

I N V E N C I Ó N

Poesía del contrato social. *Significación*

Expresión Negación de toda melancolía.

El hombre conquistará *Representación*

Ninguna el espacio multidimensional.

Voluntad constructiva. *Comunión.*

A U T O M A T I S M O

LA REVISTA ARTURO
EN SU TIEMPO INAUGURAL

MARÍA CRISTINA ROSSI

Fundación Espigas

Consejo de Administración

Mauro Herlitzka
Presidente

Raúl Naón
Vicepresidente 1º

Alejandro Gorodisch
Secretario

Adriana Rosenberg
Prosecretario

Gabriel Vázquez
Tesorero

Sergio Butinof
Claudia Caraballo de Quentin
Erica Roberts
Gabriel Werthein
Salvador Carbó
Claudio Golonbek
Vocales

Marcelo E. Pacheco
Vocal Emeritus

Laura Malosetti Costa
Agustín Díez Fischer
Vocales Ex officio

Rossi, María Cristina

La revista Arturo en su tiempo inaugural / María Cristina Rossi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Espigas, 2018.
Libro digital, PDF.

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-1398-11-9

1. Artes Visuales. 2. Vanguardias. 3. Arte de Vanguardia. I. Título.
CDD 709.8

Tarea – Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural Universidad Nacional de San Martín

Néstor Barrio
Decano

Fernando Marte
Secretario de Investigación y Transferencia

Georgina Gluzman
Secretaria Académica

Amira Russell
Directora Ejecutiva

Centro de Estudios Espigas (Tarea - IIPC / UNSAM)

Agustín Díez Fischer
Director

Luisa Tomatti
Coordinadora

Melina Cavalo
Bibliotecóloga

Adriana Donini
Asistencia General y Referencia

María Sofía Frigerio
Mayra Romina Piriz
Asistencia en Biblioteca y Archivos



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

TAREA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL

FUNDACIÓN  **ESPIGAS**

LA REVISTA *ARTURO* EN SU TIEMPO INAUGURAL

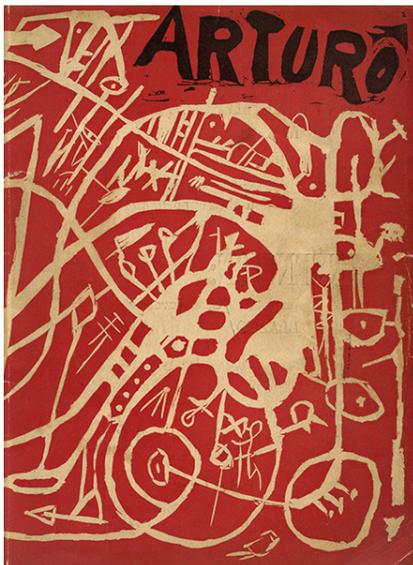
El presente artículo corresponde a las investigaciones realizadas para el proyecto *Modernity, Avant-Garde and Neo-Avant-Gardes in the Americas: Journals and archives at Espigas Foundation (1920s- 1950s)* de Centro de Estudios Espigas-UNSAM y Getty Foundation y es deudor de los trabajos de investigación realizados en 2009 para la escritura de mi tesis doctoral. Agradezco la consulta de las fuentes ubicadas en el Archivo del Museo Torres García de Uruguay (AMTG), al Centro de Documentação e Investigação Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva de Lisboa (CDI-FASVS), al Archivo Vicente Huidobro de Chile (AVH), Archivo Carmelo Arden Quin, Archivo Gyula Kosice, Archivo Jorge Brito, Archivo Raúl Naón y Archivo Gabriel Vázquez; las entrevistas realizadas a Carmelo Arden Quin, Tomás Maldonado, Gyula Kosice, Manuel Espinosa, Carlos Alberto Maggi, Raúl Lozza, Juan Melé y Gregorio Vardanega, así como la generosa colaboración de Alejandro Díaz, Mariana Casares, Sandra Brás Santos, Macarena Cebrián, Pablo Brito Altamira, Sofía de Arden Quin y Tencha de Sagastizábal, María Angélica Melendi, Ana Espinosa y el equipo de la Colección Espinosa, Godofredo Iommi (h), Gonçalo Mello Mourão, Max Pérez Fallik y la Fundación Pettoruti, entre muchos otros.

Buenos Aires, mayo de 2017.

Dra. María Cristina Rossi
UBA-ITHA – UNTREF-IIAC
Centro de Estudios Espigas-IIPC-UNSAM

LA REVISTA *ARTURO* EN SU TIEMPO INAUGURAL

A partir de los datos registrados en la portada de la revista *Arturo*, la historiografía ha tomado el verano del 44 como el momento inaugural para el establecimiento del paradigma del arte abstracto en Latinoamérica, aunque al analizarlo desde la perspectiva de gestación del proyecto editorial, ese período expresa mucho más sobre el deseo de sus impulsores, que sobre la fecha de aparición. Si bien esta publicación no logró superar el número inicial, el conjunto de imágenes, escritos y poesías que reunió su primer número pone de manifiesto que en ese momento estaban surgiendo cambios que no llegaron a plasmarse, aunque dejaron huellas en las que se perciben ciertas contradicciones. Para comprender las transformaciones que se mantuvieron en estado latente bajo su despliegue discursivo, nuestro trabajo considera que el tiempo de gestación es central y, en este sentido, sostiene que el rol desempeñado por Arden Quin es clave para comprender tanto el momento de conformación del grupo editor, como las conexiones establecidas para lograr las primeras colaboraciones.



Tapa de *Arturo*.

Los intereses de poetas y artistas noveles se habían ido reuniendo durante el largo período de la Segunda Guerra Mundial y, para la fecha de su fundación, el comité de redacción resultó integrado por Edgar Bayley, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss. Los textos de los editores marcaron un rumbo ideológico y estético articulado con los contactos y las posiciones adoptadas por Joaquín Torres García y Vicente Huidobro al regresar a América, de quienes decidieron incluir colaboraciones junto a un grupo de poemas de Murilo Mendes. No obstante, el enfoque de nuestro análisis considera que si bien *Arturo* fue importante para la circulación de esas ideas de vanguardia, lo que la convirtió en una publicación emblemática fue su poder de intervención sobre las iniciativas y los debates que involucraron a significativos sectores del campo cultural del momento. Por esta razón, entendemos que para tener una idea cabal del espacio que ocupó, es preciso inscribir su estudio en una trama de intercambios regionales.

En tanto revista señera para el estudio de los relatos del arte moderno, *Arturo* ha merecido tratamiento específico en numerosos estudios¹; a pesar de lo cual aún sigue despertando nuevos interrogantes. Desde nuestra perspectiva, entonces, renovamos algunas preguntas que reorientan la mirada sobre esta revista: ¿cuándo comenzó a gestarse?; ¿cómo se fue conformando el grupo impulsor?; ¿las colaboraciones publicadas fueron las únicas solicitadas o se establecieron otras conexiones?; ¿el proyecto inicial sufrió transformaciones?; ¿cómo se explica la diversidad de intereses que muestran sus elecciones gráficas? y, en definitiva, ¿cómo se articuló su gestación e impacto sobre el campo cultural de la región?

(1)

Entre los principales: Sola (1967), Rivera (1976), Perazzo (1983), Peluffo Linari (2006a [1985-7]), Derek (1994), Maistre (1996: 17-20), Pérez Barreiro (1996); Siracusano (1999: 18), Gradowczyk-Perazzo (2001), Lauría (2002-3), Goldmann (2004), Rossi (2004, 2010a, 2014), Pozzi Harris (2007), García (2008, 2011, 2012), Crispiani (2011).

EL COLECTIVO EDITOR



De izquierda a derecha:
Godofredo Iommi, Napoleão Lopez Filho,
Efraín Tomás Bó, Juan Raúl Young,
Río de Janeiro, hacia 1940.

(2)

En ocasiones Amaury Sarmiento aparece como Amaury de Léa y, además, participaron Luis Lloret-Castels y Virgilio Bastera (Goldmann, 2004).

(3)

Young, Juan Raúl, “Un abrazo para Godo” (Archivo Gerardo Mello Mourão).

(4)

En 1999 Young escribió: “Fuimos a visitar a Huidobro y después, como si se hubiera hecho costumbre, íbamos todos los días a cenar a su casa. Destapábamos una botella del elixir de la bodega Santa Rita, propiedad de su familia y discutíamos teorías”, fragmento de: “Un saludo para Godo, hombre de un solo amor” (Archivo Gerardo Mello Mourão).

(5)

A comienzos de 1942 fue el Secretario General de la Agrupación Independiente del Centro de Estudiantes de la Facultad de Derecho. Es importante señalar que Holt Maldonado no tenía ningún tipo de parentesco con los hermanos Maldonado Bayley.

(6)

Publicó una reseña sobre la obra de Jan Lodeizen y una entrevista a George Balanchine (Salle, 2008).

En 1935 Torres García ofreció una conferencia sobre “Geometría, creación y proporción” en la Sociedad Teosófica Uruguaya a la que asistió Arden Quin, quien desde ese momento no dejó de frecuentar al maestro y comenzó a procesar la enseñanza del arte constructivo. Instalado en Buenos Aires se acercó a los círculos estudiantiles, donde conoció a Godofredo Iommi, compañero de la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini de Efraín Tomás Bo y Juan Raúl Young y, en 1939, junto a Eduardo Holt Maldonado y Amaury Sarmiento participó en la publicación *Sinesis*, donde también se contaban Pablo Becker y Guy Ponce de León².

Por un lado, en diciembre de 1940 Iommi, Young y Bo partieron en el barco japonés Arabia Maru con la intención de llegar a Europa, pero al detenerse en Río de Janeiro comprendieron que no podrían hacerlo debido al estallido de la guerra. En esa ciudad conocieron a los poetas brasileños Gerardo Mello Mourão, Abdías do Nascimento y Napoleón Lopes Filho, con quienes decidieron fundar –medio en serio, medio en broma– la Santa Hermandad de la Orquídea que, según escribió Young, tomaba el nombre del título de una película jocosa y frívola³. El interés del grupo por la obra de Huidobro hizo que en el viaje de regreso, Iommi aprovechara la escala de su vuelo en Chile para conocer al poeta creacionista y, luego, junto a Young frecuentó su casa para conversar sobre sus teorías⁴.

Por otro lado, Holt Maldonado⁵ dirigía *Universitario. Voz estudiantil*, periódico destinado a difundir las políticas, intercambios y actividades de los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires, que contenía una página dedicada a la cultura del momento donde participó Arden Quin⁶ y en febrero de 1942 se publicó el cuento “El teléfono” de Edgar Maldonado ilustrado por su hermano Tomás.



Edgar y Tomás Maldonado en *Universitario. Voz estudiantil*, febrero 1942.

Además, Arden Quin se había encontrado con Carlos María Rothfuss en la exposición de Emilio Pettoruti que se presentó en Círculo de Bellas Artes de Montevideo en 1939 y, al establecerse en Buenos Aires, se relacionó con el joven marroquino Fernando Fallik⁷, quienes pronto se sumarían a las búsquedas invencionistas bajo los nombres de Rhod Rothfuss y Gyula Kosice, respectivamente.

Desde finales de los 30 los estudiantes de las escuelas de bellas artes de Buenos Aires manifestaban sus disconformidades debido a cierta normativa de organización y a la fuerte orientación academicista que imperaba. En la primavera de 1942 Jorge Brito, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Tomás Maldonado firmaron el “Manifiesto de cuatro jóvenes” y propiciaron una volanteada que intentó sumar al resto del alumnado para producir el quiebre con el sistema de enseñanza oficial (Rossi, 2010b). Si bien la rebelión no logró esa ruptura, las acciones provocaron la separación de las aulas de los cuatro firmantes que, a través de Edgar Maldonado Bayley y de Godofredo Iommi estaban vinculados a la constelación de poetas de la Hermandad.



