El pasado y el futuro, están fuera del devenir temporal y por lo tanto se coordinan deliberadamente en una visión múltiple y simultánea. Esta forma de resolver plásticamente las imágenes del mito ilustrado, se manifiesta igual en las demás estampas de la serie.-

En el aspecto técnico de La Coñilafquen, señalemos la maestría alcanzada por Bellocq en el campo del grabado en relieve. La pericia artesanal, alcanza aquí uno de sus puntos más altos. Abundan los trazos muy finos, sobre todo en la zona del movimiento del agua y la neblina, y en los cerros del último plano. La aparición de difíciles entrecruzamientos, especialmente en el perro lanudo y en los arbustos. La utilización de entrecruzamientos y surcos tan finos y delgados, permiten la creación de ligeras zonas de grises, que atenúan la clara bidimensionalidad de la imagen xilográfica, construída básicamente en negros y blancos. Este tipo de trabajo de la matriz, significa una mayor dificultad para el pro-

ceso de estampación, sea en la prensa o a mano, presionando sobre el taco entintado. El peligro de que se astillen los trazos es mucho mayor y requiere por lo tanto, un cuidado extremo de parte del artista.-

La Leyenda del Volcán Lanín (*), está en cambio realizada al aguafuerte combinado con aguainta. El resultado plástico es fundamentalmente diferente. En esta estampa Bellocq ha trabajado en la creación de un ambiente mítico, que sirve de continente a los diferentes personajes del relato. El trazo mórbido y pictórico del aguafuerte, resaltado por el graneado del aguainta, confiere a la imagen un aspecto de mayor irregularidad, comparado con el rigor del dibujo en la xilografía precedente.-

Todo tipo de líneas -ondas, curvas, entrecruzadas, dentadas- otorgan el carácter de libertad propio sobre el barniz, que cubre la plancha de metal. Los diferentes ácidos y los distintos tiempos de exposición, permiten la aparición de múltiples valores, que van desde el negro profundo de la vestimenta de la doncella, hasta el tenue gris de la cabra o las laderas del volcán, pasando por el suave modelado de los rostros de las víctimas del demonio del Lanín o el gris acerado de la piel del puma guardián.-

El aguafuerte define el dibujo base, sobre el que actúa luego la mordiente de la aguainta, ya graneada. Firmes contornos y claras impresiones -siempre de carácter blando y muelle- definen las figuras, los animales y la monumental montaña. Múltiples haces de líneas, en varias direcciones, entrecortadas, más anchas o más angostas, de distintos espesores, enmarañadas, surcos profundos o de superficie, van modelando pacientemente el carácter escultórico de los diversos elementos. Todo adquiere, como en la xilografía del Lago Lácar o las otras estampas, el aspecto de imponente en un marco natural fosilizado. Frente a la lámina, el espectador siente la profunda emoción de lo maravilloso o lo prodigioso.-

A ese esqueleto trabajado al aguafuerte, se superponen las calidades de medio tono y las diferentes gradaciones luminosas del aguainta. Mediante mordidas parciales, cada vez más profundas, se van definiendo desde los grises hasta el negro. Los distintos valores lumínicos, de este segundo momento de elaboración del grabado, se encuentran sobre todo en las zonas del volcán -base y ladera- y en la línea de tierra, donde se apoyan el puma y el perro.-

Los rostros, especialmente femeninos, y en menor medida el del mago, están suavemente modelados con gradaciones muy extensas de grises. Todo el fondo superior, donde resalta el rostro de Cherufe, es una

de las zonas de mayor utilización del graneado, creando una densa atmósfera que envuelve la cima del Lanín, y en la que flotan las cabezas de las víctimas del demonio.-

Siguiendo una tradición secular en el desarrollo del grabado en metal, Bellocq ha combinado el aguafuerte, que fija la estructura del dibujo y el aguainta, que rellena con medios tonos las superficies comprendidas entre las marcas lineales.-

El relato -conocido a través del libro mencionado de Koessler Iglucuenta la historia de un mago, viejo y feo, que compra una muchacha -a la que hace su esposa- para ofrecerla a Cherufe, demonio del Lanín, a cambio del favor de obtener la virtud de ser dueño del tiempo. La joven había recibido de su hermano dieciocho plumas de avutarda, para que en caso de necesitar ayuda, le enviara una con su perro Treüil; entonces él acudiría al instante.-

El mago llevó a su esposa a la montaña con la excusa de cazar guanacos. Ella, presintiendo el engaño, envió a Treüil en busca de su hermano con una de las plumas de piqué, según lo convenido. El joven siguió sigilosamente al mago hasta la cueva del demonio, el fiel perro atacó al puma que portegía la entrada, prosiguiendo el paso. Presenció entonces la entrevista entre el Cherufe y el mago. Cuando éste último, montado sobre su cabra, regresaba al valle, le arrojó enormes rocas hasta sepultarlo. Regresó luego a la cueva, donde atacó al demonio. Cherufe se defendió arrasando la llanura con rocas, conmoviendo a la montaña y arrojando rayos. El gigante finalmente murió y sus futuras víctimas, entre ellas la hermana, fueron liberadas. Con Cherufe murió el fuego del volcán Lanín.-

El grabador selecciona nuevamente los datos para él fundamentales. Representa el inmenso volcán con el rostro del demonio en la cima; la joven doncella ; el mago montado en su cabra marchando hacia la cueva de Cherufe; un grupo de guanacos -excusa del viejo- para llevar a su esposa hacia el Lanín; en el primer plano aparecen los dos animales de la leyenda: el perro, protector y mensajero de la joven, y el puma, guardián de la cueva del mal; las cabezas de las víctimas que el Cherufe iba arrojando, en forma de bolas de fuego, desde el cráter de la montaña.-

Como ocurría en el caso de La hija del Lago Lácar, hay un gran personaje ausente. En aquél caso, era el cacique Chocori, motor de toda la acción del relato. Aquí es el joven héroe, hermano de la próxima víctima del demonio, que es quien enlaza con su presencia todos los acontecimien-

tos contados y es el actor directo en la última parte del cuento. Sin embargo, en ambos casos, estos protagonistas omitidos, son quienes, como actuante directo en el segundo caso o como provocador de la acción en el primero, intervienen circunstancialmente como desencadeante. Los elementos importantes están dados sin su presencia, aunque la acción no pueda desarrollarse sin la decisión de rapto del cacique o la presencia inesperada y salvadora del hermano.-

La fascinación de Coñilafquen, cantando y peinando sus cabellos y la idea del castigo -representada por el perro lanudo- ante la profanación del secreto de la ninfa, es el primer mito. Los rituales antropófagos de Cherufe y la ambición del mago, personificando la fuerza del mal, o puestas a la inocencia de la joven "Niña Piuquén", así como se enfrentan el perro y el puma, éste es el material sobre el que se elabora la segunda leyenda.-

De toda la acción llevada a cabo por el héroe salvador, nada aparece en la estampa.-

Nuevamente la idea de tiempo como una sucesión mensurable de fases regulares, no nos sirve para la lectura de la imagen. No hay espacio construido orgánicamente. El puma y el perro introducen al espectador en la estampa, ubicados en un remarcado primer plano e inscribiendo una ligera línea curva, que se cierra hacia el sector intermedio de la superficie plástica. En dicho plano central, aparece el mago, con su abdomen excesivamente hinchado, montado en su cabra, escalando hacia la cima. El ascenso del mago, marca una onda de dirección hacia la parte superior izquierda, que remarca la aparición del grupo de guanacos, que alineados, sugieren una línea descendente oblicua.-

A la misma altura -siempre en la zona media- sobre el lado derecho, aparece inmóvil en el aire, como levitando, el cuerpo de la doncella. Marca una fuerte diagonal que completa el juego creado por la oblicua de los guanacos y la dirección ondulante señalada por el mago y la cabra. Curva y oblicuas -puestas entre sí- crean, contra el fondo claro de la montaña, la parte más dinámica y de mayor interés plástico de la estampa.

Todo este plano intermedio, queda además construido en el interior del volcán, cuyas laderas caen en curvas descendentes desde el cráter, ubicado ligeramente más alto. Al sector donde están la joven y el mago, se contrapone el tercio superior restante. El gris claro del interior de la montaña, marco de referencia para los personajes señalados, se opone al gris oscuro -con zonas negras- en el exterior. En esta zona nueva más oscura, aparecen las cabezas cortadas de las víctimas, dos en el la-

do izquierdo y tres en la derecha.-

Sobre el eje medio de la lámina y en la parte superior, coronando el conjunto, está la tenebrosa máscara del Cherufe, punto de partida de los bordes del volcán, líneas fronteras que separan al dúo mago-doncella de las víctimas.-

El campo ha sido estructurado en base al eje vertical central y tres líneas horizontales paralelas, que organizan la superficie total del grabado. A este esqueleto se le agrega la aparición de una figura geométrica regular -un rombo-, inscripta entre la tercera paralela y el borde superior. Dicho rombo se apoya en el Cherufe, las dos cabezas degolladas de la izquierda, el rostro de la doncella y las otras tres testas sobre la derecha.-

Hay dos claras tensiones marcadas que se equilibran mutuamente. En el campo plástico la dirección, ya anotada, está determinada por la figura de la cabra y el mago, en la parte central. La acción de trotar del animal y la curvatura de la línea de tierra sobre la que descansa, definen una tensión que se eleva ligeramente hacia la izquierda, y que sigue el movimiento de la base del volcán. Por el contrario, el lomo de los dos animales del plano introductorio, proponen una dirección hacia la derecha, acentuada por la tensa torsión del cuello del perro.-

Se completa el armado de la superficie pictórica, con un gran arabesco, que une armónicamente todos los elementos allí dispuestos. Desde el ángulo inferior izquierdo se eleva esta onda que recorre la estampa, definiendo un zig-zag a la altura de la base de la montaña, para ascender, después de apoyar sobre el borde lateral izquierdo, hasta el ángulo superior derecho. La inmensa línea en arabesco, permite integrar la lectura del campo.-

Analícemos ahora Volcán de la creación (*), origen de vida y de civilización. Un gran eje central permite estructurar la composición en dos partes prácticamente simétricas. En contraposición, en sentido horizontal, varios registros se superponen y escalonan, creando la tercera dimensión.-

Primero, el lago con su movimiento dinámico de olas que van y vienen entrecruzándose y llevando en su corriente patos y peces. Es el sector de mayor vivacidad.-

A continuación una pequeña fila de árboles y de animales. Fauna y flora están tratados desde un punto de vista sintético y sin preocupación naturalista.-

En el tercer nivel el hombre. Detrás de cada figura se ubica el pehuén, árbol sagrado para los mapuches.-

La escala es muy nítida en su desarrollo: primeramente el origen de los elementos animales y vegetales y después la aparición del indio, representada en esas imágenes hieráticas y frontales, en verdadera actitud ritual. En la parte posterior un juego de montañas y bosques alrededor de la figura principal del volcán, de claros contornos, sólida volumetría y nítida estructura piramidal. La heroica cabeza del dios creador, Ngue-nechén, marca la culminación. Alrededor de éste núcleo temático y compositivo, regios cóndores acentúan aún más el carácter fundamental y fundante de la imagen.-

La vertical central, remarcada por la guarda con motivos araucanos que recorre la ladera frontal de la montaña, es el centro de tensiones y la línea espinazo del campo plástico. Aún podemos señalar el ritmo que definen los árboles, que van marcando, en la parte superior, la idea de una semiesfera acentuada por el movimiento de las aves y las nubes. Esta figura geométrica se enlaza, en la parte inferior, con otra equivalente y opuesta -por lo tanto perfecto complemento- creada por las olas del lago. Ambos movimientos se unen cerrando un círculo, que abarca toda la composición.-

"Consciente o inconscientemente Bellocq recurre así en ésta xilografía a la esfera para enmarcar la escena, y no podemos olvidar que dicha figura geométrica, está cargada de connotaciones simbólicas, y lleva en sí misma la idea de infinito, de lo perfecto, de lo originario."(155)

En el caso de la xilografía Collón Curá (*), ilustración del cuento homónimo del gigante del río recopilado por Bertha Koessler Ilg, destacamos sobre todo el aspecto técnico, especialmente la calidad alcanzada por Bellocq en el tratamiento del grabado en relieve. Es notoria la figura masculina ubicada en el sector medio de la estampa. Dicho personaje, según la leyenda, debe frotar su cuerpo con grasa de león para vencer al malvado gigante Trauko. El artista resuelve plásticamente el motivo literario, superponiendo al cuerpo del joven héroe la silueta fantasmal de un león. El efecto es admirable y de una nitidez y una limpieza de ejecución que consagra por sí solo a Bellocq como uno de nuestros más importantes xilógrafos. El trazo finísimo del animal penetra al hombre. El

(155) Marcelo E. Pacheco Bellocq, de Goya a la mítica latinoamericana.

Conferencia pronunciada en Necochea y Lobería, el 25 y 26 de junio de 1981, respectivamente. Pag. 10

león está trabajado en un sutil gris, logrado al tallar delgados surcos paralelos muy cercanos entre sí sobre el taco, que no tienen casi luz entre sí. Al juego plástico del león y del indio se le suma que el león están enredado en unos juncos que se superponen a su cuerpo en cuello, patas y cola. Este sector de la estampa es digno de atención como signo de virtuosismo en el manejo de cuchillos, gubias y madera, igual que lo meticoloso del proceso de estampación a mano.-

En otros aspectos el Collón-Curá comparte las características generales ya marcadas para las otras estampas.-

Finalmente (156), detengámonos en otra xilografía del conjunto. Esta vez se trata de El hombre que se vio en el sol (*).

La fuente literaria inspiradora no hemos podido localizarla con certeza, a pesar de haber consultado numeroso material sobre el folklore, las leyendas y los cuentos patagónicos -e incluso chilenos-. El título propuesto por Bellocq no pertenece a ningún relato mapuche según los resultados de la búsqueda. Sin embargo la imagen parece ilustrar con fidelidad una de las tradiciones recogidas por Koessler Ilg. Nos referimos a "Porqué Antü , el padre sol, tiene grandes penas en el corazón" (157).