Manifiesto de cuatro jóvenes. Buenos Aires, 1942.

(7)
La vinculación surgió a través del tenor chileno Miguel Martínez con el que Arden Quin compartía la habitación en una pensión de la calle Camarones.



Portada de *Argentina 1942: Reportagens*.

(8)

Incluye entrevistas al canciller Enrique Ruiz Guiñazú, a Diego Luis Molinari y a Saavedra Lamas, reseña la posición anticomunista de Sánchez Sorondo, relata el intento de lograr la opinión del general

Agustín P. Justo, además de trazar un panorama de las relaciones comerciales (Mello Mourão, 1942).

(9)

“Comido pelos mesmos dentes que morderam a Santa Hermandad, está correndo mundo— neste momento no Rio—, o jovem novelista Edgard Maldonado. ¡Que o mundo o não reconheça!” (Mello Mourão, 1942: 137).

(10)

Mello Mourão frecuentaba el Cine Arte donde veía cine ruso “e veja ainda nas paredes da sala de projeção, extranhas e belas pinturas dos surrealistas argentinos e espanhóis” (Mello Mourão, 1942: 42).

También menciona a Spinosa [sic] en la página 126. Según relató Espinosa en entrevista con la autora el 25 de septiembre de 2003, Maldonado se acercó en una visita a la Galería Müller para hablarle sobre el libro y desde ese momento nació la amistad y el trabajo compartido para impulsar el arte concreto.

(11)

Tras la frustrada experiencia de la Asociación de Arte Constructivo integrada por artistas ya formados por la Academia y con cierta trayectoria, comprendió que sólo sería posible impulsar sus ideas a través los más jóvenes y sin formación previa.

En enero de ese mismo año y luego de la reunión de Ministros de Relaciones Exteriores que se había realizado en Río de Janeiro, Mello Mourão —integrante de dicha Hermandad— llegó a Buenos Aires para realizar entrevistas vinculadas a la posición política de la Argentina en el contexto de la Segunda Guerra. Titulado *Argentina 1942. Reportagens*, el libro que testimonia su viaje concluido en mayo/junio de ese año anexa un panorama sobre la actividad cultural de Buenos Aires. Entre otros aspectos⁸, la publicación da cuenta de la cercanía de sus intereses con los de Bayley:

Comido por los mismos dientes que mordieron a la Santa Hermandad, está recorriendo el mundo —en este momento en Río— el joven novelista Edgard Maldonado. ¡Que el mundo no lo reconozca!⁹

En esos días, la circulación de este libro en Buenos Aires motivó el primer acercamiento entre Tomás Maldonado y Manuel Espinosa, artista que junto a Juan Carlos Castagnino, César López Claro y Orlando Pierri, había participado en la decoración mural del Cine Arte de la avenida Corrientes (Rossi, 2007), a raíz de cuyo conocimiento Mello Mourão mencionó los nombres de Castagnino y Espinosa dentro del panorama porteño que había conocido¹⁰.

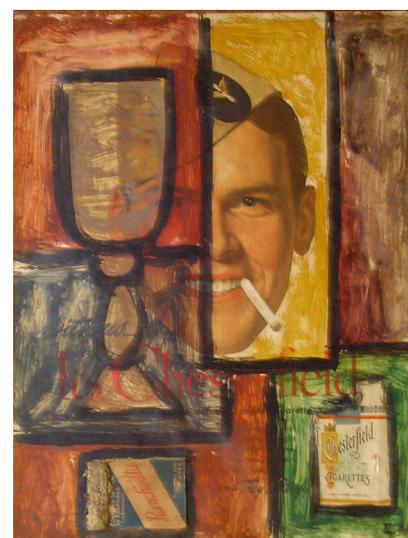
También en 1942 los estudiantes de las escuelas porteñas tuvieron una oportunidad inmejorable para acercarse a la obra y el pensamiento de Torres García, porque en junio viajó a Buenos Aires, brindó una conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores y avanzó con los acuerdos para realizar una exhibición. De este modo, en septiembre llegaron las cincuenta y siete pinturas que fueron presentadas por Julio E. Payró en cuatro núcleos: retratos, naturalezas muertas, pintura constructiva y arte constructivo.

La muestra logró buena repercusión y Domingo Viau compró dos obras para el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes que dirigía. Los jóvenes argentinos asistieron a la Galería Müller con avidez, aunque más tarde se mostraron mucho más interesados por su enfoque antiacadémico y por su férreo rechazo a la pintura de carácter imitativo, que por la propuesta de su universalismo constructivo, que incluía el símbolo y tomaba distancia de las vanguardias constructivas más radicales, como el neoplasticismo o la vertiente productivista del constructivismo ruso, que ellos prefirieron a la hora de discutir el punto de partida de sus programas. Tras la exposición de Müller el maestro uruguayo decidió abrir sus espacios de interlocución hacia los más jóvenes y, al volver a Montevideo, fundó el Taller Torres García (TTG) para volver a enseñar pintura y arte constructivo, pero esta vez a quienes quisieran aprender desde cero (Rossi, 2013)¹¹.



Constructivo, City Hall y Goya: tres de las obras presentadas por Joaquín Torres García en la Galería Müller, 1942.

En esa época Maldonado dictaba clases de pintura –a las que asistía Lidy Prati– y realizó un primer viaje a Montevideo para conocer el taller de Torres. Más tarde, contrajo matrimonio con Prati y ambos volvieron a visitarlo, momento en el que le compraron uno de sus óleos de colores primarios fechado en 1943 (Escot, 2007: 25). También Espinosa viajó a Montevideo y su obra figurativa y de cuño surrealizante acusó el impacto del acercamiento a la estructura torresgarciana en una serie de *collages* organizados sobre una grilla ortogonal marcada con trazos negros, que exhibió en la galería Comte¹².



Manuel Espinosa, *S/T*, óleo y collage sobre papel, 1944.

(12) Es probable que en el caso de Espinosa –diez años mayor que el promedio del grupo– esta producción haya logrado trascender debido a que su obra ya circulaba en las galerías de Buenos Aires; sin embargo, no se descuenta que muchos otros estudiantes hayan incursionado en esta línea de trabajo, tal como se observa en algunas piezas constructivas de cuño torresgarciano de Alfredo Hlito pintadas hacia 1945.

Eran tiempos, entonces, en los que la voluntad de cambio iba reuniendo los intereses de jóvenes poetas y artistas entre los que comenzó a madurar la idea de fundar una nueva revista de vanguardia y, en este marco, Arden Quin fue una pieza clave para la conformación del colectivo editor de la revista *Arturo*.

LAS COLABORACIONES

Debido a su estrecha relación con Torres García, Arden Quin no solo tuvo un rol destacado para lograr el aporte del maestro uruguayo, sino que orientó las elecciones hacia muchos intelectuales que podían contactar a través del entorno torresgarciano, como Huidobro, Jules Supervielle o Braulio Arenas, según puede reconstruirse a partir del epistolario que testimonia las solicitudes de colaboraciones y las relaciones entabladas en su viaje a Brasil. A través de su amigo Godofredo Iommi, Arden Quin contaba con la orientación de algunos de los integrantes de la Hermandad de la Orquídea¹³, que admiraban la poesía de Murilo Mendes, a quien se acercó una vez que llegó a Río de Janeiro; ambiente en el que también se encontraba Cecilia Meireles, poetisa y crítica brasileña que mantenía fluida relación con Torres García¹⁴.

(13)
En la entrevista realizada por la autora el 24 de noviembre de 2005, Arden Quin señaló la orientación de Abdías do Nascimento, integrante de la Hermandad con quien mantuvo contacto a través del tiempo.

(14)
En 1939 Cecilia Meireles le escribió a Torres para agradecerle el envío de *La tradición del hombre abstracto*, y se explayó sobre la obra de su marido Fernando Correia Días (ya fallecido), que también se había interesado por llevar el arte primitivo a los motivos decorativos a las cerámicas y dibujos. Véase: Carta de Cecilia Meireles (CM) a JTG, Río, 8 de abril de 1939, AMTG. En adelante la correspondencia se citará con las iniciales de remitente y destinatario.

(15)
Alguna bibliografía señala que también estaban presentes Fedor Ganz y Guy Ponce de León, que continuaron junto a Arden Quin en la revista *Ailleurs* (Salle, 2008).

(16)
Ma. Amalia García ha citado el diario de la familia Bayley donde consta que durante la segunda mitad de 1942 ejerció el periodismo en Río de Janeiro durante seis meses (García, 2012:58).

(17)
Carta de AS a JTG, Río, 22 de septiembre de 1942, AMTG.

(18)
Ibidem.

En una reunión en la que se encontraron Arden Quin y Bayley, y a la que concurrieron artistas e intelectuales que estaban en esa ciudad¹⁵, ambos aprovecharon para anunciar el deseo de publicar una revista de vanguardia¹⁶. Allí conocieron al matrimonio formado por el artista húngaro Arpad Szenes y la pintora portuguesa María Helena Vieira da Silva (cuya obra se presentaba en el Museu de Belas Artes de Río de Janeiro). Estos artistas estimaban la obra de Torres García desde su estancia parisina –donde sus cuadros circulaban en las galerías, en el *Salon des Surindependents* o en las casas de amigos en común, como Mme. Bucher– y, una vez en América, Cecilia Meireles les había prestado el libro *La tradición del hombre abstracto*, que Torres había publicado en 1938, según relató Arpad¹⁷. En las conversaciones con Arden Quin inmediatamente coincidieron en su admiración por la obra y el pensamiento del uruguayo, lo cual motivó que Szenes escribiera una carta para enviarle en mano a Torres, a la que adjuntó algunas fotos de las pinturas de su esposa¹⁸. A su vez, el poeta brasileño les entregó los seis poemas: “Novísimo Orfeo”, “Homenaje a Mozart”, “La libertad”, “Momentos puros”, “La operación plástica” y “La vida cotidiana”, luego publicados en *Arturo*, conjunto que según los estudios de María Amalia García pertenecen a su libro *As Metamorfoses* de 1944, excepto “Homenaje a Mozart” que tampoco figura compilado en su *Poesía completa e prosa* (García, 2012: 58).

En consecuencia, cuando al año siguiente Arden Quin le escribió a Huidobro ya le explicó que habían obtenido una contribución de su amigo Torres y que contaban con la colaboración del “grande y desconocido” poeta brasileño Murilo Mendes, surrealista autor de *El Visionario*, *Las Metamorfosis*, *El velo del tiempo* y *Poesía en pánico*. En esa carta también se refirió a otras participaciones que esperaban incluir, como una del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, de los escritores también uruguayos Carlos Rodríguez Pintos (1895-1986) y Carlos

Denis Molina (1918-1983), así como del chileno Braulio Arenas; colaboraciones que, finalmente, no llegaron a publicarse, pero que corroboran la mirada abierta hacia las producciones de la literatura moderna de la región que sostenía el colectivo reunido hasta ese momento, según puntualizó Arden Quin:

Carta de Carmelo Arden Quin a Vicente Huidobro, Buenos Aires, 10 de agosto de 1943, Gentileza del Archivo Vicente Huidobro.

Parte de nuestro grupo es surrealista y parte constructivista. La selección del material y la orientación literaria de *Arturo* son rigurosas. *Arturo X₂* acepta el Surrealismo, el Creacionismo y el Constructivismo de Torres García¹⁹.