Hay días en que el padre sol amanece triste, dolorido, enfadado. La causa de su sufrimiento es no poder alcanzar a Kuyén, la luna, su mujer. En esta persecución todos ayudan a la luna: la tierra, los astros, las nubes, el agua. Kuyén es hija de los lagos y Antü de las montañas. La luna se oculta en la parte más profunda de las aguas, haciéndolas desbordar, inundándolo todo. A veces se esconde en el bosque oscuro y rocoso. De tanto en tanto se convierte en luna negra o nueva, librándose así de las acechanzas del sol. El sol colérico, domina su ira y se queda tieso como una estatua de madera. Ambos corren eternamente al lugar donde termina la tierra pero nunca se encuentran.-

El grabado responde a la iconografía de la leyenda.

Aparece el sol convertido en estatua de madera o representado como el gran dueño de la tierra. La luna aparece y desaparece burlándose de Antü. Se oculta en el lago o se convierte en luna negra. Están los bosque de pehuén, uno de los lugares donde Kuyén se refugia. El sol aparece rodeado de sólidas montañas y cerros, así como la luna de aguas, en referencia a la

(156) Para un comentario sobre el Domuyo, Cf. Corti, op.cit. pag. 98-99

(157) Bertha Koessler Ilg Cuentan los araucanos. Editorial Espasa Calpe.

ascendencia respectiva de ambos.-

El lago desborda inundando las comarcas vecinas. Agua y montaña dominan en sus diferentes formas toda la superficie del grabado. Cerros cuyas laderas se abren, se expanden, con sus aristas nítidas y su fuerte volúmen. Cascadas, ondas de agua, lagos se extienden desde el primer plano hasta el último. Todo parece flotar sobre la superficie acuosa, quieta o arremolinada. Referencia constante a la colina primordial y al agua original.-

Proponemos detenernos en especial en esta xilografía, desde el punto de vista formal, una de las más interesantes, no sólo del conjunto araucano sino de la obra completa.-

El sol -abarcado en la figura de un indio vestido con tradicional poncho araucano- y la luna -sumergida en lo más profundo del lago- están ubicados en el eje vertical central, como los dos protagonistas principales que son. A esta primer línea compositiva se le agregan, en un tramado claramente marcado por diferentes elementos de apoyo distribuidos en toda la superficie de la estampa, dos líneas paralelas también verticales, que encuentran su correspondencia en tres horizontales complementarias. A esta división tripartita en ambos sentidos, se le superpone el valor visual de las dos diagonales, que son las otras líneas bases del esquema compositivo. Ortogonales, diagonales, y sus rectas paralelas, construyen un sistema de referencia al cual se enlazan todos los objetos.

El plano se estructura así en cuatro triángulos base, determinados por las diagonales. Estas figuras madres se subdividen según las parcelas formadas por las restantes rectas mencionadas.-

A esta disposición en el plano se le suma la creación del espacio fuertemente señalado por el primer triángulo, que tiene como base el límite inferior del grabado. Esta forma penetra en el plano rompiéndolo y dando origen a la tercera dimensión. Los lados de esta figura geométrica están nítidamente dados por los acantilados de los cerros, hacia la derecha y la costa de la península de tierra hacia la izquierda.

El punto de unión de estos dos sectores de tierra firme no coincide con el centro natural de la estampa. Bellocq crea así una síncopa espacial. El centro geométrico del soporte y el vértice del primer triángulo están ligeramente desfasados. La introducción de este movimiento de síncopa agrega dinamismo al punto más estable del campo grabado.-

A este enrejado medular se adhiere el juego de círculos con que formalmente Bellocq sugiere la eterna búsqueda del sol y la eterna huida de la luna. Los ritmos circulares están acentuados por rápida incisiones de las gubias que marcan ritmos semicirculares en el tercio inferior. La unión de

ortogonales y diagonales, de triángulos y círculos, determinan la múltiple riqueza de esta estampa y la acercan a las conquistas formales de ciertos movimientos de ruptura de principios de siglo.-

En el nivel técnico anotemos nuevamente al perfección alcanzada por nuestro artista. La aparición de zonas grisáceas sobre todo en dos de las lunas y en la cara de Antü, y la variedad de los cortes y contracortes, en las aguas y laderas de cerros y montañas. Nitidez y rigor formal van acompañados de sutileza y potencia expresiva. Digna culminación de la tradición del grabado sobre madera, iniciada con aquél interesante Raqueta de 1917 y perfeccionada con el magistral díptico Pescadores y vagos (1925) y Fundidores de acero (1928) y la enigmática Xilografía del xilógrafo (1940).

Las resoluciones formales de que hemos hablado en estas leyendas araucanas, poseen dos importantes antecedentes en el campo de la ilustración: ocho cincograbados de 1925 para una edición de Airampo de Dávalos y de Merlino Forma y color, ilustrado con siete xilografías en 1951, dos trabajos ya señalados (158).-

En el primer caso el paisaje del noroeste argentino, con su árida geografía, da por primera vez -o exige- de Bellocq la creación de una iconografía particular para una comarca especial. El texto sugiere lo riguroso y cortante de aquellos parajes salteños. Es sin duda, como marca Corti, el antecedente de los paisajes que reencontramos en las leyendas araucanas (159).-

Netos perfiles blancos y negros, imponentes montañas que se confunden con los cielos, estrechos senderos que se expanden en laderas filosas y que se cortan en asperos desfiladeros. Sólo la vegetación cambia, de los cardones norteños a las generosas coníferas patagónicas. Basta confrontar Un ranchito(*) (lámina N°5), San Lorenzo (lámina N° 3) de Airampo con Coñilafquen, Domuyo o El hombre que se ve en el sol, del grupo de los relatos sureños.

La diferencia básica entre el tratamiento de uno y de otro entorno, radica en el contacto personal y prolongado de Bellocq con el portentoso paisaje de Neuquén y, en oposición, el desconocimiento de la región salteña. En el caso del sur, el artista ha internalizado la visión de lagos, montañas y bosques. En referencia a los escenarios en que se mueven los personajes

(158) Recordemos al respecto, que las novedades formales en el campo de la pintura en Los circos y Las paredes, poseen sus propios antecedentes en óleos como el Ciclón o Canícula, pertenecientes al segundo período intermedio entre 1948 y 1950, como las xilografías de Forma y color.

(159) Cf. Corti, op. cit. pag. 48-49

de Airampo, ha fundamentalmente procedido por la lectura cuidadosa del texto de Dávalos.

El carácter emotivo del paisaje norteño y el animismo que transforma a cerros y vegetación, marcan el anuncio del tratamiento artístico y plástico de la serie araucana. La fuerza que comunica a la naturaleza -verdadero y principal protagonista- en los cinco grabados, se desarrolla definitivamente en la serie posterior. En ambos casos el artista busca comunicar al espectador la fuerza vivificante de la naturaleza.

Recordemos además que de 1925 data otro importante antecedente, no solo formal sino también iconográfico, el primer contacto artístico de Bellocq con la Patagonia. Se trata de dos ilustraciones de Sueño de una noche de castillo de Angel de Estrada. Los Andes (lámina N° 7) y Plegaria al sol (lámina excluida de la edición final), ambas xilografías, constituyen, con su cortante cordillera, un claro adelanto del paisaje desarrollado en la serie de 1951.-

En el caso de las ilustraciones del libro de Merlino -realizadas durante el segundo período intermedio, ya que datan de 1950-, nos interesa especialmente la aparición de ciertos elementos formales, retomados en los relatos araucanos. La síntesis y el rigos plástico, logrado en Tiempo o Dedicatoria, preanuncian la sequedad formal de Collón-Curá o Domuyo. La superposiciones, los entrecruzamientos, las formas que se expanden y composiciones que recurren a despojadas resoluciones espaciales, características que observamos en El ausente, se reafirman luego en El hombre que se ve en el sol o Coñilafquén.-

En las xilografías de 1950, el componente tiempo también ha sido manejado fuera de la categoría temporal cotidiana. Remarquemos que se trata de la ilustración de poemas, y justamente el mito es una forma poética. La poesía tiene la particularidad de remitirnos a tiempos y espacios fontales. La lectura espacial y temporal profana no es válida ni en el ámbito de la poesía ni en el del mito. Bellocq elabora para ambos casos un nuevo sistema pictórico, para lo que recurre -natural y espontáneamente- a la utilización de resoluciones plásticas diferentes de las aparecidas en obras anteriores. El despojamiento y la solidez volumétrica, señalada en los grabados araucanos los encontramos ya anticipados en Forma y color. Trazos netos, gruesos contornos negros y múltiples espesores en los cortes de las gubias; vibrantes blancos y potente modelado de objetos y animales; la búsqueda de estructuras dinámicas y sugestivas pero a la vez solemnes y ásperas; todo lo estricto, exacto y preciso que se impone para comunicarnos el carácter suprarreal

del texto. Todo une en una misma línea formal y de intención artística.

La relación de Bellocq con la Patagonia se prolongará más allá de la ilustración de los relatos míticos mapuches. En 1961, entre el 18 y el 24 de febrero, se llevó a cabo en San Martín de los Andes el Primer Congreso del Area Araucanista Argentina, organizado por el Ministerio de Asuntos Sociales de la Provincia del Neuquén, con la colaboración de la Junta de Estudios Araucanos de Buenos Aires, A. Gregorio Alvarez en Buenos Aires y Ileana Lascarayen en Neuquén, les correspondió el mérito de hacer realidad el encuentro de 200 estudiosos, de nuestro país y de Chile.-

Bellocq será uno de los delegados oficiales al Congreso. Además, se le encarga la confección del logotipo utilizado en aquel evento cultural (160).-

Los temas principales del Contreso fueron: el etno indígena neuquino, la toponimia indígena, la lingüística araucana y la colonia hispánica en el determinismo americano. Entre los temas accesorios figuraron: origen y significado del vocablo Neuquén, gentilicios y patronímicos de origen araucano, fichero geográfico del Neuquén, arqueología, paleontología y folklore de dicha provincia, artesanía indígena, incorporación y asimilación del indígena al progreso del país y escuelas e internados para niños y jóvenes indígenas. Bellocq presentó dos trabajos justamente sobre artesanía araucana (161), además de una ponencia, derivada en aquella oportunidad a la comisión de educación del Congreso. El grabador propuso, básicamente, la creación de instituciones de carácter folklórico de la región, Universidades populares, periódicos de divulgación, gabinetes de estampas; la formación de escuelas provinciales y municipales de artesanía de la madera, la piedra, cuero, cestería y cerámica; formación de Museos Municipales con documentación de la región sobre ciencias naturales y arqueología; crear jardines zoológicos y aclimatación municipales, con el fin de estudiar las especies de la fauna y la flora patagónica. El ítem propuesto sobre enseñanza de la artesanía en escuelas primarias y secundarias, fue implementado en las ciudades de Zapala y Neuquén en 1965.-

Uno de los últimos contactos de Bellocq con el mundo mapuche, fue el proyecto para ilustrar, al aguafuerte, el libro Una excursión a los indios

(160) Un enorme pehuén (*araucaria imbricata*) corona el escudo. Por debajo, dos bandurrias estilizadas, enfrentadas simétricamente. La base está confeccionada con el típico motivo ornamental de los macuñ araucanos: el signo escalonado. El logotipo se completa con estrellas de cinco puntas, símbolo masón de la universalidad y la fraternidad y filantropía.

(161) Cf. Primer Congreso del Area Araucanista Argentina. T.II.Ed.Peuser.Bs.As. 1963. Pag. 389-391 y 397-398

ranqueles de Lucio Mansilla. Como ya mencionamos (162), dicho proyecto fue confeccionado para la Sociedad Argentina de Bibliófilos durante los meses últimos de 1968 y presentado el 28 de enero de 1969.-

La iniciativa no fue aprobada y por lo tanto nunca llegó a grabarse. Bellocq realizó sí una carpeta, con el material entregado, con tres bocetos de dibujos -dos a lápiz y uno a tinta- y compaginación de páginas y cuatro originales a pluma, para aguafuertes a toda página. Iniciales comentadas y finales en xilografías, completaban la ilustración de cada capítulo. Dichas iniciales llevaban como motivos temas que el capítulo menciona u ornamentos característicos araucanos. El proyecto incluía un total de 600 páginas por cada libro, contando desde la falsa portada hasta el colofón. Entre los dibujos realizados se encuentran Cacique Ramón platero (capítulo XVI), Linconao enfermo de viruela (capítulo II), el Toldo de Mariano Rosas (capítulo XXXV), Qué es loncotear (apítulo XXXI), todos motivos que permiten a Bellocq revelar su interés por la raza araucana, sus costumbres y sus creencias.-

Este malhadado proyecto significó el último contacto artístico del grabador con su tan apreciada como admirada cultura mapuche.-

El comportamiento mágico-mítico-religioso de los mapuches recogido en los relatos de transmisión oral y generacional, muestra en el indígena una toma de conciencia existencial, una respuesta a una concepción del Universo y a sí mismos. Bellocq, en la plenitud de su maestría técnica y artística, busca reflejar esa actitud básica del indígena creando una iconografía original. Volviendo a las fuentes, raza india y naturaleza virgen, logró su ideal de una cultura nacional. Las siete estampas de la serie Leyendas araucanas, son uno de los mayores aportes bellocquianos a la historia del grabado americano y lo confirma como uno de los más notorios cultores de la técnica del grabado en nuestro continente.-

Los retratos

Algunas de las últimas estampas realizadas por Bellocq pertenecen al género del retrato. Francisco Colombo (1953), Alfonsina Storni, Benedetto Croce y Rainer Maria Rilke, los tres de 1954, todos grabados en madera.-

Treinta años después de Nocito, concluye así al galería de amigos o personajes admirados. Todas las estampas fueron realizadas en xilografía, la técnica predilecta y más amada por Bellocq. Estos últimos retratos repiten las características de las efigies anteriores. Amplios cortes de las gubias sobre la madera constuyen, en netos contrastes de blancos y negros,

los rostros de los modelos. En la mayoría de los casos, elige la tipología clásica del busto cortado por debajo de los hombros. Los fondos son siempre abstractos -pero no neutros- trabajados con gran variedad de surcos y contra-surcos, constituyendo así uno de los sectores más dinámicos de la estampa. El último plano no es simple telón para el rostro del retratado, sino que se convierte en uno de los componentes más importantes de la obra. La figura parece surgir de esos fondos vibrantes, que sólo se aquietan en las últimas xilografías, la de Croce y la de Rilke.