Buenos Aires Agosto 10 1943
Estimado Vicente Huidobro

Es la primera vez que me correspondo con usted espero que me envíe Ud Huidobro una colaboración inédita para el primer número de *Arturo X₂* Comprendo Ud que le llega hasta a castañita y porque nuestro grupo y la orientación de nuestro periódico las hallar de aquí imprescindibles. Parte de nuestro grupo es surrealista y parte constructivista. La selección del material y la orientación literaria de *Arturo* son rigurosas.

Arturo X₂ acepta el Surrealismo el Creacionismo y el Constructivismo de Torres-García no dando entrada en sus páginas a ningún resto lírico o poético etc

viado como abundan tanto en América por lo pronto emprendemos una campaña contra la plaga meridiana (Hago esta distinción por la ansiedad con la que pudiera ser impuestas las entregas de colaboración para Arturo lo que sea tipo de luzones) Torres-García lanza un manifiesto constructivista con presentación de jóvenes constructivos. Colaborar Jules Ingenierelle al gran y desconocido poeta brasileño Murilo Mendes creador autor de *El visionario* *Las metamorfosis* *El velo del tiempo* *Poesía en público* *Rodríguez Vint* en inglés. Muchas producciones de La Ciudad de los Ríos de Denis Molina Braulio Arenas le quiere mandarme en colaboración que le he pedido el que redacta esta carta Arden Quin Carlos y Juanther Kush y otros. Espero Vicente Huidobro que no le niegue Ud a daros en colaboración para una publicación que cuenta con tan reducidas cantidades entre las cuales creo que se encontrará la suya, luego de terminar Ud esta lectura. La primera entrega de *Arturo* será para dentro de un mes. Rds Carmelo ARDEN QUIN BUENOS AIRES

(19)

Carta de CAQ a VH, Buenos Aires, 10 de agosto de 1943, AVH. También en la correspondencia que cursó a M. Helena Vieira da Silva expresó esta orientación (carta de CAQ a MHVS, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1943) y, tras enviarle 2 ejemplares de *Arturo* a Murilo Mendes, señaló que debía regresar al área del Río de la Plata para continuar el desarrollo del movimiento invencionista, para el cual estaba avanzando con su manifiesto (carta de CAQ a MM, Livramento [Santana do Livramento, Brasil], 28 de abril de 1944), CDI-ASVD.

Como sabemos, la contribución del surrealista Arenas –fundador del grupo La Mandrágora– no apareció y, en cambio, se publicó el poema “Una mujer baila sus sueños” de Huidobro que, según ha señalado Alejandro Crispiani “pudo haber sido escrito para la revista ya que no había sido publicado con anterioridad y no aparecerá en ninguna de las obras posteriores” (Crispiani, 2011: 61-62).

No eran inéditos, en cambio, el escrito “Con respecto a una futura creación literaria”, ni el primero de los dos largos poemas de Torres García publicados en *Arturo*, porque en 1942, en el marco de la apertura de sus círculos de interlocución hacia los jóvenes también se los había cedido al grupo de escritores uruguayos –en su mayoría recién egresados del liceo– que en julio de ese año fundó la revista *Apex*.



Portada de la revista *Apex*.

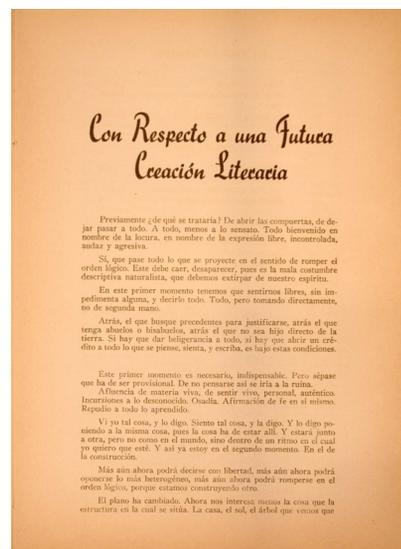
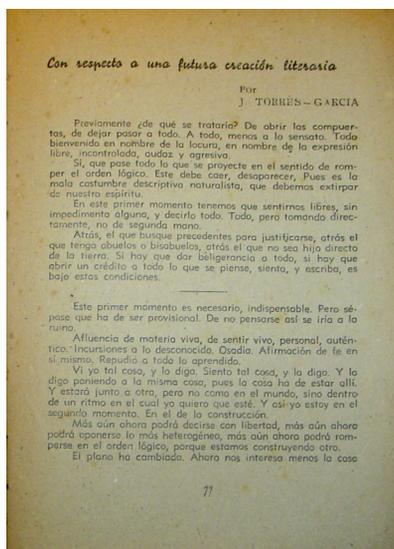
La iniciativa de esta publicación correspondió a los escritores Manuel Flores Mora, Carlos Alberto Maggi, Leopoldo Novoa –quien la administraba– y Rubén Larra (seudónimo de Benjamin Openhayn), quien había obtenido los fondos para la publicación a través de Ema Santandreu Morales²⁰. Su primer número reprodujo un fragmento de cerámica Chaná en la portada y contó con un texto de Torres García escrito en abril de 1942 –inédito hasta ese momento– que convocaba a “ser un artista de América”, y reafirmaba que al poner el mapa al revés había buscado cortar con la tiranía de Europa y volver a las culturas indoamericanas para retomar su concepción cósmica, sistema social, calendario, mitología y arte²¹.

Para el segundo número –mientras el grupo editorial lanzaba un llamado a los jóvenes preocupados por un arte uruguayo que no se encerrara en un nacionalismo “suicida”– Torres había enviado el mencionado “Con respecto a una futura creación literaria”, escrito en agosto de 1942 y el poema “Divertimento” fechado en Montevideo en noviembre de 1937. Es interesante mencionar que en esta publicación, junto a los aportes de Torres García, también confluían diferentes vertientes como los poemas de Ildefonso Pereda Valdés y del joven creacionista José Parrilla, textos de Jules Supervielle y del músico Curt Lange, así como un fragmento de *Mascarada* del entonces periodista Juan Carlos Onetti, que tempranamente frecuentó el entorno torresgarciano²².

(20)
Según las declaraciones de Carlos Maggi en entrevista con la autora el 18 de octubre de 2012. Sobre la puesta en contexto de esta revista se pueden consultar los estudios de Pablo Rocca (2004: 54-5).

(21)
Se trata de “El nuevo arte de América”, transcripto en M-C. Ramírez y C. Buzio de Torres (1991: 57-62).

(22)
Es preciso tener en cuenta que existe otra revista *Apex* con un comité de redacción integrado por Leonor Blanca Martín, María E. Fló Etchecopar, Oscar Kaplán, Washington Nión, Angelita Parodi, Ángel Rama y Helios Sarthou, publicada en la misma fecha y con unos contenidos totalmente diferentes. Profundizo la relación entre ambas en Rossi, 2010a.



Texto de Joaquín Torres García enviado a las revistas *Apex* y *Arturo*.

En el texto publicado tanto en *Apex* como en *Arturo*, Torres ubicó a la poesía dentro del orden universal en el que concebía su plástica constructiva, pero en *Arturo* fue acompañado por dos poemas: “Divertimento” –ya publicado en *Apex*– y “Divertimento II”, cuyo agregado obligó a ajustar la fecha como sigue: “Montevideo, nov. 1937, oct. 1943.” (Torres García, 1944c: s.p.).

Teniendo en cuenta que “Con respecto a una futura creación literaria” había sido escrito en agosto de 1942 y que en ese tiempo Arden Quin y Bayley obtuvieron los poemas de Murilo Mendes, resulta claro que las expectativas originales de publicación de *Arturo* se ubicaban entre mediados y finales del año 42. Sin embargo, la demora de esa primera intención se lee claramente en la carta enviada a Huidobro, donde le expresó que esperaban publicar la primera entrega para el mes de septiembre de 1943, fecha que coincide con la inclusión del nuevo poema “Divertimento II”, que corrió la datación de los poemas hasta el mes de octubre de ese año.

No obstante, en la carta que envió a Vieira da Silva y Szenes en noviembre de 1943 la fecha se pospuso nuevamente, ya que Arden Quin estimó que la revista saldría a principios de 1944 y expresó que publicarían un comentario sobre la 12^o Exposición del TTG²³. Algunos meses después, la edición definitiva solo sumó los poemas y textos de los cuatro responsables de la edición a las colaboraciones de Torres, Huidobro y Murilo Mendes, mientras que el nombre de la revista perdió la posición X_2 por sugerencia de Maldonado, según ha relatado Arden Quin (Salle, 2008: 65)²⁴.

Así, con la incorporación del texto y el poema de Bayley firmados en marzo de 1944, los editores escribieron en la primera página: “*ARTURO. Revista de Artes Abstractas. Aparece cuatro veces al año, al final de cada estación*”. Sin embargo, la lectura de otras fuentes de la época permite inferir que la salida tampoco habría llegado a producirse en el rango de los tres meses de ese verano, ya que en 1946 Juan Jacobo Bajarlía dedicó un capítulo al arte concreto en el que ubicó el comienzo de la circulación de *Arturo* en el otoñal mes de abril de 1944 (Bajarlía, 1946: 162), y también existe un recibo de pago a la imprenta fechado en abril, que permite suponer que la entrega de los 250 ejemplares se podría haber efectuado en ese momento²⁵; entretanto, para finales de ese mes, Arden Quin ya estaba enviando varios ejemplares para distribuir en Brasil²⁶.

(23)

Carta de CAQ a AS-MHVS, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1943, CDI-ASVD. En la carta se lee 12^o aunque en esa fecha se realizó la 2^o Exposición del TTG.

(24)

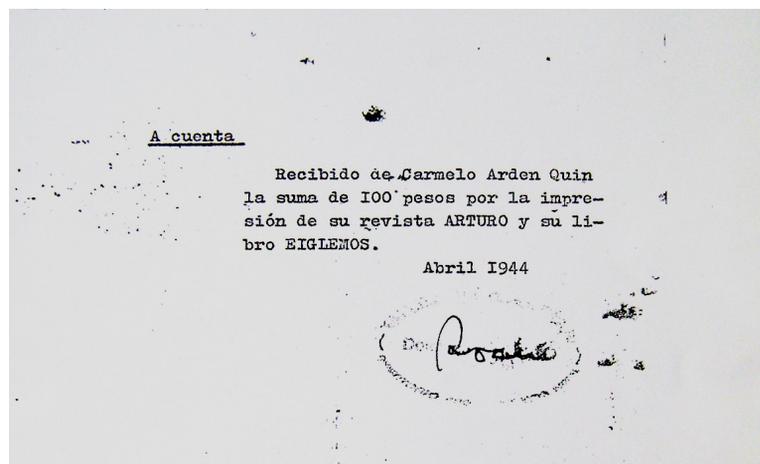
La posición X_2 en ocasiones aparece mencionada como K_2 (Salle, 2008). Resulta interesante apuntar que los poemarios que Godofredo Iommi dedicó a su esposa Ximena se titularon X , X_1 y X_3 .

(25)

Aunque el pago puede diferir del momento de entrega, el recibo de los Talleres Gráficos Experimentales extendido a Arden Quin (a cuenta por la impresión de *Arturo* y del libro *Eiglemos*) está fechado en abril de 1944.

(26)

En la carta del 28 de abril de 1944 expresa que está remitiendo ejemplares para Murilo Mendes, Arpad Szenes y la Livrería José Olympio.



Recibo de pago por la impresión de *Arturo* y del libro *Eiglemos*.