Una excepción a éste tratamiento la constituye el retrato de Colombo. En éste único caso, el modelo aparece ubicado en un espacio definido y acompañado de otro personaje. Es el homenaje al que fuera el editor del magistral Martín Fierro de 1930, y amigo personal de Bellocq durante años.-

Presenta a Colombo en su taller de trabajo junto a una rueda de imprenta y secundado por un aprendiz, que prepara una muestra tipográfica. El ha sido interrumpido, casi espionado en su cotidiana tarea. Señalemos que el mismo gesto se repite, un año más tarde, en la imagen de la poetisa Alfonsina Storni (*). Ambas estampas están concebidas iguales: los retratados aparecen sorprendidos, girando las cabezas sobre sus hombros izquierdos. La mirada, fija en el observador futuro, expresa esa emoción con el movimiento de pupilas. Ambos rostros están modelados con la fuerza del escultor que talla el taco de madera. El pleno contraste de luces vibrantes y los trazos negros, hace surgir los rasgos típicos de cada modelo. Bellocq estudia detenidamente la forma de los ojos, mejillas, el mentón, el ceño y cada uno de los elementos que marca la personalidad y caracteriza el rostro.

En los dos trabajos, una oscura zona se prolonga desde el cuello hasta el lado izquierdo de la cara, donde anchos trazos blancos van construyendo el sector de los ojos y la amplia dinámica superficie de la frente.-

En el caso de los retratos de Rilke y de Croce, ambas xilografías resultan complementarias en su concepción visual. En la primera el escritor alemán aparece con su rostro adusto vuelto hacia la izquierda; en cambio, en la otra estampa la severa cabeza del segundo gira ligeramente hacia el lado derecho. En ambos la luz está dirigida iluminando claramente un sector de la cara y dejando en la penumbra la zona contraria. En la primera cabeza, el rayo de luz proviene de la derecha definiendo con dureza y nitidez las enjutas mejillas y la amplia frente. En el otro, la luz se fija desde la izquierda remarcando la nariz, ojos profundos y una frente que se prolonga notoriamente, hasta el nacimiento del pelo.-

Ambas caras, tan fuertemente modeladas por la oposición de blancos y negros tan netos, contrastan con el oscuro que se expande en toda la parte inferior de la superficie y que sugiere, muy sumariamente por algunas líneas rápidas, los hombros y la vestimenta de los modelos.-

Nuevamente Bellocq ha buscado captar los rasgos propios de cada personaje, resaltando aquellos elementos que definen cada rostro.-

En el caso de todos estos retratos no hay un verdadero buceo psicológico, sino la caracterización de cada modelo a partir de lo fisionómico. Todos los personajes aparecen inmutables, fuera de un tiempo que fluye o de un espacio que los determine. En todos ellos predomina el carácter de máscaras, donde personalidad, conducta e ideales imprimen sus marcas indelebiles (163).

Recordemos que en la ya mencionada ilustración del Himno Nacional Argentino, publicado por La Posta de Colombo, en 1970, Bellocq realiza dos retratos : el de Blas Parera y el interesante Vicente López y Planes, con sus dos imágenes, de joven en 1813 cuando compuso la marcha patriótica, y de anciano cercano a su muerte en 1856. Estas dos últimas xilografías, incluidas en el campo de la ilustración, son su último aporte en el género del retrato.

El árbol de bien y del mal(*)

Esta xilografía excede los límites del rubro del divertimento. Es una estructura alegórica, ideada por el artista, a partir de la imagen del árbol bíblico de ciencia del bien y del mal, que había hecho nacer Jehová Dios en medio del huerto, en Edén. Este pasaje del Génesis (Génesis 2) se entremezcla con símbolos de origen masónico -como las estrellas, el agua, la tierra- y elementos del capítulo sobre la creación del mundo, del mismo Génesis; por lo tanto la lectura iconográfica de la obra se torna en un complejo desciframiento de un entramado metafórico, definido por cada elemento dispuesto en el campo plástico.

Antes de proponer una aproximación al mundo alegórico de El árbol del bien y del mal, destaquemos un problema respecto a su cronología.

La fecha generalmente aceptada es el año 1953, el mismo año en que la estampa fue presentada en el Salón de Bellas Artes de Mar del Plata y recompensada, con el Primer Premio, en el XX Salón de Arte de La Plata. De

(163) Cf. con estas xilografías mencionadas otras anteriores: Juan Calou (1928), Esteban echeverría (1933), Güemes (1944), Hernández (1929), Beethoven (1927)

acuerdo con esta datación, la xilografía correspondería al último período creador y sería la obra que cierra la producción grabada, iniciada, con De regreso (1916) o Raqueta (xilografía 1917), casi cuarenta años antes. Obra compleja por sus significados, concluye la larga y fructífera labor de Bellocq en el ámbito de la estampa.

Sin embargo, entre las anotaciones del artista aparece un dato que nos lleva a proponer una mayor cautela, en cuanto a ésta fecha. La obra fue expuesta, según los citados manuscritos, en el Salón de Bellas Artes de Tandil en 1947. El grabado habría sido entregado, a los organizadores de dicho salón anual, el 13 de noviembre del año mencionado. Este dato, que no hemos podido comprobar, significa el desplazamiento temporal de la xilografía a los últimos años del Segundo Período Creador. El árbol de bien y del mal sería por lo tanto contemporáneo a Adentro de la guitarra o el retrato de Manuel Estrada. Además se ubicaría en un año, 1947, en que no hemos catalogado ninguna obra grabada.-

La xilografía es además premiada en 1954 en el Salón de Bellas Artes de Santa Fe, donde el jurado le otorga el Premio Adquisición.-

"Y había Jehová Dios hecho nacer en medio del huerto, el árbol de ciencia del bien y del mal" (164). Este párrafo bíblico da nombre a la obra. De todo árbol de huerto puede comer Adán pero no de éste. La prohibición es precisa: "el día que de él comieres, morirá" (165).

La intervención de la serpiente lleva a Eva a desobedecer y probar el fruto del árbol, plantado en el centro del Edén y Adán también comió de la planta prohibida. Se apropiaron así del conocimiento del bien y del mal, es decir de la sabiduría. La expulsión del paraíso es el castigo por haber profanado el árbol del conocimiento. Este episodio bíblico es el punto de partida iconográfico de Bellocq.-

Alrededor del árbol del bien y del mal -centro formal y alegórico- se desarrolla una verdadera síntesis de la creación del hombre y del mundo. La tarea del Dios creador se presenta en los diferentes elementos convocados por el artista.-

Luz y tinieblas, separados el primer día, están representados en la parte superior, donde las gubias, en un rápido toque, han esbozado los rayos de luz que se oponen a un cielo tenebroso y oscuro. Luz-día y tinieblas-noche.

(164) Gen. 2,9

(165) Gen. 2,17

El segundo día, llamó Dios cielos al firmamento. Fueron separados los haces de aguas y fue creado el cielo, que ocupa toda la parte superior de la estampa.-

Al tercer día, las aguas debajos de los cielos se juntaron en un lugar, y fueron los mares, y lo seco se descubrió y fue la tierra. Y produjo la tierra hierba y árboles con frutos. Bellocq sintetiza la labor del tercer día del Génesis, en las aguas que ocupan el sector inferior del ángulo izquierdo, el campo arado presentado en oblicua sobre el mismo lado y las ramas llenas de frutos, también sobre el lado izquierdo, que florecen del árbol central -el motivo del árbol del bien y del mal adquiere por lo tanto la duplicidad simbólica del árbol del conocer y del primer árbol creado.

El sol, la luna y las estrellas, ocuparon su lugar en el cielo al cuarto día de la creación. Los dos grandes luminares se ubican en la parte superior derecha del grabado: el sol, magnífico en su semblante y poderoso en sus rayos envolventes, resplandece notoriamente, a su alrededor pequeñas estrellas lo separan de la luna, menor de tamaño y ligeramente grisácea. "E hizo Dios dos grandes lumbreras; la lumbrera mayor para que señorease en el día y la lumbrera menor para que señorease en la noche, hizo también las estrellas; (...)" (166).-

Luego Dios creó los animales de las aguas y las aves que surcan el cielo, comenzando a poblar el universo. Una inmensa ave, de abundante plumaje, y un delfín de extrañas aletas, representan la labor fecunda del quinto día.-

"E hizo Dios animales de la tierra según su género, y ganado según su género, y todo animal que anda arrastrando sobre la tierra según su especie (...)." (167) Serpientes y bueyes, en el arado, representan la primera parte de la tarea del sexto día. Después crea al hombre y a la mujer, macho y hembra, y les dice "frutificad y multiplicaos", surgiendo entonces la familia. Bellocq representa al hombre en el trabajo sobre la tierra, a la mujer y a la niña. El origen de todas las creaturas y el cumplimiento del precepto bíblico se unen en la compleja iconografía de El árbol del bien y del mal.-

El artista ha representado respectivamente la creación del cielo, de las aguas, de la tierra, de las plantas, de los animales y del hombre.-

La repetición del mito cosmogónico, transforma el espacio concreto

(166) Gen. 1,16

(167) Gen. 1,25

en espacio trascendente -mutación asegurada, además, por el valor simbólico del centro-, el tiempo cotidiano se proyecta en el tiempo original.-

El árbol del bien y del mal, mencionado en el Génesis, que da origen a la obra, ocupa el centro de la superficie plástica. El árbol estaba en el centro del paraíso. El árbol, uno de los símbolos esenciales de la tradición, representa el centro del mundo, se transforma en eje cósmico -apoyado por su forma vertical-. El centro es la zona de la realidad absoluta. Todos los símbolos de lo sagrado se ubican en el centro. Al simbolismo arquitectónico del centro, se le une el valor representativo del árbol. La vida del cosmos, su crecimiento, creación y recreación, regeneración permanente. Enlaza así la estampa, la idea de vida inagotable del árbol con la creación del mito cosmogónico, a su alrededor. El caos se organiza, girando sobre el eje determinado por el árbol.-

El carácter cósmico del árbol está especificado por su asociación al sol, la luna y las estrellas. Como eje astral el árbol recto relaciona los tres mundos. El inferior -infernol-, el medio -terrestre-, el superior -celeste-. Para que el árbol pueda realmente comunicar los tres mundos debe emplazarse en el centro cósmico. Raíces, tronco y copa, responden a este simbolismo de conexión de las tres zonas. La asimilación del árbol al símbolo de la montaña y la escalera, como elemento relacionante de los tres mundos, se reafirma al unir simbólicamente la serpiente a las raíces y el ave y los cuerpos celestes a la copa.

En el paraíso (168) estaba el árbol de la vida y también el del bien y el del mal, ambos ubicados en el centro del paraíso. La existencia de dos árboles -idea que también encontramos en Mesopotamia- agrega, al simbolismo ya anotado, el paralelismo entre ser y conocer (árbol de vida/árbol de ciencia). Esta misma presencia simbólica es clave para la interpretación del mundo que se desarrolla alrededor de este doble árbol -árbol florecido-, eje y centro cósmico, árbol primero de la creación, árbol de sabiduría en el paraíso, árbol para la inmortalidad, árbol que enlaza los tres niveles del universo.-

A este eje formal simbólico-cósmico que es el árbol, se agrega la aparición de la letra A que surge en el centro del tronco, acompañada de frondosos entrelazos. En la alquimia la letra A es principio de todas las cosas (169).

(168) Gen. 2, 9

(169) Bayley relaciona la A con cono, montaña, pirámide, causa primera.

Recordemos también el valor de Alfa, letra inicial del alfabeto griego, como principio de todas las cosas y su relación con el compás, atributo del Dios creador. Alfa se une, ya en manuscritos del siglo XII, con la figura del pájaro, aquí presente en el firmamento; así como su complemento Omega se asocia al pez, aquí ubicado en el mar del sector inferior. A y Alfa refuerzan el sentido primigenio y original del árbol de vida y de ciencia. Los entrelazos que adornan la letra reactualizan un motivo ornamental del arte románico, que reemplazaba al árbol de la vida, conservando igual sentido simbólico.

Al pié del árbol otra letra, la I, apoya el significado general expuesto. Dicha letra simboliza el eje, y se ubica en un libro abierto, símbolo del mundo. Nuevamente se alude al sentido del árbol central, esta vez reforzando su significado como eje del universo.-

Formalmente el árbol divide en dos sectores verticales el campo compositivo. Dicha división plástica se relaciona con el plano de significado. Hacia la izquierda, queda el sector correspondiente al árbol de la vida -en ese lado aparecen las ramas con frutas-. En la derecha, se desarrollan las imágenes enlazadas con el árbol del conocimiento. La duplicidad árbol del bien y del mal/árbol de la vida, planteada por el Génesis, se especifica en dos partes bien diferenciadas.

La zona derecha está ocupada por un artesano trabajando en la imprenta. La imagen -renovando una forma cara al Renacimiento- retoma la vieja idea de la imprenta como base para la difusión de ideas y de conocimiento. Su perfeccionamiento en los años 1550-1560, contribuye a la propagación de los libros, las tiradas alcanzan ya varios centenares de miles de ejemplares, en el siglo XVI se cuenta entre 150.000 y 200.000 ediciones. Desde aquél momento histórico, la imagen de la imprenta queda unida al concepto de conocimiento y a su universalización. Bajo este aspecto es que Bellocq reedita esta tradicional iconografía.

Fraternidad, igualdad y libertad, consignas básicas de la francmasonería, están en íntima conexión con la posibilidad de acceso al conocimiento. El ansia de universalismo -reforzado por la presencia constante de los as tros celetes-, se traslada a la generalización de la sabiduría.

La alusión a la imprenta se completa con la plancha metálica de primer plano que duplica su carácter simbólico: se trata también de una imprenta de estampación. El artesano es también el artista que, como conciencia de época, contribuye con el grabado a divulgar el conocimiento y a crear una cultura universal.-

La imágen del trabajo está relacionada con astros, que completan la iconografía por la parte superior. El disco del sol está rodeado de rayos llameantes y rayos rectos, que simbolizan respectivamente la doble acción calórica y lumínica del astro. La luna está representada en su primera fase y con un perfil femenino. El astro nocturno ilumina las estrellas a medias, con una luz indecisa, que se atenúa aún más por el severo contraste con la imponente iluminación que se propaga desde el disco solar llameante. Las estrellas aparecen, como en la mayoría de los casos, no en sentido singular, sino bajo el aspecto de multiplicidad; se trata siempre de estrellas de cinco puntas. Aparecen sobre todo alrededor de la luna, ligadas por lo tanto a la idea de la noche.-

Sol y luna están necesariamente en relación, desde los tiempos más antiguos. En su aspecto más general, el sol corresponde al principio activo, es en quien se concentra la fuerza masculina y está relacionado con el espíritu. La luna, por el contrario, es designada en el grupo pasivo, es el reducto de la fuerza femenina y simboliza la materia.

El sol nos interesa aquí en su doble aspecto de fuente de energía y de vida y representante de uno de los cuatro elementos del mundo: el fuego. La idea de iniciación completa el sentido complejo del sol.

Por otro lado, el astro diurno, es para algunos pueblos el ojo divino, como heredero e hijo del cielo, y por lo tanto lo ve todo y lo sabe todo. Así el disco solar, se relaciona hacia ambos lados, el conocer y el ser, clara correspondencia con las dos vías que proponen los dos árboles básicos, bíblicos y tradicionales.-

En el caso de la luna, interesa su conexión de creación y recreación constante del cosmos. Sus faces periódicamente repetidas, su relación con las estaciones anuales, las edades del hombre, el ciclo de la mujer; la luna está también sometida a las leyes de crecimiento y de decrecimiento. Simboliza por lo tanto el misterio de la resurrección y se enlaza con la repetición de los sucesos de la creación.-

Sol y luna juntos representan la totalidad del hombre, el supremo Bien. Al presentar los dos astros Bellocq une también las facultades activas (reflexión, juicio y voluntad) -que son solares- y las pasivas (imaginación, sentido, percepción) -lunares-, creando un sistema iconográfico que enlaza las distintas vías de conocimiento, con el instrumento difusor de esa sabiduría -la imprenta-, y con el hombre -representado por el gráfico quinario-.

La estructura alegórica de El árbol del bien y del mal, revela hasta aquí, su primer sector que corresponde al conocer. Los diferentes símbolos

utilizados por Bellocq, reafirman permanentemente las ideas de creación y de regeneración, vida y resurrección, que se conectan con el sentido de reiteración cosmogónica que tiene la obra.-

Ligeramente desplazado del centro natural y geométrico del soporte rectangular, aparece la imagen de dos serpientes enroscadas alrededor de un tallo y una rosa. Esta asimilación iconográfica del caduceo romano, recuerda nuevamente la idea del árbol de la ciencia, ya que las dos serpientes son símbolo de sabiduría. La vara representa el eje del mundo. La simetría bilateral perfecta, expresa siempre la idea de equilibrio activo, de fuerzas que se contrarestan. La serpiente se relaciona, desde tiempos primitivos, con la energía y la fuerza pura, y aparece frecuentemente como en este caso, asociada al árbol. El árbol y la serpiente, por otra parte, prefiguran a Adán y Eva: la serpiente enrollada en torno al tallo recuerda al símbolo bíblico del árbol de la ciencia enlazado por el principio del mal. Es ese sentido de algo superior equilibrado, que señala el caduceo, se completa en esta iconografía con la aparición de la rosa que alude a la perfección y a lo absoluto.-

Así se refuerza el sentido simbólico del árbol central y de la vía cognositiva desarrollado hacia el sector derecho del grabado. Bellocq rescata el valor metafórico del animal serpiente y del caduceo, agregando el sentido alusivo de la rosa. No olvidemos que, por su forma, la flor se asocia generalmente al concepto de centro, reafirmando otros de los aspectos básicos de la iconografía de esta xilografía.-

Veamos ahora el sector izquierdo: el árbol de vida.

En una oblicua del sector medio, se abre la vista de un campo donde dos hombres están arando y sembrando la tierra. Claro y tradicional símbolo de fecundidad, refuerza el sentido alegórico de los frutos del árbol central. Por detrás se cierra la vista de la tierra por la presencia de la montaña con dos cimas. La montaña-símbolo es un centro del mundo y aquí se agrega el valor dos, en referencia a pares fundamentales como luz-tiniebla, vida-muerte. Al igual que en el caso de los astros, al sol (principio activo) corresponde la luna (principio pasivo), al hombre -trabajando la tierra- se le une la mujer. Se trata no sólo del principio pasivo de la naturaleza, simbolizado por la mujer como universal, sino la presentación de otro aspecto fundamental: la mujer-madre. La figura está acompañada por una niña -alegoría de la esperanza y el futuro- que lee un libro, alusión a la idea de iniciación -común a todas las sectas esotéricas- y de sabiduría. Es la introducción a los misterios. Este concepto de iniciación se acen-

tua con la presencia de la flauta de madera que sostiene la niña -instrumento básicamente femenino por su timbre-, que en su lectura masónica se relaciona con el elemento aire y con los rituales iniciáticos.-

El grupo de la doncella y la niña, se halla plácidamente ubicado junto al agua, elemento este último que agrega otro plano de significado. Por un lado, la presencia de otro aspecto relacionado con la iniciación, la inmersión de las aguas significa el retorno y la purificación. Por otro, el agua es el elemento mediador entre la vida y la muerte, es alusión a la potencia vital y al océano primordial. Entre lo etéreo del aire y lo sólido de la tierra, se ubica lo transitorio y lo fluyente del mar. La imagen adoptada para el agua, de líneas onduladas y crestas, se remonta a una tradición medieval y aún más atrás, hasta el lenguaje jeroglífico egipcio.

En el mundo de los símbolos, con frecuencia la mujer aparece relacionada con el agua, y ésta última con la flauta. Por lo tanto Bellocq está recurriendo a una extensa e histórica reunión de elementos diversos.

Junto a esta idea general de iniciación -reafirmada por el libro, el agua- y resurrección -señalada por la niña, el mar-, aparece el delfín, antiguo símbolo de salvación que aporta la nota final, que une en un tramado complejo los diferentes objetos elegidos por el artista.

En la parte superior, siempre sobre el lado izquierdo, un ave inmensa alude al elemento aire y es símbolo del pensamiento y la imaginación. El pájaro del tamaño del águila y con su plumaje de faisán, responde a la iconografía tradicional del ave fénix. Por lo tanto simboliza la periódica destrucción y resurrección, vida y muerte, la regeneración de la vida universal, al igual que el árbol, la tierra, los entrelazos, el agua, el par sol-luna; el fénix acentúa el inicio permanente del ciclo vital.

La cosmogonía, recreada por Bellocq, se efectiviza en la idea de inicio y reinicio del ciclos cósmicos, relacionada con la muerte metafórica del iniciado que resucita a una vida nueva.-

El árbol del bien y del mal, presenta el paralelismo bíblico del ser y del conocer, desarrollado a ambos lados del motivo central del árbol -múltiple en su valor simbólico-. La repetición de la génesis del universo se entremezcla con los conceptos de salvación e iniciación. La idea de expulsión y de pecado de la Biblia, se trastoca en la posibilidad de conocimiento fraterno y universal y de paraíso terrestre donde vive, en paz e íntimo contacto con la madre tierra y la Naturaleza, la familia primigenia. Al castigo divino se opone la salvación. Nuevamente recurre Bellocq al tópico del mundo al revés, revirtiendo el tema de la fuente literaria o la

tradición en una nueva propuesta.

"El árbol, es a la vez el misterio de la verticalización, de prodigioso crecimiento hacia el cielo, de la perpetua regeneración; no es solamente la expresión de la vida, sino también la constante victoria sobre la muerte; es la expresión perfecta del misterio de la vida que es la realidad sacral del cosmos" (170).

Esta xilografía marca la culminación para el campo de lo simbólico, siempre presente en la producción bellocquiana. Sus ideales de vida son expuestos en una iconografía compleja, donde se entremezclan elementos provenientes de la religión cristiana, pagana, alquímica y, sobre todo, masónica.

Balance 1951-1972.

Entre los puntos a resaltar a la hora de considerar globalmente este último período creador, señalemos en primer lugar el intento de definir una identidad nacional. La preocupación por tratar de conformar una cultura definitiva y representativamente argentina, lleva a Bellocq a ahondar en las raíces de una raza como la mapuche. La cuestión es hasta qué punto dichos relatos araucanos son exponentes de nuestra nacionalidad o transfiguran los valores de una cultura latinoamericana. El tan complejo problema del artista y la identidad nacional, que excede por complicado y extenso al presente trabajo, fue motivo de constante discusión entre los componentes del Grupo de los Cinco.

En este caso, eligiendo como fuente de inspiración leyendas de los indígenas del sur patagónico, y creando una iconografía propia, Bellocq ha buscado acercarse a ese ideal de un arte argentino. El artista se muestra entonces habitado por su país. Es una vivencia esencial cuyo resultado son estampas verdaderamente argentinas. La autenticidad está no en documentar la fuente literaria, sino en penetrar en el mundo propuesto por el texto. Lejos están las Leyendas araucanas del folklorismo banal, que puede tentar a artistas de países como el nuestro, en busca de la aprobación de los centros mundiales directores del arte.

Creemos oportuno aquí, recordar los peligros propios de los que Jorge Luis Borges denomina "el simulacro de la conciencia latinoamericana".

Bellocq en este intento por beber de las raíces -al menos de algunas de ellas- de la argentinidad, supera el formalismo representativo y crea

(170) Gerard de Champeaux. Introduction au monde de symboles. Col. Introduction a la nuit des temps 3.Ed. Zodiaque, 1966. L'arbre cosmique.Pag.298

un nuevo lenguaje. Este nuevo idioma aprehende como contenido la realidad de nuestro país -no sólo la imagen externa- y utiliza los conceptos de la plástica de la segunda década del siglo para dinamizar y penetrar dicho contenido. El resultado es un conjunto de grabados que se enraizan en lo propio.-

Al igual que en la galería de marginados de la década del '20 o en las notas pintorescas de los años '30 y '40, el artista busca revelar nuestra originalidad creativa, aún dentro de planteos formales provenientes del arte internacional.

No se trata de una búsqueda que opera sólo a nivel visual, mezcla de un vago sentimiento racial y de algo de ornamento folklórico. El artista, ya dijimos, se traslada al sur y convive largas temporadas en las principales reservas mapuches con los aborígenes. No es la acumulación de material temático, estirilizado luego en un representativismo externo. Por el contrario todos los grabados resultantes, plenos de magia, perfilan la posición de Bellocq que ha hecho carne la mítica sureña y ha experimentado sobrecogimiento ante la naturaleza cordillerana.

El otro punto a remarcar, aunque ya explicitado en diferentes momentos, es la incorporación de conquistas formales de la vanguardia, dentro de planteos plásticos tradicionales. Al respecto, señalemos nuevamente que Bellocq llega a esta renovación de su lenguaje plástico de manera orgánica y por una necesidad íntima muy propia.

La nueva propuesta temática exige la creación de un idioma diferente que le permita aprehender la revelación cósmica y ontológica de los mitos sureños. Elabora imágenes que, no como metáforas sino como verdades de fe, descubren un espacio y un tiempo de color emocional.

En tercer lugar, anotemos en este balance, la confirmación y culminación de esa tendencia a lo arquetípico, que ya hemos marcado antes, y que ya Corti señaló en su trabajo sobre Bellocq.-

Al hablar sobre los grabados de la primer época, comentamos la tendencia universalista que eleva a aquellas estampas de la categoría de género a la presentación de dramas o emociones modelo universales. Así como Miseria (1917) o Viejos desesperados (1926) nos hablaban de la indigencia, la mendicidad o la pobreza como condiciones inherentes al Hombre, Leyendas araucanas se sustraen de su realidad geográfica localista, para convertirse en especulaciones sobre el origen de la vida o el cosmos o el hombre, en coordenadas existenciales comunes a cualquier grupo humano. Igual tendencia arquetípica se señala en El árbol del bien y del mal.

Por lo tanto el predominio de lo anecdótico, establecido en el segundo período creador -especialmente en la pintura-, es desterrado por este contundente movimiento a la creación de modelos arquetípicos, que reaparece.-

Finalmente, destaquemos que en El árbol del bien y del mal reencontramos nuevamente la tendencia bellocquiana constante a trabajar con la inversión de iconografías tradicionales y a elaborar complejas redes simbólicas como las ya citadas en el tríptico Estelas -del período anterior- y en el grupo de obras araucanas.

* * *

CONCLUSION GENERAL

El propósito de esta conclusión es puntualizar lo que consideramos los principales conceptos vertidos sobre la obra grabada de Adolfo Bellocq.

En las páginas precedentes, a través del estudio de las estampas en sus tres niveles -técnico, formal e iconográfico-, hemos puntualizado aquellos aspectos que consideramos básicos para la comprensión y apreciación de una producción, vasta en proyecciones y significados, como es la de nuestro artista grabador. Las múltiples referencias a su tarea como pintor e ilustrador, dejan constancia de la interrelación estilística, formal y temática, que reúnen la totalidad de su labor artística.