LAS APUESTAS DISCURSIVAS DE LOS EDITORES

Inmersos en las tensiones locales e internacionales provocadas por la guerra, los jóvenes artistas y estudiantes verificaban diariamente la crisis de la civilización mientras, al mismo tiempo, los avances científicos y el espacio interestelar constituían una fuente inagotable de inspiración. Por un lado Torres había invocado al Sol (Inti) para marcar la voluntad de reintegrarse a la cultura incaica que daría a su arte el matiz particular de nuestras latitudes (Torres García, 1939b: 15), mientras que el grupo editor de *Apex* había elegido para nombrarse a un punto de luz, estrella o vértice que, en la nota editorial, identificaron con sus “ansias de cúspide, elevación y claridad...”²⁷. En la Argentina, los jóvenes de *Arturo* habían sido precedidos por *Orión*, agrupación de cuño surrealista que evocó a la constelación del legendario cazador que junto a su perro Sirio perseguía la belleza. En el espacio interestelar los avances de la tecnología también permitían establecer ciertas diferencias entre esos puntos luminosos que no sólo se distinguían por sus dimensiones y distancias, sino que a la vista del espectroscopio admitían tres clases, tal como podía leerse en el diario *La Prensa* de esos días:

Las estrellas blancas, de elevada temperatura, como Sirio. Las estrellas amarillas como nuestro Sol, de temperatura media. Las estrellas rojas, como Arturo, de la constelación de Bootes, de temperatura más baja (Moreux, 1943).

Por lo tanto, la inscripción astronómica del título²⁸ refuerza una marca epocal que reúne en el nombre de una estrella roja no sólo la fascinación por la exploración científica del cosmos, sino también la inclinación hacia los postulados internacionalistas del comunismo que orientó el enfoque de la revista.

En esta línea de intereses, los *topos* del universo científico fueron recurrentes en los poemas de Kosice, Bayley y Arden Quin. Cohetes, helicópteros, telescopios, vacunas y termómetros se suceden sin pretensión de significación en los versos de Kosice (Kosice, 1944b: s.p.; 1944c: s.p. y 1944d: s.p.); mientras que dentro de una terminología astronómica los poemas de Bayley incluyen a Marte, las estrellas o los “sinsabores boreales”, aunque su poesía sacó mayor partido al profundizar los juegos fonéticos que acoplan palabras o acentúan el valor de las terminaciones, como en el caso de “Primer Poema en Cion” y “Segundo Poema en Cion” (Bayley, 1944b: s.f.). Dentro de una factura invencionista que introduce lo inesperado, “Pegaso come hierba en el caos” de Arden Quin desplegó imágenes sobre la conocida constelación que lleva el nombre de ese caballo alado, visible desde la Tierra como una forma cuadrangular con su cabeza en posición de pastar, tal como sugiere su poema:

(27)
Véase: “Y así empezamos...”, en *Apex*, a. 1, n. 1, Montevideo, julio de 1942, p. 1.

(28)
Aspecto muchas veces mencionado por los mismos artistas, así como por Bajarlía (1946:162-3).

[...]
pegaso cruza las cabezas para abajo
de los pacíficos de jacintos
hay furia en el espacio
geometrías ocultas que alborozan
geometrías que cobran júbilo
estridencia de los cascos de pegaso
(Arden Quin, 1944b: s.p.)

Incluso, a partir de la estrella compartida entre la constelación Pegaso y la nebulosa Andrómeda, algunos versos hacen referencia al relato mítico donde intervienen Perseo y la Gorgona:

[...]
la leyenda perseo bálser leñador marino
un día que baja a los bosques del mar
se encuentra con un monstruo horrendo
de cabellera de serpientes
que viene a robar las islas
con su Hacha mecánica el buzo cercena la medusa
(Arden Quin, 1944b: s.p.)

El otro aspecto epocal es el relacionado con las vivencias de la Segunda Guerra Mundial. Los integrantes de *Arturo* pertenecieron a la joven generación de testigos dispuestos a transformar la crítica situación del hombre de posguerra, y los poemas de Kosice y Bayley conservan marcas de los temores provocados por el conflicto bélico. En el primero se adelantan al futuro mediante proyecciones cercanas a la ciencia ficción y, también, con referencias al psicoanálisis, la terapéutica, lo consciente e inconsciente. En el discurso de Bayley esas huellas de las heridas formaban parte de la materia que, programáticamente, debía procesarse a través de la propuesta estético-política del invencionismo. Por lo tanto, este poeta consideraba que el cuento y la novela fantásticos solo se habían limitado a “re-presentar” los temores colectivos, mientras que la imagen-invencción que ellos proponían debía “presentar” algo desconocido (Bayley, 1944a: s.p.) como parte del horizonte de transformación. En este sentido, su escrito es el que expresa con mayor claridad la orientación de *Arturo* hacia una formulación utópica:

En épocas críticas, que es cuando se han producido las grandes revoluciones estéticas, en los momentos en que el artista experimenta con mayor fuerza un sentimiento de diferencia con respecto al medio en transformación, lo más importante y lo más fecundo para él es esa realidad *distinta* que advierte en sí mismo; de ahí que se dedique a expresar esa realidad que le proporciona lo que, desde el punto de vista del arte, es la única que le interesa: una imagen nueva (Bayley, 1944a: s.p.).

Aun dentro del marco ecléctico y la apertura hacia las últimas corrientes artísticas que quedaron asentadas en los testimonios de los planes iniciales, los textos de los editores trazaron los rasgos principales

del programa desarrollado ulteriormente: la preeminencia de la invención, la orientación marxista y el quiebre con la tradición del encuadre ortogonal mediante la noción de marco recortado.

El discurso marxista ya estaba presente en la consigna “júbilo y negación de toda melancolía” proclamada entre las frases destacadas por el diseño de *Arturo*, pero el texto que explicita esa orientación es el escrito por Arden Quin, que plantea la determinación estructural del arte, establece un orden dialéctico entre Primitivismo – Realismo – Simbolismo y asocia las etapas artísticas a las transformaciones de la sociedad. También Kosice hizo referencia a las condiciones materiales que determinan la evolución de cada época (Kosice, 1944a: s.p.), pero Arden Quin especificó: “El arte, superestructura ideológica, nace y se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad” (Arden Quin, 1944a: s.p.). Esta inscripción en las etapas, tal como ha señalado Ma. Amalia García, corresponde a la “Teoría de los cinco estadios” desde la que Arden Quin derivó la sucesión de estadios artísticos: Primitivismo (expresión), Realismo (representación) y Simbolismo (significación)” (García, 2011: 31).

De todos modos, para analizar esta inscripción en el ideario marxista, en primer término es preciso señalar que el mismo Marx había relativizado la aplicación de ese determinismo a las manifestaciones artísticas, al escribir:

En cuanto al arte, sabemos que ciertas épocas de florecimiento artístico no tienen relación con la evolución general de la sociedad, ni con el desarrollo de la base material, que es como la columna vertebral de su organización (Marx, 1857)²⁹.

Sin embargo, tal como ha observado Tarcus: “las ideas circulan de un espacio social a otro sin sus contextos” y en otros escenarios los receptores las reinterpretan según las necesidades de su propio campo de producción (Tarcus, 2013: 66); en consecuencia, por un lado, estas interpretaciones respondían a la circulación local del marxismo³⁰ y, por otro, imprimían su orientación político-militante a la vanguardia naciente. Pero, además, la procedencia de Arden Quin obliga a considerar la importancia de las ideas de Torres en su formación, quien desde sus escritos tempranos analizaba las fases por las que pasa todo gran movimiento:

[...] De ahí que todo arte verdaderamente *puro*, vaya a un primitivismo, en el que domina la idea a la apariencia [...] El arte *puro* es lo opuesto al arte serio, que es el arte del Renacimiento [...] El arte serio imita siempre [...] El arte puro es *expresión*, dentro de la libertad [...]

[...] El Renacimiento, tuvo, como los otros grandes períodos anteriores de arte, sus primitivos (Fló, 2006: 42-43).³¹

(29)

D. D. Egbert afirma: “Marx creía en la no-uniformidad del desarrollo histórico, de modo que para él el progreso artístico no tenía por qué ser paralelo al desarrollo económico [...] Marx podía, por lo tanto, considerar al arte griego como el mejor de la historia y al mismo tiempo sostener que el capitalismo, en razón de que en términos de tiempo está más próximo a una sociedad sin clases, es una forma mucho más evolucionada de organización social que la economía esclavista de la sociedad griega” (Egbert, 1973: 15).

(30)

La concepción vulgar ubicaba los hechos históricos en el molde de un esquema *a priori* de etapas, a pesar de las consideraciones del mismo Marx (Tarcus, 1996: 189).

(31)

El énfasis corresponde al original de *Hechos* (1919) obra aún inédita.

Ya en Montevideo, Torres explicó esta matriz evolutiva en la lección 28: “La fase que puede correspondernos en nuestro ciclo de arte”, donde enumeró la primera fase naturalista, la simbólico-animista y la llegada a lo abstracto –que entendía como una verdadera pictografía a la manera de alfabeto–; e incluso proyectó hacia el futuro al concluir: “en los siglos a venir, el arte será *superconsciente*, es decir, casi científico, pues se habrá ya pasado esta fase de *expresión de lo interno*, que nos corresponde; y la *idea*, dominará completamente” (Torres García, 1944d [1935]: 207-209)³². En sintonía con el alejamiento de la imitación, estas fases resuenan en el texto de Arden Quin, para quien la secuencia debía conducir hacia la pura invención, ya que señala:

Así la expresión, que en arte, ha sido el fundamento del primitivismo natural, vino a ser reemplazada por la INVENCION, en el primitivismo moderno, científico. Sus artistas más que intuitivos puros, han sido *inventores*. Y más que un sentido de imaginación [...] han tenido un sentido de *creación* (Arden Quin 1944a: s.p.)³³.

La sucesión de épocas también está presente en el escrito de Bayley que enlaza a dadaístas, surrealistas y creacionistas, debido a que operaron con imágenes que no exigían un “acuerdo con la realidad externa”, por lo cual presenta a esas ideas estéticas como un antecedente de la nueva imagen que postula *Arturo* (Bayley, 1944a: s.p.). Sin embargo, el texto de Arden Quin aclara que si bien la imagen inventada no se ajusta a la realidad externa, es rigurosa y desde el método dialéctico destaca que la invención solo admite “la imaginación aflorando en todas sus contradicciones” si luego la conciencia ordena y depura, quitando toda representación naturalista (aunque sea de sueños) y todo símbolo (aunque sea subconsciente), para concluir que este programa invencionista considera al automatismo onírico como un retroceso y propone desterrarlo (Arden Quin 1944a: s.p.).

¿Cómo entender, entonces, esta radical oposición al procedimiento surrealista frente a la apertura hacia el surrealismo en los prolegómenos de la revista e, incluso, frente a las huellas de carácter surrealista que permanecen en algunas páginas publicadas? Nuevamente para comprender la oposición al automatismo proponemos revisar el discurso de Torres García. No sólo nos referimos lo expresado en el artículo incluido en *Arturo*, donde explica que la creación literaria comienza abriendo las compuertas para que pase todo –o sea, bajando las barreras de la racionalidad– para evitar lo descriptivo-naturalista, aunque se trate de una etapa provisional en el trabajo creativo (Torres García, 1944a: s.p), sino que consideramos también la coexistencia de la intuición y la razón, subsumidas en el orden de la estructura, que fundamenta su propuesta del arte constructivo y universal.

(32)
El énfasis corresponde al original.

(33)
El énfasis corresponde al original.

Si en París *Cercle et Carré* había surgido como un movimiento que enfrentaba al surrealismo³⁴, en Montevideo Torres García había ajustado el concepto de construcción tomando el nombre de “estructura” para designar al orden total (universal) al que se accedía a través del ordenamiento de los elementos plásticos, bajo el cual ya en Montevideo escribió en el primer número de *Círculo y Cuadrado*:

Hoy, por ejemplo, no podemos ya rechazar el superrealismo; al contrario, nos es necesario, así como también el cubismo y el neoplasticismo que, a nuestro entender, evolucionarán o se completarán bajo esa nueva forma (Torres García, 1936: s.p.).