La obra bellocquiana se inscribe generalmente dentro de un marco de referencia mayor, constituido por la alusión al trabajo de los llamados Artistas del Pueblo o Grupo de los Cinco. Sin embargo, hemos visto como dicha ubicación no es lo suficientemente abarcadora para incluir la obra total de Bellocq. La importancia asignada por este último a la imaginación y el mundo de los símbolos y la incorporación de nuevos recursos plásticos -sobre todo después de la década del '40-, así como también el ensanche del horizonte temático -evidente desde 1935-, son todos elementos que exceden la consideración de nuestro grabador dentro del límite impuesto por el rótulo de Grupo de los Cinco. (171)

Al interés por el proletariado urbano y una iconografía de raigambre social -predominante en la década del '20-, le sigue la búsqueda en otros ámbitos temáticos, como el campo con el gaucho o con el paisano, los desastres y horrores de la guerra, lo pintoresco y melancólico del barrio, las leyendas araucanas, los motivos de la ciudad, el gusto por el retrato conmemorativo e incluso -en el ámbito de la pintura- la incursión en el rubro del paisaje y la naturaleza muerta.-

Esta desviación de los postulados básicos de los Artistas del Pueblo, confiere a la obra de Bellocq una doble proyección. Por un lado, continúa en la línea propuesta junto con Arato, vigo, Facio y Riganelli, en cuanto a la búsqueda de una cultura nacional. Casi todos los temas tratados, se

(171) En relación a la necesidad de superar el marco impuesto por las características de los Artistas del Pueblo, para enfrentar la obra de Bellocq, debe tenerse en cuenta también la diferencia de edad de nuestro grabador con los demás integrantes del grupo y la mayor duración de su carrera. Arato (1893-1929), Facio (1189-1935), Riganelli (1890-1949) y Vigo (1893-1957), en cambio Bellocq trabaja intensamente hasta 1971.

incluyen en esa constante reivindicación de lo argentino y de nuestra realidad. Pero, por otro lado, la incorporación de tan variados motivos iconográficos, demuestra la inquietud permanente del Bellocq artista por llevar a la tela o a la estampa, todo aquello que desde un punto de vista plástico, le otorgue la posibilidad de nuevas investigaciones y de la ampliación del vocabulario formal, básico. Hay una mutua interrelación entre el motivo que se impone desde lo ideológico y su potencialidad plástica.-

Por lo tanto, concluimos que la utilización del marco de denuncia social del Grupo de los Cinco, como referente abarcador de la producción bellocquiana, resulta escaso. Ciclos como el de las Leyendas araucanas -en el grabado-, Los Circos, Las Paredes, Impresiones del sur -todos en la pintura- exceden dicho ámbito de referencia.-

Desde Los proverbios de 1926-27, se incorpora a sus obras un importante elemento, la imaginación. Dentro de la compleja relación artista-realidad, Bellocq incorpora, de tanto en tanto, seres y objetos en equívocas construcciones, donde domina la nota fantástica. Seres híbridos, climas suprarreales, la animación de objetos, introducen un carácter distintivo que también aleja a Bellocq de la obra de sus "hermanos en el arte", como él mismo se refiere a los Cinco.-

En cuanto a la renovación del lenguaje plástico, otra diferencia básica con sus compañeros de inicio, reafirmamos lo ya expuesto con anterioridad. A partir de la serie sobre la Segunda Guerra Mundial, y en especial en la década del '50 con las Leyendas araucanas, Los circos, Las paredes, asistimos a un verdadero cambio en los términos formales. Nuestro grabador concilia entonces su postulado tradicionalista con la incorporación de algunos legado de las vanguardias pictóricas de la segunda década del siglo XX.

Tal giro es coherente dentro de la totalidad de obra bellocquiana y encuentra su principal explicación en la búsqueda de necesidades expresivas más contundentes y acorde con los nuevos planteos temáticos asumidos por el artista. Esta variación plástica es, por lo tanto, no una revolución, sino un cambio paulatino y orgánico, en la acomodación de la dupla básica tema-nivel formal.

Tomando como punto de partida dicha relación entre lo iconográfico y su resolución plástica, agreguemos un tercer factor: el técnico. Hemos señalado ya, la íntima conexión entre el tema elegido y el método de trabajo seleccionado.

Se establece por lo tanto una verdadera relación dialéctica entre el

motivo, su planteo plástico y la técnica. El origen de la obra puede estar en un estímulo específico de cualesquiera de los tres componentes de esta tríada, aunque en la mayoría de los casos la motivación básica parte de un aspecto de la realidad -cotidiana o literaria- que, seleccionado como tema, impone un determinado resultado de diseño y la utilización de una determinada técnica.

Esto a su vez nos lleva a otro de los conceptos fundamentales para entender la obra de Bellocq. Se trata de la relación que establece entre el método de grabado seleccionado y la imagen resultante. Estilo y técnica van también unidos estrechamente. El trazo riguroso de la xilografía -impuesto por el taco de madera-, desaparece ante la morbidez del aguafuerte en los surcos inscriptos por el ácido sobre la plancha de metal, o la ligereza de la línea de la litografía -posible por el manejo del lápiz graso sobre la piedra-, o lo nítido de la punta seca o las calidades de valores medios en la mediatinta.

Dentro de cada técnica existe sí una coherencia estilística, pero al pasar de un método a otro las variaciones surgen necesariamente del procedimiento elegido. No implica esto un condicionamiento, ya que justamente le cabe al artista la selección de la técnica, y dicha opción estará en relación dialéctica, como hemos dicho ya en el párrafo anterior, con el tema y las intenciones plásticas del grabador.

A pesar de las diferencias señaladas en el estilo en relación al método de estampación utilizado, en general la captación de la realidad se caracteriza por su deformación y acentuación de algunos de sus aspectos, todo con fines expresivos, que relacionan a Bellocq con postulados estilísticos que lo acercan al expresionismo.

La observación realista se aleja del naturalismo, porque el artista hace un motivo subjetivo de esa realidad objetiva que es su punto de partida. Exageraciones, gestos exasperados, extreosidad, deformación, concentración en ciertos aspectos del motivo y omisión o minimización de otros, la presencia de una fuerza activa y vital, objetos y seres trabados en tensiones agitadas. La actitud básica de ver la realidad desde adentro y no mirarla desde el exterior, acerca a Bellocq al expresionismo, considerando este último término como tendencia básica dentro de la historia del arte, y no como concepto de movimiento circunscripto al expresionismo histórico de nuestro siglo. Caracterizamos su obra, desde un punto de vista estilístico, como una exasperación del naturalismo.-

La actitud clasicista que anota Corti (172): en la creación de arquetipos, reiterada en sus distintas épocas, y la presencia permanente de modelos -generalmente referidos al cinquecento italiano-, en la recreación de nuevas formas; son todas constantes bellocquianas que lo mantienen en un frágil equilibrio entre lo crispado y desbordante de la gráfica alemana y el naturalismo exagerado de los años de transición, anterior al grupo germano de El Puente.

La tendencia a crear tipologías aleja a sus grabados de la obra de género. Esta actitud básica se acentúa por otra constante bellocquiana: la monumentalización y el carácter épico que adquieren sus estampas -especialmente las inscriptas dentro del rubro temático de los marginados-. En concordancia con los modelos elegidos y con sus postura clásica, los hombres y mujeres de Bellocq poseen una dignidad y un porte que los separan de su realidad sórdida cotidiana.

Dentro de esta tendencia a la creación de arquetipos, es mas claro su interés por la ilustración de los cuentos mapuches de la década del '50.

Finalmente, destaquemos la importancia decisiva de Bellocq como docente y difusor del arte del grabado y del libro en nuestro país. Entre sus principales alumnos de la Escuela de Artes Decorativas "Fernando Fader" y la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" recordemos a Beatriz Juárez, Fernando López Anaya, Julia Vigil Monteverde, Eloísa Morás, Catalina Otero Lamas y Ana María Moncalvo.

Entre su tarea como difusor del arte de la estampa y del libro ilustrado, mencionemos las ya citadas exposiciones en la Biblioteca Nacional en 1967, en 1957 y 1963 sus retrospectivas-didácticas en la Asociación Estímulo de Bellas Artes; su participación en la fundación del Salón del Grabado en 1931; las múltiples donaciones de obras suyas a museos del interior y de la Capital; su cooperación en varias de las exposiciones del grabado argentino, especialmente en la organizada en 1942 en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario; su estrecha y constante colaboración con el Club de la Estampa Buenos Aires desde 1966; la participación en varias conferencias sobre su propia obra o el grabado en general; su labor, en reiteradas oportunidades, como jurado en salones nacionales, provinciales o municipales de distintas ciudades del país; por último, recordemos su participación en el cortometraje Historia del grabado en la Argentina, película premiada por el Fondo Nacional de las Artes y por el Instituto Nacional de Cinematografía.

Por lo tanto, en su doble aspecto de maestro, de varias generaciones de grabadores e ilustradores, y por su empeño en la difusión y valoración del grabado, Bellocq agrega a su fundamental importancia como grabador, otros dos elementos que lo convierten no sólo en uno de nuestros más importantes artistas, sino también en uno de los plásticos de mayor proyección sobre el desarrollo de nuestro arte.-

* * *



AUTORRETRATO

XILOGRAFIA

CAVA IELU

1939

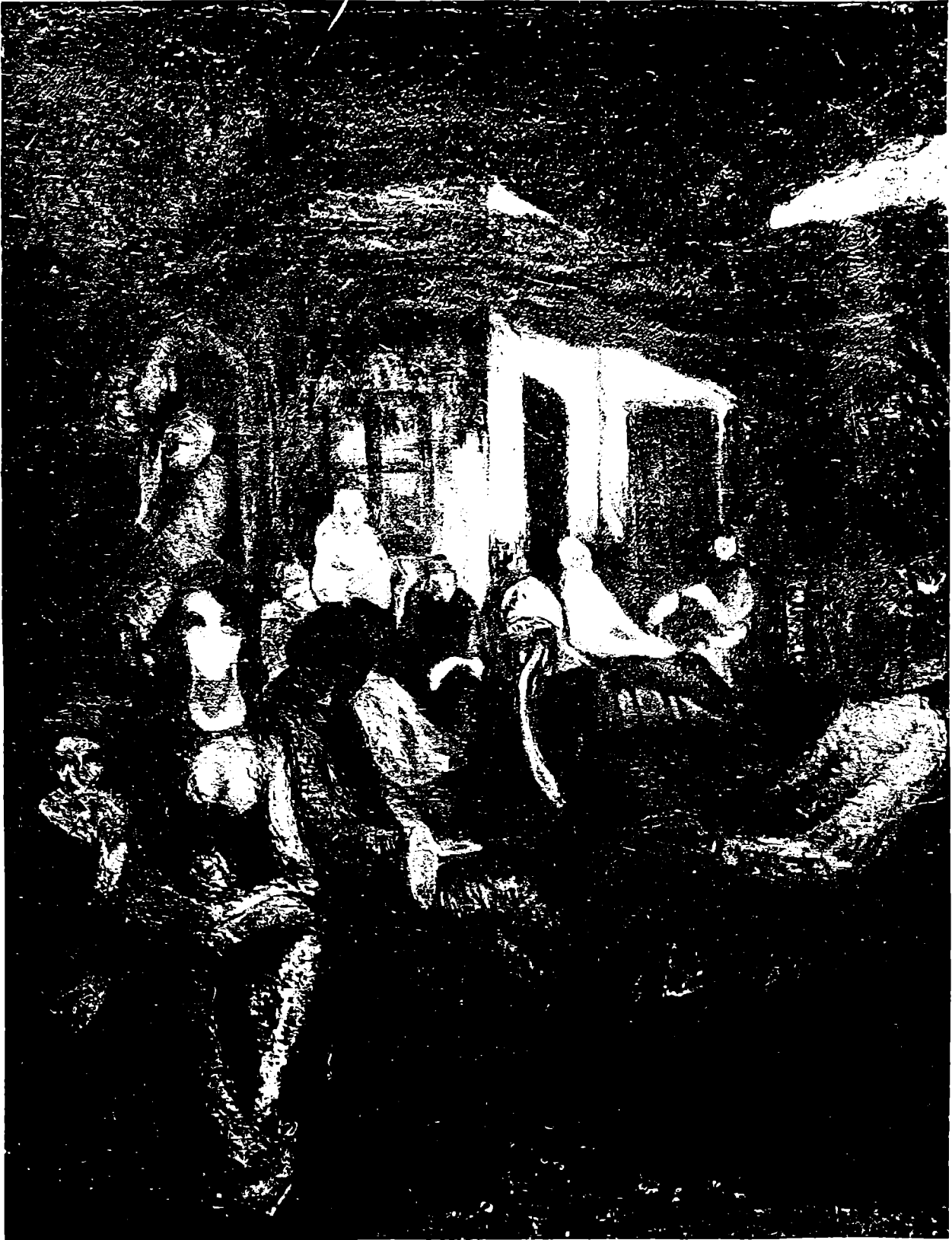


NOCHE DE VERANO

EN LA BOCA

AGUAFUERTE

1917



CLARO DE LUNA

OILEO

1920



DURO TRAJINAR

DIBUJO TINTA 1917



MISERIA

ACIÉ FERROTA - CILLO TINTA 1917

NACHA REGULES



M G
ILUSTRACIONES DE ADOLFO BELLOCC

PROYECTO PORTADA

NACHA REGULES DE M. GALVEZ

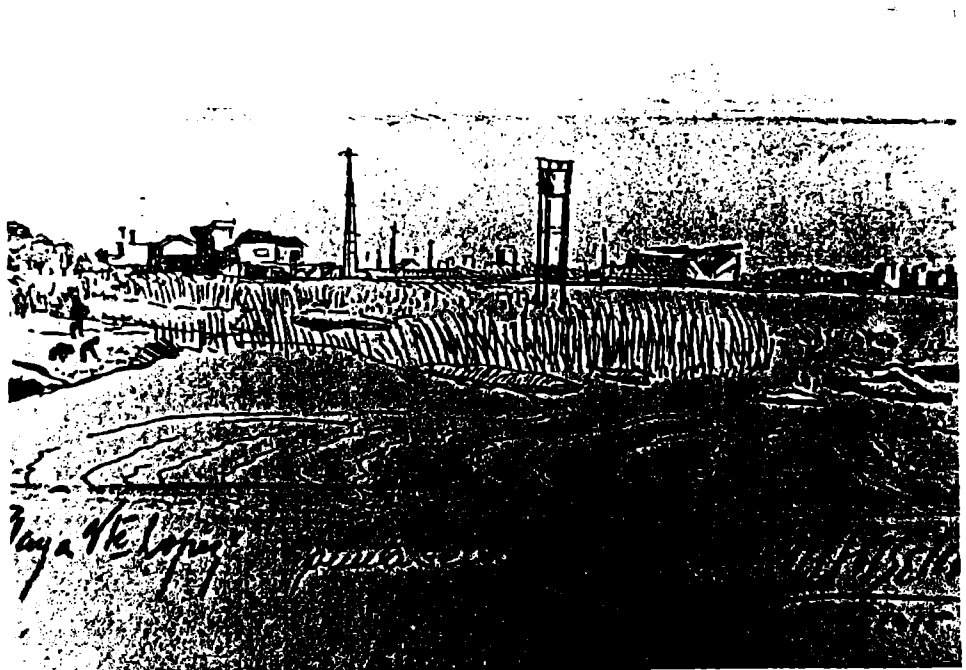
1922



GENTE DEL RINCÓN

PUNTA SECA

1917



PLAYA DE VICENTE ROPEZ

PUNTA SECA

1917 (1915 ?)



EL REBELDE
XILOGRAFIA
1920



HOMBRE TRISTE II
XILOGRAFIA
AGUAFUERTE
1925



PESCADORES Y VAGOS

XILICGRAFIA

1925



VIEJOS DESESPERADOS

XILICGRAFIA

1926



FUNDIDORES DE ACERO

XILOGRAFIA.

1928



ATORRANTES

XILOGRAFIA

1924



HURONES

XILOGRAFIA

1925



Y
COMO DIOS MANDA
AGUAFUERTE-AGUATINTA
1926-27



LA DANZA SALE DE LA PANZA
AGUAFUERTE
1926-27



DIOS LE DA PAN AL QUE
NO TIENE DIENTES
AGUAFUERTE-AGUATINTA
1926-27



DIOS LOS CRIA Y ELLOS SE JUNTAN

AGUAFUERTE-AGUAFINA

1926-27



LA CABRA TIRA AL MONDE

AGUIFUERTE-AGUAFINCA

1926-27



OJOS QUE NO VEN CORAZON QUE NO SIENTE

AGUA FUERTE-AGUA RINCA

1926-27



AL CAIDO TODOS SE LE
ATREVEN

AGUAFUERTE-AGUAFUENTE

1926-27

AQUI SE HACEN AQUI SE PAGAN

AGUAFUERTE

1926-27





MALA SED
AGUAFUERTE
1929

DOS VIDAS
XILOGRAFIA
1929

MUJERES EN LA FERIA
LITOGRAFIA
1929





D MAGCBO
CINCOGRAFIA
1830



RETRATO DE NIÑA
XILOGRAFIA
1921



LA PUESTERA
ESCULTURA ARCILLA



CLAUDE DEBUSSY
ESCULTURA CERA



AMIGOS

MANERA NEGRA

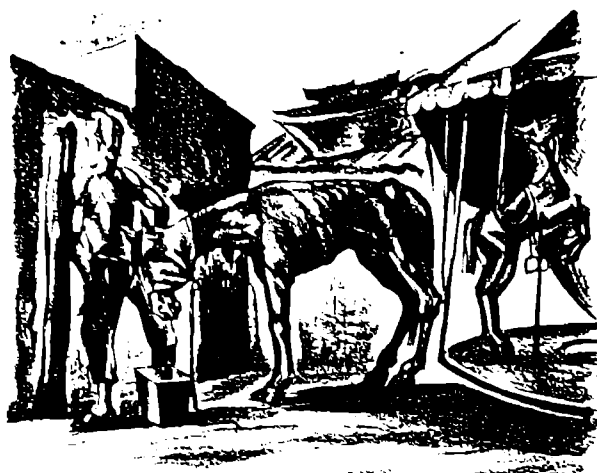
1940



ASILADOS

MEZQUITA

1940



México

1934

ALFONSO LEGIDO

LOS CABALLOS DE LA CALLESITA

BIOGRAFIA

1938



ESPECTACULOS Y VARIETADES

DIRIGIDOS

AQUAFUERTE

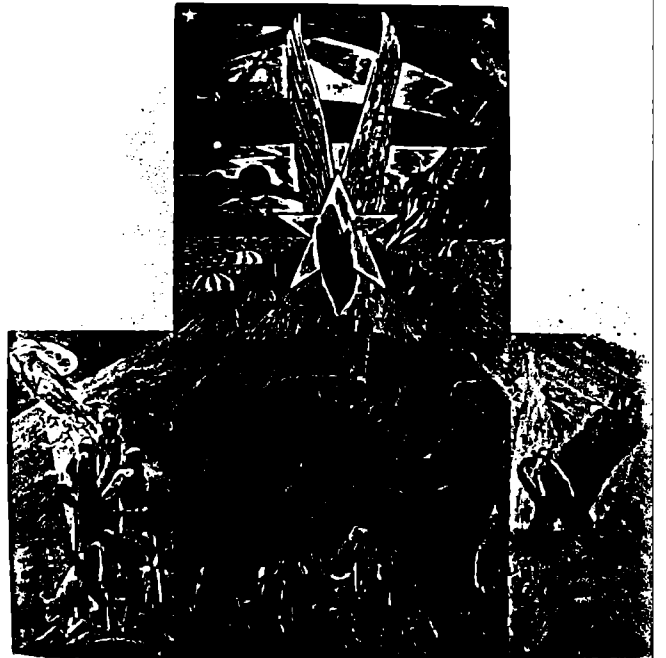
1934



PARTE DE FIEROS
XINOGRAPIA
1942

EL DIABLO
AFUNTINA
1943

TRIPICO DE LA GUERRA
XINOGRAPIA COLOR
1943





ESTELAS DEL MAR

XILOGRAFIA

1943



ESTELAS DE LA TIERRA
XILOGRAFIA
1943



LA HOJA
XILOGRAFIA
1945
COPIAS DE S. MERLINO
ILUSTRACION



7
EQUILIBRIO FAMILIAR
REPORTE LITOGRAFICO
1940

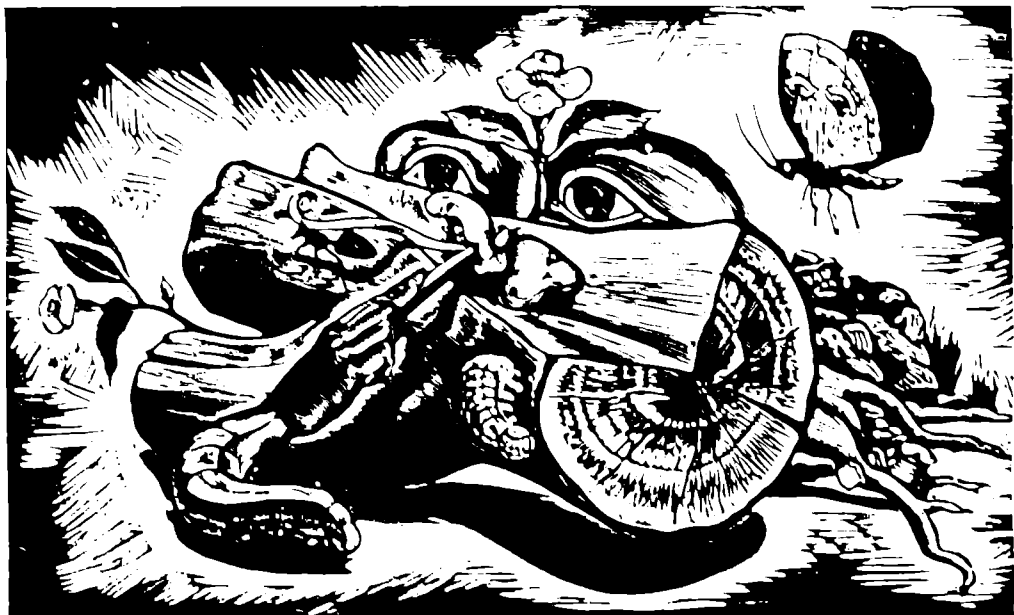


EQUILIBRIO MECANICO
REPORTE LITOGRAFICO
1941



ADEPTO DE LA GUITARRA
BURIL
1946

XILOGRAFIA DEL XILOGRAFO
XILOGRAFIA
1940





LA REINA DEL LAGO LAGAR
XILOGRAFIA 1951



VOLCAN LANEN
AGUAFUERTE 1951



EL VOLCAN DE LA CREACION
XILOGRAFIA 1951



COLLON - CURA
XILOGRAFIA 1951



EL HOMBRE QUE SE VE EN
EL SOL
XEROGRAFIA
1951

DE RANCHO
CINCOGRAFIA 1928
AIRANPO DE J. DAVARLOS

SAN LORENZO
CINCOGRAFIA 1925
AIRANPO DE J. DAVARLOS





ALFONSINA STORNI
XILOGRAFIA
1954



ARBOL DEL BIEN Y DEL MAL
XILOGRAFIA
1953 (1947 ?)

APENDICEEXPOSICIONES. PREMIOS. ADQUISICIONES

- 1917 "Salón de Acuarelistas y Grabadores", expone grabados
- 1918 "VIII Salón Nacional de Bellas Artes" "Salida del Viático" (óleo)
- 1918 "IV Salón de Acuarelistas y Grabadores", "Carreros de Puerto" (dibujo a tinta)
- 1918 "1° Salón de la Sociedad de Artistas Independientes Salón Costa", expone un óleo
- 1919 "IX Salón Nacional de Bellas Artes", "Entierro de barrio" (óleo)
- 1919 "V Salón de Acuarelistas y Grabadores". "Viejos consejeros" (dibujo a pluma)
- 1920 "X Salón Nacional de Bellas Artes". "Claro de luna" (óleo)
- 1924 "Exposición Grabadores Hall Teatro Ideal"
- 1924 "Exposición Club El Progreso"
- 1925 "XV Salón Nacional de Bellas Artes" "Noche de Año Nuevo" (óleo)
- 1926 "XVI Salón Nacional de Bellas Artes". "Pescadores y Vagos" (xilografía)
Premio Estímulo
- 1926 "III Salón Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires" . "Atorrantes y vagos". El Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata adquiere el grabado.
- 1926 "VII Salón de Acuarelistas y Grabadores" . "11 Grabados" (varias técnicas) Obtiene el Primer Premio Consejo Deliberante
- 1927 "VIII Salón de Acuarelistas y Grabadores". Presenta grabados, varias técnicas
- 1927 "Asociación Amigos del Arte" Expone 62 grabados (serie Los Proverbios)
- 1927 "III Exposición Comunal de Artes aplicadas" Primer Premio y Medalla al Grabado.
- 1927 Museo Colonial de Corrientes adquiere dos grabados
- 1928 Expone en Chicago (USA) Colección Rossenthal adquiere la Serie de Los Proverbios
- 1928 "V Salón Anual de Bellas Artes" de Santa Fe, expone grabados
- 1928 "1° Salón de Arte de Bahía Blanca", expone grabado y pintura
- 1928 "X Salón de Arte de Rosario" "Como Dios manda" (aguafuerte). El Museo "Juan B. Castagnino" adquiere la obra
- 1928 "Primera Exposición del Libro Argentino" -ilustraciones- Diploma de Honor.

- 1929 "XIX Salón Nacional de Bellas Artes" "Dos vidas" (xilografías) Primer Premio Unico al Grabado y, xilografías Martín Fierro
- 1929 "Exposición en la Asociación Amigos del Arte" Expone las ilustraciones sobre el "Martín Fierro" (120 xilografías)
- 1930 "Exposición del Círculo de La Prensa" La Plata. Expone grabados
- 1930 "Primera Exposición de Arte de Paraná" "Como Dios manda" (aguafuerte) El Museo Municipal de Bellas Artes adquiere la obra
- 1931 "Primer Salón del Grabado" Museo Nacional de Bellas Artes. Organizan Bellocq, Facio, Chaneton, Tapia
- 1931 "VIII Exposición Provincial de Buenos Aires", "Cabezas" (punta seca) El Museo de Bellas Artes adquiere la obra
- 1931 "Primera Exposición del Grabado en la Argentina" en el Museo Nacional de Bellas Artes. "Fundidores de acero", el Museo adquiere la obra
- 1931 El Museo E. Guiñazú adquiere un grabado
- 1932 "II Exposición del Grabado Argentino" en el Museo de Bellas Artes
- 1932 "IX Exposición Provincial de Bellas Artes", expone grabados
- 1933 "Exposición de Artes Plásticas" realizada en Río de Janeiro. Expone grabados
- 1933 "Exposición de Grabadores Argentinos en Norte América" Grabados
- 1933 "II Salón del Grabado" Capital Federal -grabados- Consejo Deliberante
- 1934 "III Salón del Grabado" Dirección Nacional de Bellas Artes, expone 6 grabados
- 1934 "III Exposición del Grabado Argentino-Grabados Contemporáneos" en el Consejo Deliberante
- 1935 Galería de Artistas. Círculo de La Prensa de Buenos Aires adquiere un grabado
- 1936 "Exposición Individual de Grabados" en la "Asociación Artes y Letras "A.L.B.A." Capital Federal. Expone treinta grabados
- 1936 "Exposición de Arte del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires Expone grabados, obteniendo el Primer Premio
- 1936 "Galería Moody", expone grabados -muestra individual
- 1937 "Exposición Internacional de París" Grabados. Obtiene Medalla de Plata y Diploma de Honor. Expone cuatro estampas Martín Fierro, Mala sed y Fundidores de acero
- 1937 Expone grabados en la Asociación Cristiana de Jóvenes. División Estudios Secundarios
- 1937 Expone en Río de Janeiro grabados (distintas técnicas)
- 1938 Exposición del Libro Argentino en Roma-París-Bruselas. Expone serie Martín Fierro

- 1938 "II Salón de Grabados" Inst. Argentino de Artes Gráficas. Expone Fundidores de acero, Mala sed y Almuerzo
- 1938 Centro de "Stude Americani" , Roma. Expone grabados
- 1938 "Exposición de Grabados en New York- "Centro Internacional de Arte" en el Art Museum Roorich
- 1938 Gabinete de la Estampa Biblioteca Nacional de París. Expone estampas del "Martín Fierro"
- 1939 "Exposición Internacional de New York" Grabados en el Riverside Museum
- 1939 "Exposición de Grabados en "Virginia Museum of Fine Art" USA
- 1939 "Exposición Panorama del Grabado desde Sívori hasta Hoy" en el Museo Municipal de Bellas Artes de la Capital Federal
- 1939 "Exposición en el Museo del Grabado de San Francisco" en California USA
- 1940 Exposición Internacional de New York. Expone grabados (diversas técnicas)
- 1940 "Salón Nacional de Bellas Artes" Sección Histórica "Asesinato de Facundo Quiroga" (óleo) Obtiene el Primer Premio
- 1940 "Exposición Internacional del Libro Argentino por Brasil-Boliva-Perú y Chile
- 1940 "Exposición de Arte Chileno en Buenos Aires" Grabados
- 1940 "VI Salón del Poema Ilustrado" Expone Ilustraciones
- 1940 "XXVII Salón de Acuarelistas y Grabadores". Acróbatas (acuarela)
- 1940 "II Salón de Bellas Artes de Tandil"
- 1940 "Museo de la Boca. Adquisición de una obra. Caballos de calesita
- 1941 "VII Salón Municipal de Pergamino" "Frutería" (óleo)
- 1941 "American National Committed of Engraving" Muestra individual
- 1941 "Exposición individual en la Galería Müller" Expone 25 óleos y 12 grabados
- 1941 "Exposición en nueve Museos de EEUU organizada por Sociedad Acuarelistas y Grabadores. Muestra colectiva invitación T. Roosevelt. Expone "Viejos desesperados", "Huronos", "Amigos"
- 1941 "Exposición en la Universidad Nacional de Buenos Aires" Invitado de Honor, expone pinturas y grabados
- 1941 "Exposición Argentina de Pintura en New York", "El incendio"
- 1941 Exposición Individual en la Escuela de Bellas Artes" de La Plata
- 1941 "Exposición en Sociedad Amigos del Arte" de Mendoza, expone "Pescadores y vagos", "En la Boca", "Mujer en la feria", "Niña" "Errante, 23 ilustraciones de "El matadero", 9 xilografías de "Martín Fierro"