En su concepción, entonces, la estructura identificada con el orden universal permitía vincular a su arte con el mundo superior, para no caer en el puro esteticismo (en el que había caído el neoplasticismo) y, al mismo tiempo, lograr una abstracción basada en lo concreto (de los elementos plásticos) para no caer en la imitación.

Al hablar de la estructura había aclarado que su punto de partida era lo *real interno* (el mundo interior, el mundo de lo inconsciente), a diferencia de quienes partían de la naturaleza (realidad). Entendía que si bien lo que viene de *adentro* puede tener diferentes características, ya no correspondía ni al carácter material ni al sentimental, sino al geométrico (Torres García, 1944d [1935]: 208-209). En consecuencia, sugería ir a la manifestación de lo interno, pero dentro de un ritmo, del mismo modo que aconsejaba proceder para encarar la futura creación literaria en *Arturo*:

Vi yo tal cosa, y lo digo. Siento tal cosa, y la digo. Y lo digo poniendo a la misma cosa, pues la cosa ha de estar allí. Y estará junto a otra, pero no como en el mundo, sino dentro de un ritmo en el cual yo quiero que esté. Y así ya estoy en el segundo momento. En el de la construcción (Torres García, 1944a: s.p.).

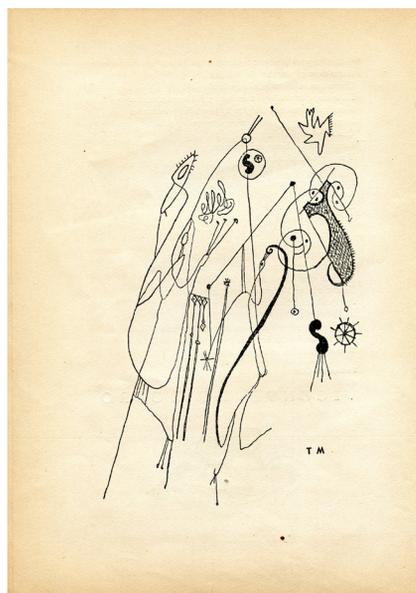
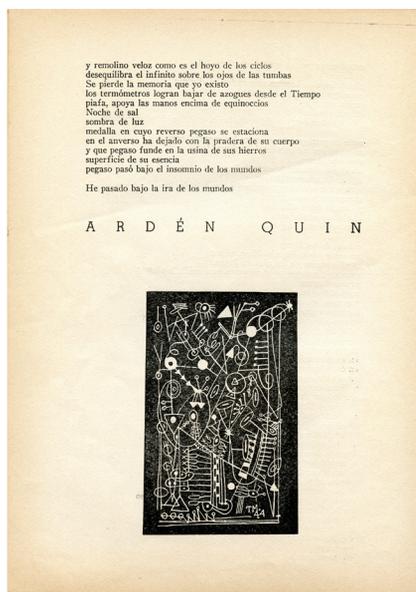
Su apuesta al instinto, entonces, suponía la intervención de una fase ordenadora y racional, por lo tanto irreconciliable con el automatismo de la tradición surrealista.

Finalmente, el último texto de la revista es el que planteó el concepto de marco irregular que delimitaba las formas y proponía hacer jugar un rol activo al borde de la tela. Dentro de un programa que postulaba instalar el paradigma de la invención, en este escrito Rothfuss tomaba distancia de la representación –al eludir la tradición marcada por la ventana renacentista– y reorientaba la solución de esas formas que ya no se dispondrían en un espacio ilusorio, sino que serían elementos “reales” en el espacio “real” (Rothfuss, 1944: s.p.). Este artículo, que resultó central para la propuesta plástica de las agrupaciones que se derivaron –tal como desarrollaremos más adelante– es el que presenta mayor relación entre el discurso escrito y las imágenes seleccionadas como soporte visual.

(34)
Al punto que en primera instancia la agrupación se iba a llamar “Antisur”.

LAS ELECCIONES VISUALES

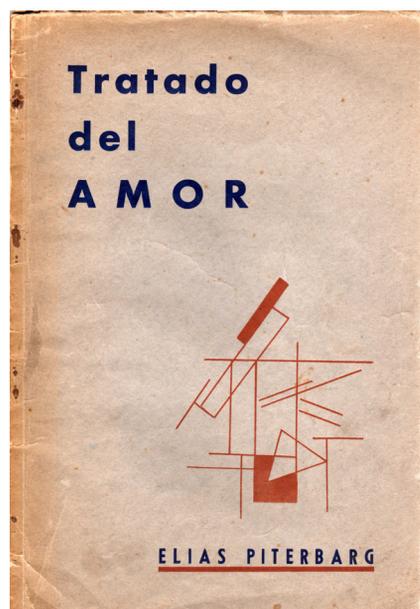
El despliegue visual de *Arturo* incluyó reproducciones de obras de artistas consagrados como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian y Torres García, así como de algunos más jóvenes como Vieira da Silva, Rothfuss, Maldonado y Augusto Torres, viñetas de Prati y el diseño de la cubierta de Maldonado. Entre los trabajos de este último artista incluidos en *Arturo*, convivían las incisiones del grabado de la tapa –que muestran cierto expresionismo, aunque el movimiento de la línea esté sujeto a los condicionamientos de la técnica gráfica– la filigrana y el juego sutil del grafismo de los dos dibujos –de filiación *kandinskyana*– y la contundencia de las formas yuxtapuestas del óleo *Invención N° 2*.



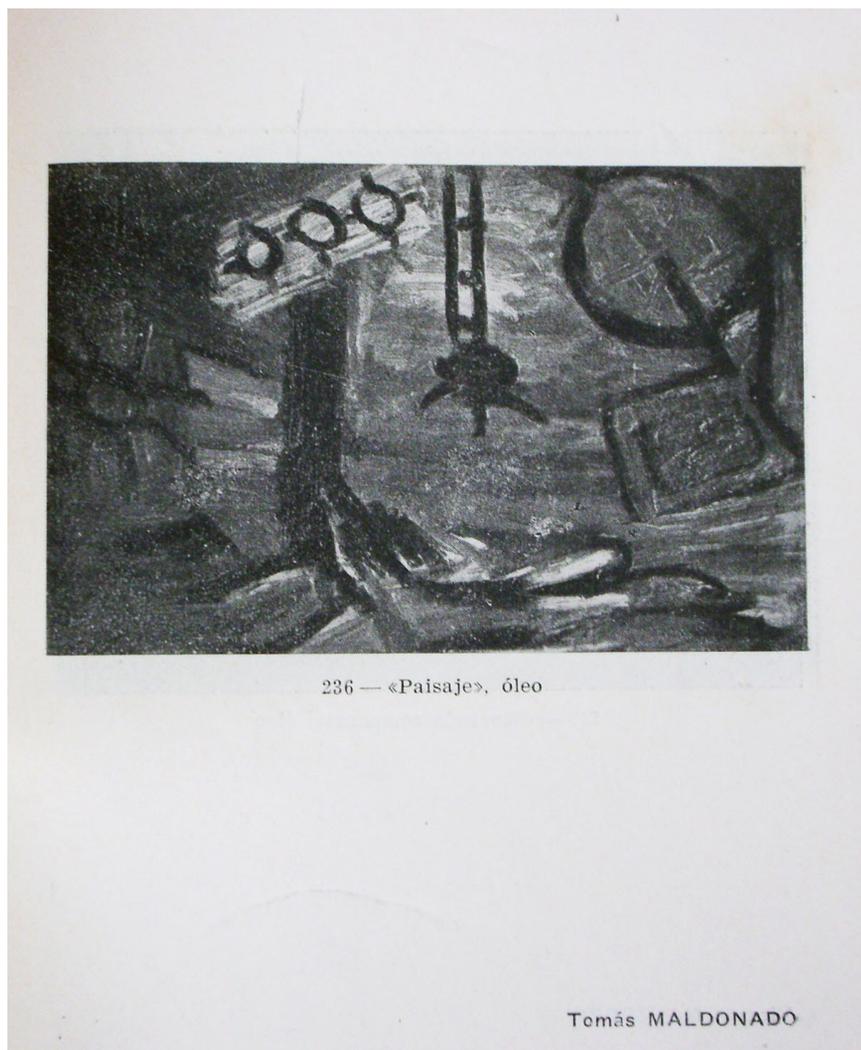
Ilustraciones de T. Maldonado.



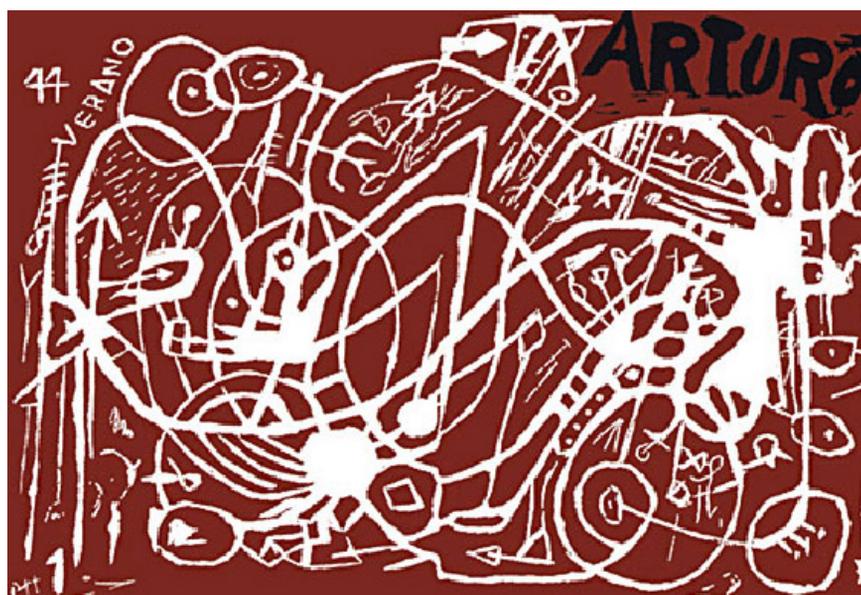
Invención N° 2.



Portada de *Tratado del Amor*, con poemas de Elías Piterbarg e ilustración de Tomás Maldonado, 1944.



Paisaje presentado por Tomás Maldonado en el III Salón de Arte de Mar del Plata, 1944.



Tapa y contratapa de Arturo.

Esta última pintura, que se presenta recortada y pegada sobre la página de la revista, posiblemente es la más cercana a los recursos empleados por el taller torresgarciano: está compuesta por formas irregulares en las que aun se percibe el carácter rústico y la huella de la materia, además de presentar algunos signos simples y un trazo negro que une las formas a la manera de grilla o estructura irregular. Encastradas en este sistema, esas pequeñas piezas evocan la precisión de la cantería indoamericana. En cambio, la trama sinuosa de la cubierta sugiere un procedimiento próximo al automatismo y se relaciona, por un lado, con el planteo libre y continuo del dibujo de fondo negro y, por otro, con las formas circulares de *Paisaje*, obra que Maldonado había enviado al III Salón de Arte de Mar del Plata. Si bien los registros disponibles de este óleo no permiten apreciar el tratamiento del color, la obra se ancla en el género paisaje a partir del título, más que a través de las formas esquemáticas y trazos simples de la pintura³⁵.

Al analizar las obras de Maldonado que integran la revista se observa que están inscriptas en una fase temprana, que fluctúa entre los dibujos de carácter signico y la pincelada expresiva de *Paisaje* o el grabado empleado en la portada, y la etapa de los dibujos de rigurosa organización geométrica con los que ilustró el libro *Tratado del Amor* de Elías Piterbarg. Teniendo en cuenta que el envío de las obras al Salón marplatense debía realizarse entre el 30 de diciembre de 1943 y el 10 de enero de 1944, que *Arturo* está fechada en el verano del 44 y que el poemario de Piterbarg se imprimió el 1 de diciembre de 1944, se puede reconstruir la secuencia de este período de experimentación con las formas y las calidades de la materia, dentro de una sucesión de cambios que conecta el pasaje del trazo libre a la precisión de los planteos trazados con regla y compás³⁶.

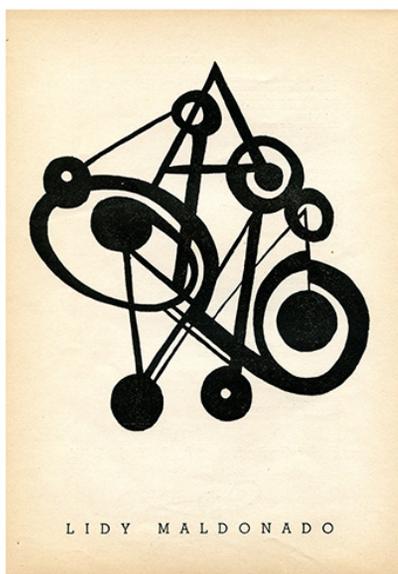
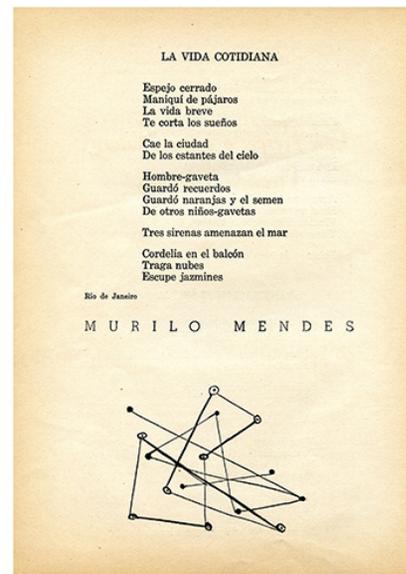
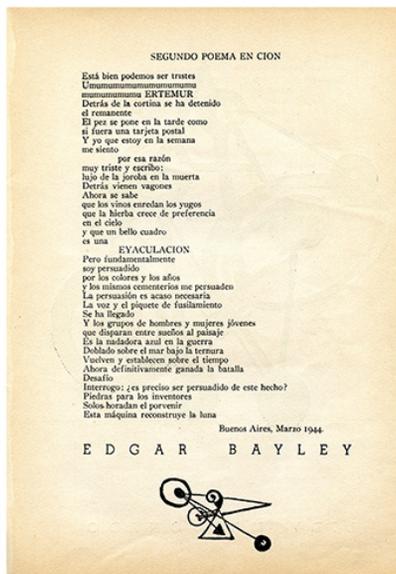
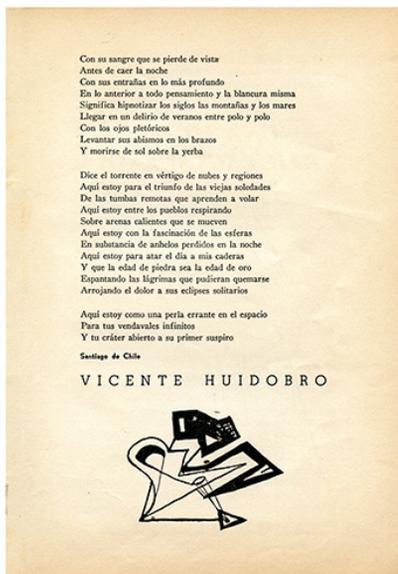
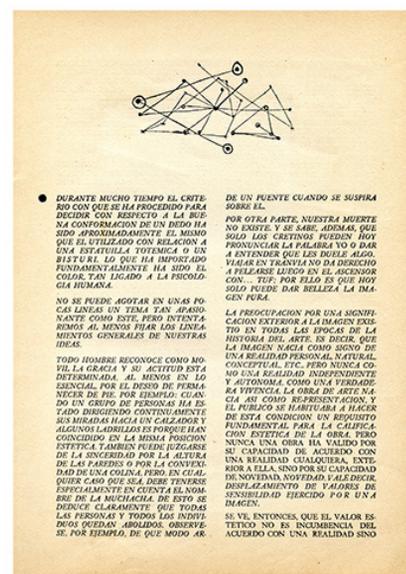
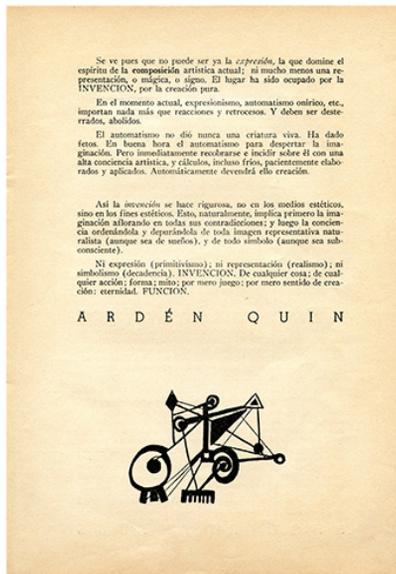
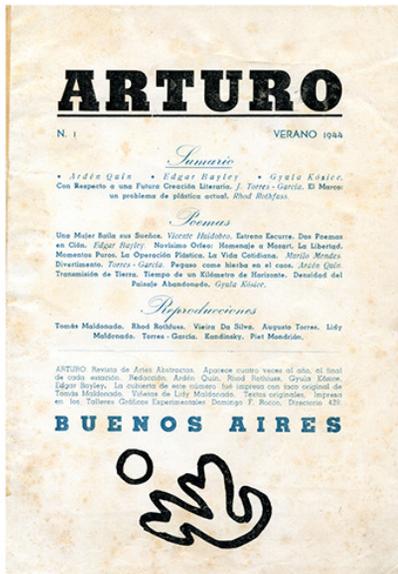
En su trabajo sobre el linóleo³⁷, Maldonado estampó el nombre de la revista en el ángulo superior derecho, mientras que hacia la izquierda escribió “44 verano” y, en el ángulo inferior, colocó un número 1. De este modo, la composición apaisada permitió cubrir la tapa y la contrapapa de la revista con una gran trama irregular que, a su vez, contenía los principales datos de la publicación.

Aunque actualmente esa cubierta roja con trazos blancos es uno de los íconos de la vanguardia del arte concreto, pensada en el contexto de producción no solo se explica dentro de este período experimental de la obra de Maldonado, sino que según señalamos también corresponde a la orientación que en esos días enunciaban los editores, ya que en agosto de 1943 Arden Quin afirmaba que *Arturo X₂* aceptaba el surrealismo, el creacionismo y el constructivismo.

(35)
Es interesante destacar que, dentro del conjunto de obras aceptadas en este Salón, se trata de una de las pocas interpretaciones alejadas de su referente.

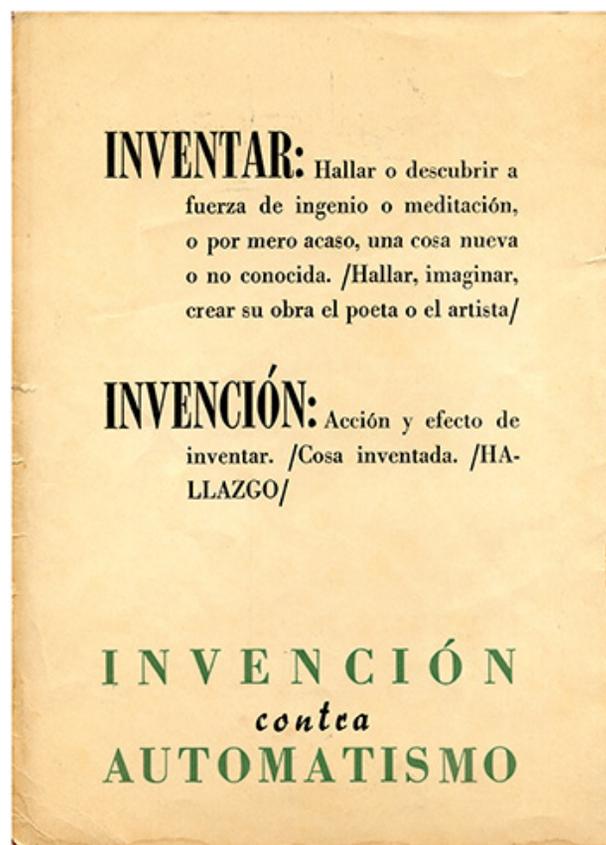
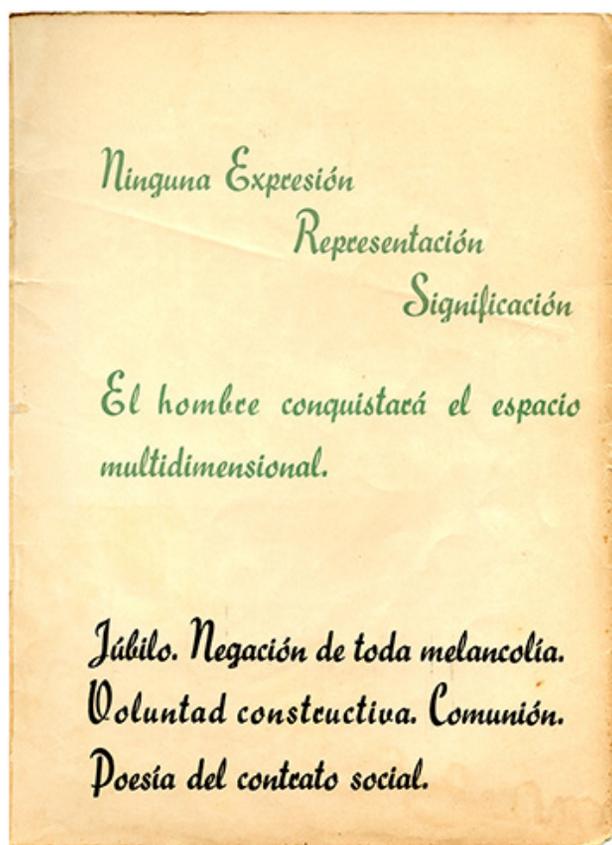
(36)
Etapa posterior al momento formativo donde pueden incluirse las interpretaciones figurativas como la que ilustró el periódico *Universitario. Voz estudiantil*, N.º 13, febrero de 1942.

(37)
En la entrevista concedida a la autora el 24 de noviembre de 2005, Arden Quin señaló que Berni le proporcionó a Maldonado el linóleo para hacer la tapa de *Arturo*, y también le enseñó cómo grabarlo.



Viñetas diseñadas por Lidyl Prati.

Dentro de esta apertura en los lineamientos también se inscribieron las viñetas de Lidyl Prati, que ocuparon siete de las treinta y ocho páginas de la revista. Se trata de diseños de pequeño formato que acompañan los textos a lo largo de la publicación, salvo en un caso, que ocupa toda la hoja y pierde el carácter de viñeta. Sus dibujos modulan la línea, afinando o engrosando el espesor del trazo según la necesidad subjetiva de expresión. En general, las tramas geometrizadas se mantienen dentro de una línea fina y con menos variantes que los dibujos con círculos y formas orgánicas, que apelan a un trazo grueso y en algunos casos llegan a completar el plano. Estos trabajos realizados para *Arturo* guardan relaciones formales en el gesto, aun de espíritu libre, que presentaba su incipiente producción del momento³⁸.



Retiraciones de tapa y contratapa.