- 1941 "Salón de Arte de Avellaneda" expone grabados
- 1941 "Salón de Arte de La Patagonia", grabados de "Martín Fierro", obtiene Primer Premio-Medalla de Oro
- 1942 "Salón de Arte de La Patagonia", expone grabados
- 1942 "II Salón Provincial de Córdoba" , expone grabados y "El espantapájaros"
- 1942 "Exposición de Pintura" Muestra Cultural Latino Americana. New York Diploma de Honor en Pintura
- 1942 "Exposición Impulso" en la Boca Exposición en Homenaje a sus "veinticinco años de pintor y grabador"
- 1942 "Primera Exposición del Grabado en la Argentina 1705-1942" en el "Museo Municipal de Bellas Artes" Juan B. Castagnino" en Rosario. Organizador y Expositor. Jurado
- 1942 "Salón Municipal de Grabado" auspiciado por la Intendencia Municipal Godoy Cruz, Mendoza
- 1942 "Salón Anual de Bellas Artes de Rosario" "Agencia de Colocaciones" (óleo) Medalla de Oro a la mejor composición
- 1942 "X Salón Anual de La Plata" Grabado. Pintura
- 1942 "Exposición de Gente de Arte de Avellaneda" Muestra Individual de pintura y grabado. Presenta 26 obras
- 1942 "IV Salón de Arte de Tandil" Sección Pintura y Grabado. Expone "Castañas asadas" y grabados
- 1942 "Invitado de Honor por el Gobierno de Bogotá Colombia al Primer Salón de Grabadores
- 1942 "Salón de Bellas Artes de Santa Fe", grabados. Expone "Asesinato de Facundo Quiroga", "Asilados" y "Autorretrato". Premio Ministerio de Gobierno e Instrucción Pública de la Provincia de Santa Fe
- 1942 "Primer Salón de Arte Joaquín V. González" en la Prov. de La Rioja
- 1943 "I Salón del Grabado" Rosario. Presenta "Viejo criollo", "Aparte de potros", "Amigos" y "Mala sed"
- 1943 "XXII Salón Anual de Rosario" expone pintura y grabado. "Descanso"
- 1943 "Comisión Provincial Bellas Artes de Santa Fe. "Hombres y espigas" Salón de Bellas Artes de Santa Fe
- 1943 "XXXIII Salón Anual Nacional de Bellas Artes", expone "Madres" (óleo)
- 1943 "Exposición de Grabadores Argentinos en el Museo Metropolitano de New York.
- 1943 "II Salón de Mar del Plata" "Pescadores en la ribera"
- 1943 "V Salón de Arte de Tandil", obtiene en pintura Medalla de Oro del Honorable Senado de la Provincia de Buenos Aires. "Matadero 183..." es adquirida.

- 1943 El Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" adquiere "Fundidores de acero"
- 1943 "Galería Sagitario" Grabados. "Viejo criollo" es adquirido
- 1944 Es nombrado miembro de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores
- 1944 "VI Salón de Arte de Tandil" Grabado. Premio Adquisición para el Museo Municipal de Bellas Artes, "Fundidores de acero"
- 1944 "VII Salón Municipal de Bellas Artes de Pergamino" Grabados. Pintura
- 1944 "III Salón de Arte de Mar del Plata" "Pialando potros" y Talleres de Avellaneda"
- 1944 "Exposición de Grabadores de la Galería Sirio"
- 1944 "Exposición de "47 Grabados del Martín Fierro", donadas a la Escuela N° 18 "José Hernández" del Consejo Escolar N° 15
- 1944 "Exposición individual de Grabados en el Museo Provincial de la ciudad de La Plata"
- 1944 "Museo Municipal de Junín " adquiere grabado
- 1944 "Exposición de Grabadores Argentinos premiados en el Salón Peuser" "Pescadores y vagos", Fundidores de acero" y "Errante"
- 1944 "XII Salón La Plata" "Madres"
- 1933 "XXIII Salón de Rosario" "Pialando potros
- 1944 "II Salón del Grabado" Rosario. Expositor y jurado. Presenta "Estelas del mar. De la tierra" (adquirida) "Aquí se hacen", "Mujer en la feria"
- 1945 "Exposición Internacional de Pintura Argentina" en Chile, Paraguay y bolivia, con la obra "El incendio" (óleo)
- 1945 "VII Salón de Tandil" "Pialando potros" (pintura) y "Aparte de potros" (grabado)
- 1945 "IV Salón de Arte de Mar del Plata", Expone pintura y grabados ."Estelas del Mar y de la tierra" Premio Adquisición
- 1945 "Expone en el Salón de Arte" Impulso de la Boca 23 obras
- 1946 "II Salón de Arte de Córdoba" pintura y grabado
- 1946 "III Salón del Poema Ilustrado" Luján. "Inquietud" (monocopia)
- 1946 "IX Salón de Arte de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la República del Uruguay" Invitado de Honor, expone grabados y dibujos
- 1946 "Expone en nueve Museos de EEUU, enviado por la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores, con el auspicio del Museo Metropolitano. "Estelas del mar y de la tierra"
- 1946 "IX Salón de Arte del Museo Municipal de Tandil
- 1946 "XXXI Salón de Acuarelistas y Grabadores", pintura y grabado. "Tormenta" (Monocopia), "Ladrilleros y hornos" (monocopia)

- 1947 "Museo Municipal de Buenos Aires" adquiere "Fundidores"
- 1947 "VI Salón de Arte de Mar del Plata" expone pintura (Fogata de San Juan) y grabado y obtiene el 2° Premio Adquisición de Grabado por "Xilografía del xilógrafo"
- 1947 "IV Salón del Poema Ilustrado" Luján. "Quimera" (monocopia)
- 1947 "XXIV Salón Anual de Arte de Santa Fe" expone pintura (Madres) y grabado (Viejo triste)
- 1947 "III Salón del Grabado de Santa Fe" "Aparte de potros", "Viejo criollo" "mala Sed", "Guerra gaucha"
- 1947 "II Salón Anual de Bellas Artes de Bahía Blanca", pintura (Pialando potros) y grabado (Xilografía del xilógrafo)
- 1947 "Gente de Avellaneda". Grabados: "Cabeza" (mezzotinta) "Mujer triste" (xilografía) "Pescadores de la ribera"
- 1947 "III Salón de Otoño" organizado por la Municipalidad de Buenos Aires. Expone grabado "Adentro de la guitarra" (buril)
- 1947 "Primer Salón de Arte Municipal de Santa Fe" El Museo Provincial "Rosa G. de Rodríguez" adquiere una obra. Premio Ministerio de Salud Pública (Horquillero en descanso, dibujo-tinta). Primer Premio Adquisición
- 1947 Comisión Provincial de Córdoba. "Agencia de colocaciones" "Xilografía del xilógrafo"
- 1947 "Cien años de Arte Rio Platense" en el Museo Municipal Eduardo Sívori.
- 1947 "Salón Anual de Bellas Artes de Tandil" "Arbol del bien y del mal" (?)
- 1948 "Exposición de la Sociedad Rural-la campaña Argentina".Presenta "pialando potros (óleo) y "Viejo Criollo" y "Aparte de potros"
- 1948 "XXXVIII Salón Nacional de Bellas Artes" "Cirujas" (óleo)
- 1948 Adquisición de un grabado por parte del Museo E.Guiñazú. Mendoza
- 1949 "VIII Salón Anual de Mar del Plata" "Ciclón" (óleo)
- 1949 "XXVIII Salón de Rosario" "Cirujas"
- 1949 "El Grabado Argentino" Invitado por el Instituto de Extensión Cultural de la Universidad de Chile en Viña del Mar y Santiago.
- 1949 "Salón Anual de Santa Fe" "Desplumadores de aves"
- 1950 "Exposición individual de Pintura y Grabado en el Club Hebrero-Argentino" de Rosario.
- 1950 Invitado de Honor por la Sociedad Argentina de Artista Plásticos al "Salón de Otoño", óleos
- 1950 "Exposición de Grabadores Argentinos" en la Universidad de la República del Uruguay" "Pescadores y vagos" "El que no llora no mama"
- 1950 "I Salón de La Rioja" Primer Premio "Asesinato de Facundo Quiroga" (óleo). Obra adquirida para el Museo.

- 1950 "Salón de Bahía Blanca". Presenta "Ciclón"
- 1950 "Salón de Grabadores de la Galería Peuser". "Como Dios manda" "Mala Sed", "Xilografía del xilógrafo" "Autorretrato". Ilustraciones
- 1950 "Agrupación de Arte Gente del Sur" Avellaneda. Exposición de doce artistas grabadores. "Hija", "Años 1923 al 1945" (xilografía). "El demagogo" "El dictador"
- 1950 "Salón de Grabadores en el Ateneo Popular de San Fernando". Grabado
- 1950 "Organizó y concurrió a la Exposición de Grabadores Argentinos en el Departamento de Arte y Cultura del Ministerio de Instrucción Pública de la ciudad de Montevideo.
- 1950 "IX Salón de Mar del Plata". "Calesita campera" "Puesteros bonaerenses" (óleos)
- 1950 "Salón D'Elía" Prov. de San Juan
- 1950 XLI Salón Nacional
- 1951 "XXXVI Salón de Grabadores y Acuarelistas" Grabado Premio de Honor por resolución de la Academia Nacional de Bellas Artes.
- 1951 "Exposición del Instituto Superior de Artes" Tucumán. "Ciclón"
- 1953 "XLIII Salón Nacional de Bellas Artes" . "El caballo de los siete colores" leyenda araucana (óleo). Grabado: "Volcán Lanín"
- 1953 "III Salón Provincial de Córdoba" Grabado Premio Adquisición. "Tríptico de la guerra" "Paredes del hogar familiar"
- 1953 "Salón de Rosario" "Circo por dentro"
- 1953 "Salón de Mar del Plata" "Arbol del bien y del mal"
- 1953 T.V. Canal 7. Transmisión cultural y didáctica sobre el arte del grabado Exhibición de obras.
- 1953 "XX Salón de Arte de La Plata" Primer Premio "El árbol del bien y del mal" (xilografía)
- 1953 Exposición de "47 Grabados del Martín Fierro" invitado de Honor por la Dirección de Cultura de la Prov. de Buenos Aires. La Plata
- 1954 "XIII Salón de Arte de Mar del Plata" "Estelas de la tierra" (grabado)
- 1954 "Salón de Arte de Rosario" pintura y grabado
- 1954 "VI Salón de Arte de Córdoba" expone pintura
- 1954 "Exposición de la Galería Plástica" serie de los "Circos" (óleos)
- 1954 "Salón Anual de Santa Fe" Primer Premio Adquisición de Grabado. "El árbol del bien y del mal" y un óleo (El caballo de los siete colores)
- 1954 Exposición Internacional de la Habana, grabado "Estelas de la Guerra" (tríptico, xilografía)
- 1954 "Exposición El Arte del Libro" en Galería Viau

- 1954 "XLIV Salón Nacional de Bellas Artes". "La casa de los duendes" (óleo)
- 1954 "Exposición de Grabadores Americanos" S.A.A.P.
- 1954 "Exposición de pintura" Municipalidad de Buenos Aires "Cosecha" (óleo)
- 1955 "V Salón de Grabado y Dibujo" Gran Premio Ministerio de Educación de la Capital Federal. "Collón Curá"
- 1955 "Salón Municipal de Avellaneda" Premio Adquisición para el Museo Municipal de Bellas Artes de Avellaneda "Xilografía del Xilógrafo"
- 1955 "XXXIV Salón Anual de Rosario" Primer Premio Adquisición. "Leyenda del Lanín"
- 1955 "Salón de Arte de la Tradición de San Antonio de Areco" de la Prov. de Buenos Aires. Primer Premio Ilustración. "Martín Fierro"
- 1955 "Primer Salón de Grabado de la Asociación Cultural y Artística" de Curuzú-Cuatia. Corrientes. "Pescadores y vagos" (Adquisición), "Amigos" "Viejos desesperados" "Beethoven" "Errante" "Mala Sed" "Viejo triste" "Adentro de la guitarra" "Atorrantes"
- 1955 "Exposición en New York en la Galería del Departamento de Arte" del Marymont Colege Tarrytown. Expone 11 grabados del "Martín Fierro"
- 1955 "Exposición en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Washington. La Embajada argentina adquiere grabados y obsequia a la Biblioteca dos grabados del "Martín Fierro"
- 1955 "Exposición Individual en Van Riel" 9 óleos sobre Leyendas araucanas, 6 de los Circos, 8 Impresiones del sur, 3 de la serie Las Paredes, 8 temas
- 1956 "Exposición Individual en Avellaneda" "Agrupación Sur" 22 óleos
- 1956 "Exposición Colectiva de Grabadores en "Agrupación Gente de Arte Sur"
 Avellaneda, grabados en distintas técnicas
- 1956 Exposición Colectiva de Grabadores en General Pico-Santa Rosa, La Pampa
- 1956 "Exposición Individual en la Biblioteca del Ministerio de Educación de la Prov. de Buenos Aires La Plata. Presenta grabados en diversas técnicas y proyectos para libros
- 1956 "Exposición de Artistas Grabadores en la Biblioteca Popular de Olivos Grabados de distintas técnicas. "El dictador" "El demagogo" Ilustración Guerra Gaucha. "Estelas"
- 1956 "Exposición de Grabados en "The Gothenburg Art Gallery"
- 1956 "Exposición 47 estampas Martín Fierro" Municipalidad de Dolores
- 1956 Exposición Individual en el Salón de Artes del Hotel Provincial de Mar del Plata. "Cuarenta y siete grabados de Martín Fierro"
- 1956 Salón de Bellas Artes de Córdoba"

- 1956 "Donación del óleo "Madres" y la colección completa de las ilustraciones de "Martín Fierro" a la Escuela Municipal de Bellas Artes de la ciudad de Córdoba
- 1956 Salón de Bellas Artes en la Municipalidad de General San Martín. Primer Premio. Martín Fierro-Collón Curá
- 1957 "Salón de Arte de la Municipalidad de San Isidro" Grabados
- 1957 Exposición La Estampa Argentina en la República de México. Expone en cuatro ciudades mexicanas
- 1957 Exposición de Pintura Individual en el Museo Municipal de Concordia de Entre Ríos
- 1957 Exposición Individual en el Ateneo del Chaco (grabados) y una conferencia sobre "El Grabado", en Resistencia
- 1957 Invitado de Honor por la Dirección de Cultura de Prov. de Misiones. Expone grabados de diversas técnicas (30 grabados y 47 estampas de "Martín Fierro". El Museo Municipal adquiere un grabado.
- 1957 Expone treinta grabados de "Martín Fierro" en Estocolmo, Suecia
- 1957 Expone en el Museo de Bellas Artes de Esquel. Presenta grabados. "El Malón"
- 1957 Exposición Retrospectiva en M.E.E.B.A. Muestra con carácter didáctico de múltiples técnicas.-
- 1957 Organiza la Exposición de Grabadores en Coronel Dorrego, Prov. de Buenos Aires. El Museo Municipal de Bellas Artes adquiere una obra.
- 1957 Participa de la Exposición de Grabadores Argentinos en Roma en la Galería "Arte del Palazzo dele Exposiciones Roma-Via Milano. Expone "La hija del Lago" (xilografía) "El Malón"
- 1957 Exposición de Grabadores Argentinos en Milán "Galleria D'Arte Totti" Via Camperio 10
- 1957 Expone en la "Galleria de la Estampa del Castello Sforzesco", grabados. El Salón de Bellas Artes de Milán adquiere un grabado titulado "La hija del lago" (xilografía)
- 1957 Expone en la "Oficina Internacional del Trabajo" en Ginebra, Suiza, colección de grabados en distintas técnicas
- 1957 Expone Grabados en Morón
- 1958 Exposición Individual en la ciudad de Posadas, Misiones. Pinturas. Nueve "leyendas araucanas", diez motivos de circo y motivos de Buenos Aires.
- 1958 Expone en la Embajada Argentina y en la Sociedad Argentina de Grabadores del Teatro Nacional de Costa Rica. Cuarenta y tres grabados de

- "Martín Fierro" y seis de "Guerra gaucha"
- 1958 Exposición en el Museo Sívori "Grabados en Buenos Aires desde la colonia hasta nuestros días". Expone "Fundidores de acero"
- 1958 Expone en el Centro Cultural de Entre Ríos. Grabados
- 1958 Exposición de la Estampa Argentina en la Dirección de Cultura de Córdoba. Grabados
- 1958 Concorre a una exposición individual en el Centro Cultural de Concordia, Entre Ríos
- 1959 Expone por tercera vez en la ciudad de Posadas, Misiones
- 1959 Expone el Libro "Martín Fierro" en el Museo de Abilene (USA). El mismo fue donado al Presidente Eisenhower
- 1959 Adquisición de un grabado para la residencia privada del Secretario General de la Unión Panamericana en Washington
- 1960 Invitado especial en el "Tercer Festival del Libro en América", auspiciado por la OEA, en la Facultad de Derecho de la Capital Federal
- 1960 Exposición de Grabados en el Instituto Cultural Argentino-Peruano en Lima, Perú
- 1961 Exposición de Pinturas ("Leyendas araucanas") y grabados (47 estampas de "Martín Fierro") en la Municipalidad de San Martín de los Andes, Neuquén
- 1961 Exposición de Leyendas araucanas (óleos) en el Edificio de Correos y Telecomunicaciones de la ciudad de Neuquén. Donación de los óleos a la Prov. de Neuquén.
- 1961 Salón Nacional de Bellas Artes. Grabado
- 1961 Concorre como Miembro del "Primer Congreso del Area Araucanista" en la localidad de San Martín de los Andes. Exposición individual
- 1962 Exposición Individual Restrospectiva en la Galería Rubinstein en Mar del Plata
- 1962 Expone en la Asociación de Cultura de Vicente López. Celebración del 25° Aniversario de la Institución
- 1962 Expone en San Antonio de Areco, Prov. de Buenos Aires. Muestra de Colombo
- 1962 Expone en el Salón Cultural de la OEA. Grabados.
- 1962 Expone en los Salones de Casa América. Grabados
- 1963 Exposición retrospectiva y didáctica individual de Grabados en la Asociación Estímulo de Bellas Artes de la Capital Federal
- 1963 Expone en los Salones del Consejo Deliberante de la Municipalidad de San Antonio de Areco. Grabados. Semana de la tradición
- 1964 Exposición de Artes Plásticas Colectiva. Ejército Argentino

- 1964 Expone con un Grupo de Grabadores en San Antonio de Areco con motivo de la Semana de la Tradición
- 1964 Exposición retrospectiva de Grabados en la Biblioteca "Rafael Obligado" y Exposición retrospectiva en el Centro comercial de la ciudad de San Pedro. Prov. de Buenos Aires
- 1965 Exposición Individual retrospectiva en la localidad de San Antonio de Areco con motivo del día de la Tradición. Temas folklóricos
- 1965 Exposición Pintura en la Galería Van Riel
- 1965 Expone en el Club de la Estampa. Grabados
- 1965 Exposición Individual en la Galería Siglo XX. Grabados
- 1966 Exposición Individual de óleos (10), acuarelas (4 Impresiones del Sur) en la Galería Rubinstein en Mar del Plata .
- 1966 Colabora con el Club de la Estampa desde éste año
- 1966 Exposición de "Cinco Artistas del Pueblo" en la Galería Siglo XX (12 grabados)
- 1967 Exposición del "Libro Argentino" en la Sorbona, París. Expone la edición de lujo editada por Colombo de "Martín Fierro", auspiciado por la Asociación Amigos del Arte, en el año 1930
- 1967 Exposición Individual organizada por "El Club de la Estampa" como Homenaje a sus Cincuenta Años de Grabador"
- 1967 Exposición de Maestros Grabadores. Sociedad Artistas Plásticos, Buenos Aires.-
- 1967 Exposición Individual de Pinturas y Grabados" en la Galería Rubinstein en Mar del Plata
- 1967 Expone en el XII Salón del Grabado
- 1967 Exposición Individual en la Escuela "Julio A. Roca" en Cosquín, con motivo del VII Festival del Folklore Argentino
- 1967 Biblioteca Nacional "El Grabado en las Ediciones Argentinas". Organiza la muestra didáctica
- 1968 Exposición de Grabadores argentinos en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Madrid, España
- 1968 Expone en la "II Bienal Hispanoamericana de Arte"
- 1968 Invitado de Honor "Art Gallery International" con motivo de la I Bienal Internacional del Grabado
- 1968 "Primera Exposición Bienal de Grabado en Buenos Aires en el Club de la Estampa. Premio Medalla de Bronce
- 1968 Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca adhesión al día de la Tradición. Nov. 10: Exposición Individual, grabados y acuarelas (cinco Impresiones del Sur). En grabado, expone 7 estampas de las Leyen

- das Araucanas, 7 de "Martín Fierro" y 5 grabados varios
- 1968 Expone pinturas en la Galería Rubinstein, en Mar del Plata
- 1968 Exposición del Libro Argentino en New York. Colección Colombo. "Arte del Libro"
- 1968 Exposición de Grabadores en el Club de la Estampa, Capital Federal
- 1968 Expone en Mendoza
- 1969 Exposición del Libro de Arte Argentino en México. Colección Colombo
- 1970 Expone Individualmente en la Galería Rubinstein en Mar del Plata, pinturas. El Museo Municipal de Bellas Artes adquiere la obra "Circo por fuera" (óleo) de la serie Los circos
- 1970 Exposición Retrospectiva (Pintura) en Galería Ernesto de la Cárcova en la Asociación Estímulo de Bellas Artes", Capital Federal. Expone 14 óleos, 1 ténpera y 2 acuarelas
- 1970 Exposición de Grabados en la ciudad de Paraná, Entre Ríos.
- 1970 Exposición Individual en la "Galería Genesy" Mendoza. Dona el óleo "Pelador de aves" para el Museo Emiliano Guñazú de esa provincia
- 1970 Exposición de Píntura y Grabado en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Pergamino. Donación de "Suburbio" (óleo) y un grabado "Coñilafquen" (xilografía). Expone 9 óleos, 2 acuarelas y 15 grabados
- 1970 Exposición de "La Segunda Semana nacional del Río Paraná" M.I.M.A.
- 1970 Exposición en el "Museo de Bellas Artes de Chivilcoy"
- 1970 Exposición Individual en el "Centro Gallego" de la Capital Federal
- 1971 Expone cinco grabados en la Citadella de Padova, Italia. III Bienal del Grabado ("Estelas del mar", "Xilografía del xilógrafo" , "Pescadores y vagos", "Fundidores de acero"
- 1971 Expone, por intermedio del Club de la Estampa, cinco grabados en Norteamérica
- 1971 Exposición de Artes Plásticas" con motivo de la Semana del Ejército.

* * *

BIBLIOGRAFIA

1. Fuentes Documentales

Manuscritos Adolfo Bellocq
 Archivo Personal Adolfo Bellocq

2. Fuentes Fotográficas

Archivo fotográfico personal Adolfo Bellocq
 Archivo fotográfico F.H.C.
 Archivo fotográfico M.E.P.

3. Libros

- AREAN, Carlos La pintura en Buenos Aires. Buenos Aires. Municipalidad de la Ciudad. 1981
- ARHEIM, Rudolf Arte y percepción visual. Buenos Aires . EUDEBA,1985. 9°Ed.
- BELLOCQ,Adolfo Memorias, en Francisco Corti Vida y obra de Adolfo Bellocq
 Buenos Aires. Tiempo de Cultura. 1977
- BUSSET, Maurice. La technique moderne sur bis gravé.París. Delagrave.1925
- BRUGHETTI, Romualdo Historia del arte en la Argentina. México. Ed.Pomarca
 1965.
- CARIDE, Vicente. Adolfo Bellocq. Buenos Aires. Imprenta Colombo. 1967
- CIRLOT, Juan E. Diccionario de símbolos. Editorial Labor. Barcelona. 1985
 6° Edición
- CIRIA, Alberto. Partidos y poder en Argentina moderna (1930-1946).
 Argentina. Hyspamérica Editorial S.A., 1985
- COCHET, Gustavo. El grabado. Buenos Aires. Editorial Poseidón. 1947
- CORDOBA ITURBURU, Cayetano. 80 años de pintura argentina. Buenos Aires
 Librería La Ciudad. 1978.
- CORTI, Francisco H. Vida y obra de Adolfo Bellocq. Buenos Aires. Tiempo
 de Cultura. 1977.
- COURBOIN , Francos La gravure en France des origines a 1900. Paris.
 Delagrave . 1923
- CHIABRA ACOSTA, Alfredo (Atalaya) Críticas de arte argentino. Buenos Aires
 Editorial Gleizes. 1934
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón Goya y su época. Madrid. Editorial Alianza 1969
- MALTESE, Conrado. Las técnicas artísticas. Madrid. Editorial Cátedra 1980
- PAGANO, José L. El arte de los argentinos. Buenos Aires.Edición del
 Autor. 1937

PELLEGRINI, Aldo. Panorama de la pintura argentina contemporánea. Buenos Aires. Editorial Paidós, 1967.-

Primer Congreso del Area Araucana Argentina. Buenos Aires. Talleres Peuser, 1963.

PRINET, J. y ADHEMAR, J. L'estampe. París. 1959

ROGER-MARX, Claude Arte gráfica del Siglo XX. Londres. Thames & Hudson, 1942

SAN MARTIN, María L. Pintura argentina contemporánea. Buenos Aires. Editorial La Mandrágora, 1961

ZIGRO-SSER, Carl Six Cneturies of fine arts. New York City Publishing Inc.Co. 1939

4. Periódicos. Revistas

a) Crítica

La época

La Nación

La Prensa

La Razón

b) Atlántida

Augusta. Revista de Arte

Anuario Plástica

Ars

Arte y Decoración. Escuela Profesional N° 5

Caballote

Claridad

Martín Fierro. Periódico Quincenal de Arte y Crítica Libre. 2° época

The Studio and illustrated magazine of fine and applied art.Londres

5. Catálogos

-Adolfo Bellocq. Amigos del Arte. Agosto 1927

-Adolfo Bellocq. Amigos del Arte. Octubre 1929

-Adolfo Bellocq. Van Riel. Septiembre 1955

-Argentina Comisión Nacional Ejecutiva para la Conmemoración del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo. 150 Años de Arte Argentino.

Buenos Aires. Dirección Nacional de Cultura y M.N.B.A., 1960

-Exposición de Grabadores Argentinos. Salón Peuser Agosto 1944

-Grabado en las Ediciones Argentinas. Biblioteca Nacional. Octubre 1967

-Homenaje al artista Adolfo Bellocq. Museo de la Prov. de Buenos Aires. La Plata. 1974

- Independientes, sin jurados y sin firmas. Buenos Aires 1818
- Obra Gráfica del Expresionismo Alemán. 1981
- Plásticos del Grupo de Boedo (obra gráfica). Galería Miró. Abril 1983
- Rosario (Argentina). Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagino"
El grabado en la Argentina 1705-1942. Rosario 1942

6. Museos. Colecciones.

Museo Municipal de Artes Visuales "Eduardo Sívori"

Museo Municipal del Grabado. Necochea

Museo Provincial de Buenos Aires. La Plata

Colección Particular de Adolfo y Martha Bellocq

Colección Paricular M.E.P.

* * *

INDICE

Pag.	
3	FUNDAMENTACION DE LA PERIODIZACION
10	MARCO URBANO DE LA CIUDAD
12	EPOCA DE FORMACION Y APRENDIZAJE: 1911-1917
15	PRIMER PERIODO: 1917-1930
78	PRIMER EPOCA DE TRANSICION: 1930-1935
84	SEGUNDO PERIODO: 1935-1948
117	SEGUNDA EPOCA DE TRANSICION: 1948-1950
120	TERCER PERIODO: 1951-1972
161	CONCLUSION GENERAL
166	ILUSTRACIONES
192	APENDICE
204	BIBLIOGRAFIA