Si bien el eclecticismo pervivió en algunos artículos, las estrategias gráficas tendieron a reforzar una dirección que, por lo menos en fechas cercanas a la impresión de la revista parecían tomar un rumbo más preciso. En este sentido, se destacan las proclamas de las retiraciones de tapa y contratapa, que entendemos como una apuesta de edición que buscó fortalecer los conceptos medulares de los artículos principales:

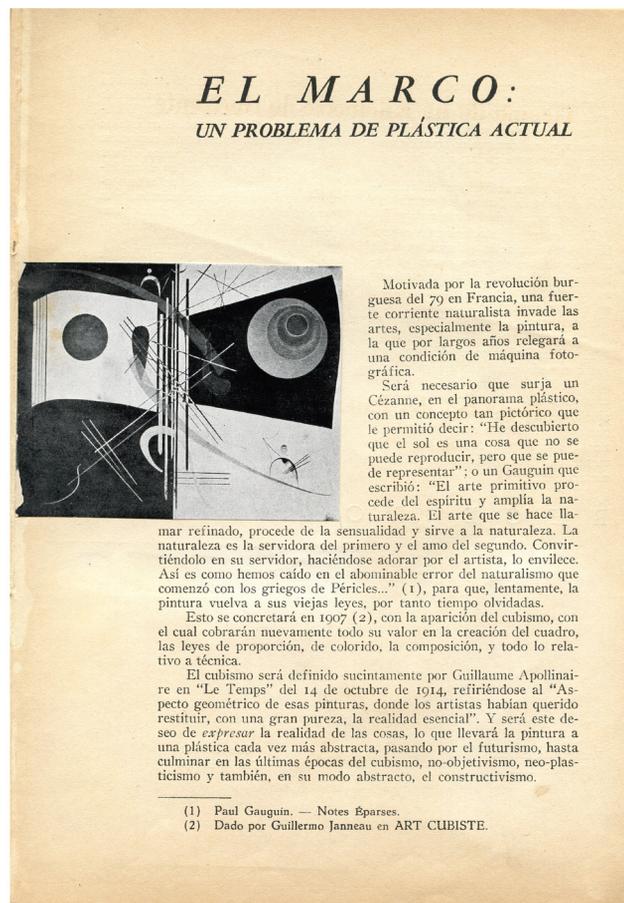
1. “INVENCION contra AUTOMATISMO”, “Ninguna Expresión, Representación, Significación”, provienen del texto de Arden Quin.
2. “El hombre conquistará el espacio multidimensional” está implícita en la propuesta de Kosice que afirma que “el hombre no ha de terminar en la Tierra”.
3. Las consignas “Voluntad constructiva y Comunión” fundamentan la propuesta torresgarciana.
4. “Júbilo. Negación de toda melancolía. Poesía del contrato social”, son expresiones implicadas con los discursos marxistas, posteriormente incluidas en los textos de Bayley y en *Invención I* de Kosice.

Las variaciones en la diagramación y puesta en página apuntan a jerarquizar y establecer niveles de lectura bien diferenciados, propuestos no sólo por los constantes cambios de familias tipográficas, sino también entre el uso de mayúsculas, minúsculas y colores, así como en los pronunciados contrastes de cuerpos, grosor e inclinación (regulares, cursivas, negritas, condensadas o expandidas).

(38)
Sobre la obra de Prati, véase
García (2009).

Las ilustraciones del artículo de Rothfuss apuntaron hacia el quiebre del lenguaje: por un lado con reproducciones de Mondrian y Kandinsky y, por otro, con una de sus obras que adhería al naciente programa del marco recortado. Del artista ruso seleccionaron la obra *Deux, etc...* de 1937 y de Mondrian *Composition en blanc, noir et rouge* de 1936 a la cual, según ha relatado Prati, le pintaron manualmente la única línea roja³⁹. Dado que son reproducciones que fueron recortadas y pegadas sobre la página de la revista, en este caso se trataba de una reproducción blanco y negro que permitía sumar una banda roja para colocar el único toque de color de esa obra que, en ese momento, ya era propiedad del Museum of Modern Art of New York (MoMA).

Ilustración de Kandinsky que acompaña el artículo de Rothfuss.



(39)

Se trata del óleo pintado sobre lienzo de 102,2 x 104,1 cm. Prati ha realizado este comentario en la mesa redonda presentada en el marco de la exposición *Utopía de la Forma*, realizada en el año 2004 en la galería porteña Del Infinito.

(40)

"This creates a visual challenge to Mondrian and an implicit message that Rothfuss is solving the contradictions in European non-figurative art exemplified by Mondrian".

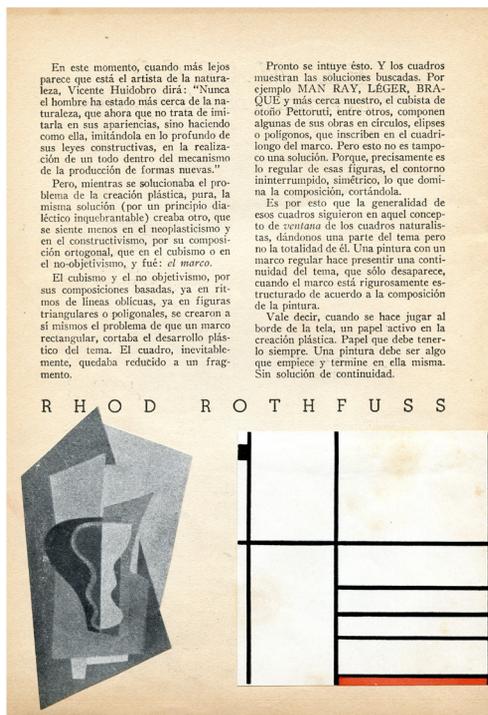
Agradezco a Pérez Barreiro el haberme facilitado el acceso a su tesis doctoral.

Gabriel Pérez Barreiro ha observado que el paralelo entre la obra de Rothfuss y *Composition en blanc, noir et rouge* ha creado "un desafío visual para Mondrian y un mensaje implícito que dice que Rothfuss está resolviendo las contradicciones del arte no figurativo europeo ejemplificado por Mondrian" (Pérez Barreiro, 1997: 89-90)⁴⁰. Desde nuestra perspectiva regional, observamos que la obra *Trabajo en estudio* de Rothfuss —presentada junto a la pintura de Mondrian— también aspiraba a superar la propuesta del "cubista de otoño Pettoruti" (Rothfuss, 1944: s.p.), tal como el autor calificó al artista platense.



Foto histórica de la obra *Trabajo en estudio* de Rothfuss (reproducido como *Tableau découpé 1943*, en *Madi. L'art sud-américain*, 2002).

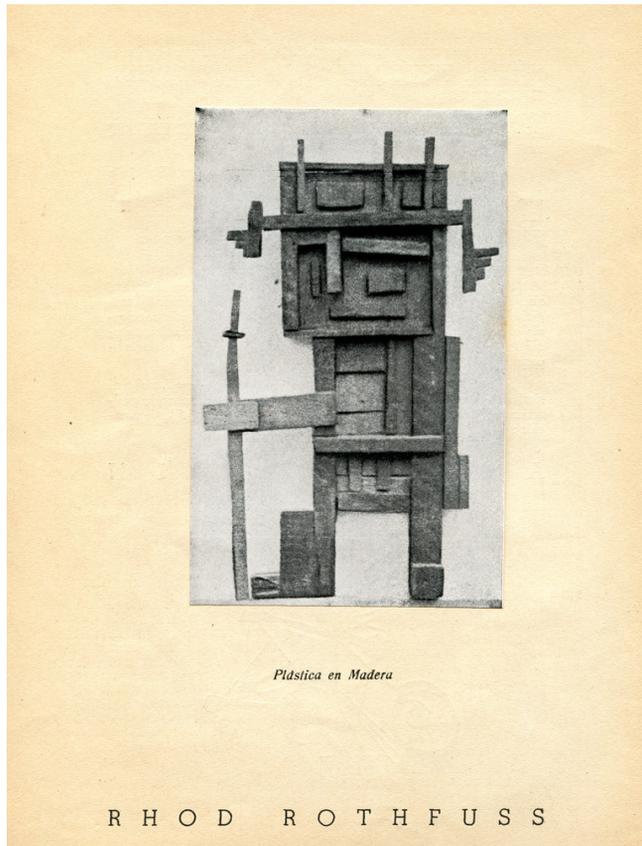
Copa verde y gris I, 1934, óleo sobre tela, 55 x 46 cm. Reproducido en el *Catálogo Razonado Pettoruti*, editado por la Fundación Pettoruti en 1995, Buenos Aires, ficha N.º 277. (Derechos Reservados Fundación Pettoruti).



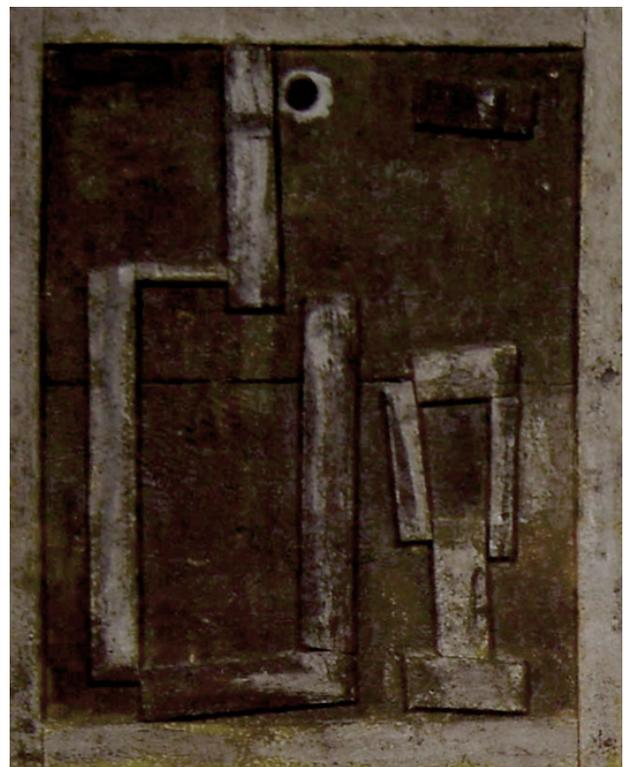
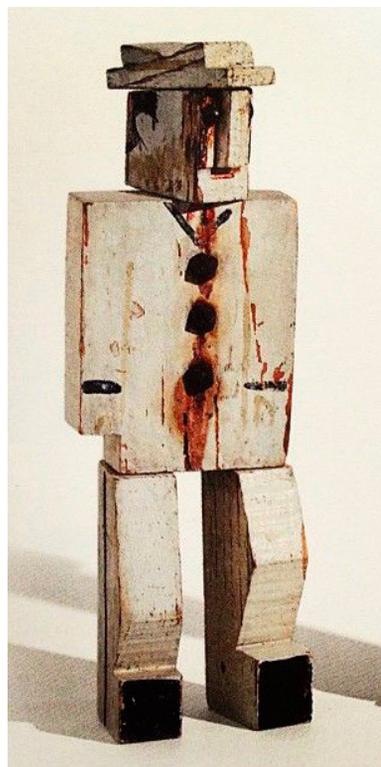
Obras de Rothfuss y Mondrian en la ilustración de "El marco: un problema de plástica actual".

En efecto, el área central de ese óleo acusa deudas cubistas y muestra una forma abstracta que mantiene cierta relación con un posible referente (tal vez una copa); sin embargo, ese centro está rodeado por formas geométricas cuyos bordes poligonales están recortados y quiebran la idea del marco ortogonal que Pettoruti conservaba en sus obras, tal como se observa en el óleo *Copa verde y gris I* exhibido en la exposición que Rothfuss y Arden Quin visitaron en 1939 en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo y que, más tarde, ingresó en la Colección del Museum of Modern Art (MoMA). Es interesante notar que tanto *Trabajo en estudio* como *Inventación N.º 2* son formas liberadas del rectángulo de la tradición pictórica y se presentan como impresiones previas, recortadas respetando el formato de la obra y adheridas a las páginas.

En la línea de estas formas recortadas, *Arturo* también reprodujo un trabajo de Rothfuss –titulado *Plástica en madera*– quien, empleando fragmentos de esta materia en estado rústico –tal como se trabajaban los “objetos estéticos” en el TTG– aplicó cierta ludicidad a la estructura y obtuvo un relieve con reminiscencias antropomorfas. El mismo Torres había presentado obras en este sentido en la exposición *Cercle et Carré* organizada en 1930 en la Galerie 23 de París. Si bien la muestra no había contado con un catálogo, el listado de obras apareció en el segundo número de la revista homónima ilustrada con algunas piezas que se acercan a esa obra de Rothfuss, como *Botella y vaso* de Torres –con siluetas trazadas con maderas– o sus “objetos estéticos” que ensamblan formas recortadas. Asimismo la escultura de Germán Cueto publicada en la revista parisina guarda cierta relación formal con su figura antropomorfa.



Rhod Rothfuss,
Plástica en madera, 1944.
Página de la revista *Cercle et Carré*, ilustrada por la obra *Escultura*, c. 1930 de Germán Cueto.
Joaquín Torres García,
Hombre blanco, 1929; y
Botella y vaso, 1927.



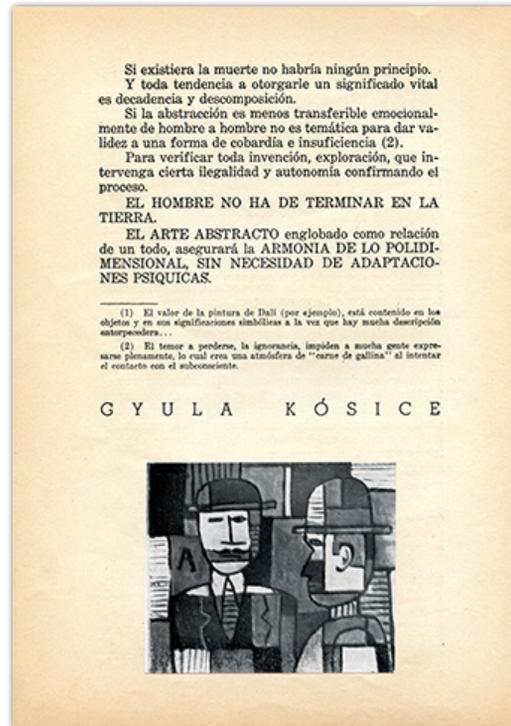


Ilustración de Augusto Torres en *Arturo* y en *Círculo y Cuadrado*.



La lectura de una carta dirigida por Arden Quin al matrimonio Szenes-Vieira da Silva permite reconstruir la elección de las obras de otros artistas que ilustraron este número, porque detalla que en Montevideo acababa de realizarse una exposición de unos treinta alumnos del TTG y proyectaban publicar un comentario en *Arturo*⁴¹. También les hizo saber que las obras de María Helena le habían causado tan buena impresión a Torres, que decidió escribir un artículo a partir de las fotografías y de algunos datos proporcionados por él mismo, aunque como ya estaba programado que en *Arturo X₂* aparecieran un manifiesto literario y unos poemas, ese comentario tendría que esperar al segundo número⁴². Cuando la pintora portuguesa conoció las palabras del maestro, le escribió para expresarle que sus opiniones le daban fortaleza a la hora de afrontar las dificultades en el trabajo diario⁴³.

(41)

Carta de CAQ a AS-MHVS, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1943 (AMTG).

(42)

Mientras, se publicó una noticia breve bajo el título "La Pintura de Vieira da Silva" en la revista montevideana *Alfar* de enero de 1943 (ver: no. 82, año 21).

(43)

En la carta de MHVS a JTG, Río, 2 de noviembre de 1943, AMTG, se lee: "la peinture est une chose si terrible, je travaille avec beaucoup de difficulté, très lentement, je suis souvent très découragée, alors je relis votre article en cachette et le courage revient".

(44)

Carta de CAQ a MM, Buenos Aires, 28 de abril de 1944, CDI-ASVD.

Sin embargo, cuando llegó el momento del diseño definitivo de *Arturo*, los editores debieron resignar el comentario sobre la muestra del TTG y solo se incluyó un dibujo constructivo de 1932 de Torres García y una pintura de Augusto Torres, también reproducida en la página 15 del número de diciembre de 1943 de la revista *Círculo y Cuadrado*, dedicada a esa segunda exposición. Siguiendo el método de reproducciones recortadas y pegadas sobre las páginas de la revista, incluyeron dos de las obras que Vieira da Silvia había enviado junto a la carta de fines del 42, que los estudios de Ma. Amalia García identificaron como *Le métro* y, probablemente, *Azulejos, gouaches* datados en 1940 (García, 2012: 50).

Finalmente, al escribirle a Murilo Mendes para mandar algunos ejemplares del primer número, Arden Quin le expresó que ya estaban planeando el número de otoño, que sería "*muito maior que este e com outro diagrama e reproduções em côres*"⁴⁴.

ARTURO, EN LA TRAMA DE INTERCAMBIOS REGIONALES

Mientras el proceso preparación de *Arturo* había demorado mucho más tiempo que el que esperaban sus editores, la aparición del primer número tuvo un rápido impacto sobre la escena cultural, ya que inmediatamente fue una revista generadora de iniciativas y encendió la mecha de las polémicas que atravesaron el resto de la década. Entre las primeras reacciones se contaron, por un lado, el reconocimiento de ideas y estrategias compartidas y, por otro, la puesta en práctica del programa invencionista que dio lugar a las nuevas agrupaciones.

Con respecto a los vínculos regionales, tras la aparición de *Arturo*, Arden Quin volvió a intercambiar correspondencia con Torres, quien en agosto de 1944 respondió homologando los términos como sigue:

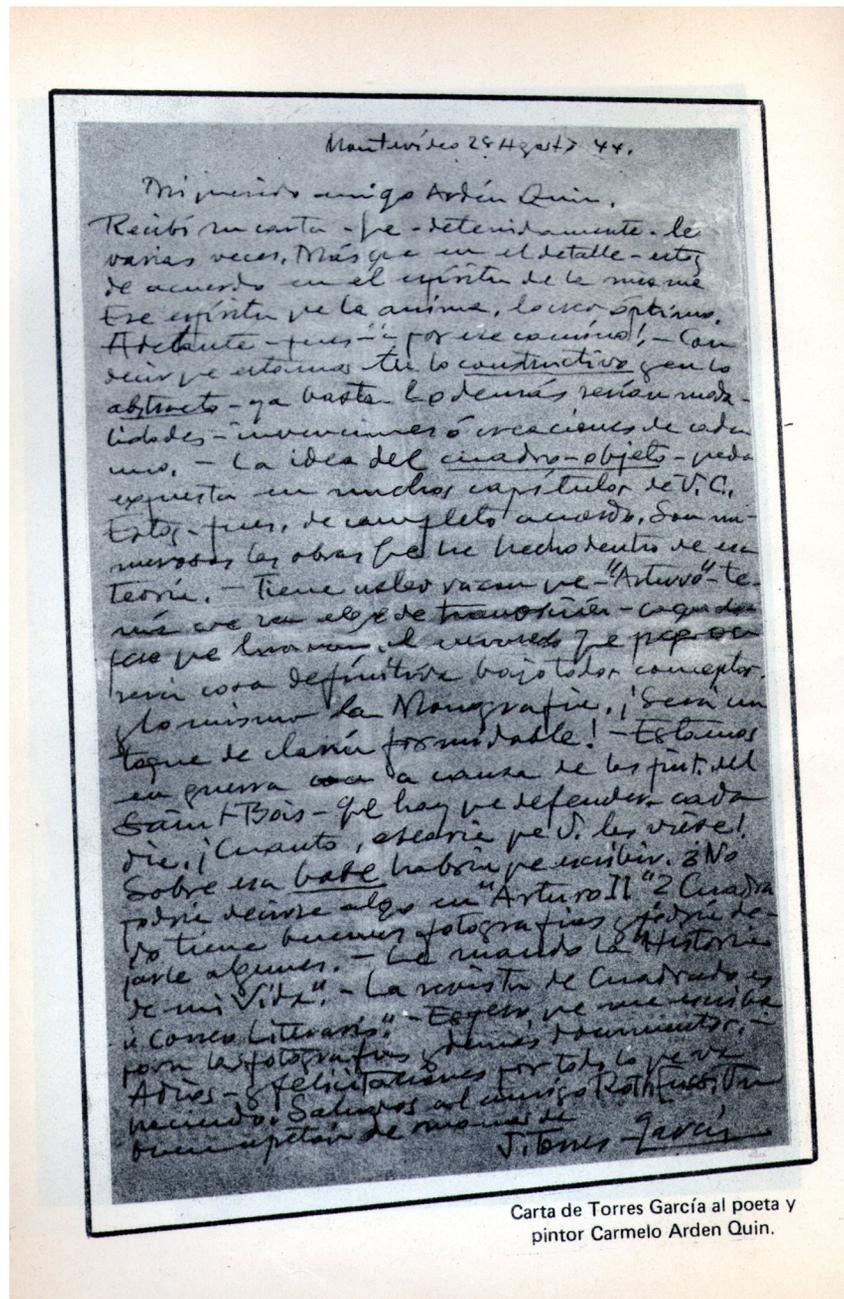
Recibí su carta que detenidamente leí varias veces. Más que en el detalle estoy de acuerdo en el espíritu de la misma. Ese espíritu que la anima, lo creo óptimo. ¡Adelante pues por ese camino! Con decir que estamos en lo constructivo y en lo abstracto ya basta, lo demás serían modalidades, *invenciones o creaciones* de cada uno⁴⁵.

Sabemos que la concepción de Torres condenaba tanto al realismo “fotomecánico” renacentista, como el enfoque marxista que subyace en el primer artículo de *Arturo*, que no sólo planteaba la determinación estructural sino que expresamente afirmaba que las etapas se sucedían según la marcha ascensional de la historia que Lenin había propuesto leer en términos de marcha en espiral, de acuerdo a la idea engeliana (Arden Quin, 1944: s.p.). Aunque en esta carta se presiente algún desacuerdo con el “detalle”, entendemos que si Torres no discutió el enfoque materialista que propuso Arden Quin, fue porque la difusión de su proyecto y, más puntualmente, los murales de Saint Bois exigían afirmar las alianzas para defenderlos.

Después de haber esperado durante diez años una oportunidad para pintar murales constructivos, en 1944 Torres recibió el encargo para decorar el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, tarea que realizó junto a un equipo de discípulos dentro de lo que llamó un “realismo concreto”, que partiendo del plano de color, la línea y la medida armónica buscaba crear un todo arquitectural independiente, es decir, una estructura independiente de la naturaleza (a la cual se podrían o no agregar formas esquemáticas o simbólicas). No obstante su entusiasmo, las obras recibieron duras críticas e, incluso, quienes las rechazaban llegaron a plantear su incompatibilidad con el ambiente pulcro y plácido que requiere un centro de salud.

(45)
Carta de JTG a CAQ, Montevideo, 28 de agosto de 1944, publicada en J. A. García Martínez (1985: 32), en la que responde a la carta de Arden Quin a Torres García, Buenos Aires, 22 de agosto de 1944, citada en Peluffo Linari (2006: 81).
El énfasis es nuestro.

Página del libro *Arte y enseñanza artística en la Argentina* de José A. García Martínez que reprodujo la carta de Torres García a Arden Quin.



Carta de Torres García al poeta y pintor Carmelo Arden Quin.

Frente a esta situación, el maestro y su entorno buscaron el apoyo de críticos e intelectuales de la región, como Romualdo Brughetti, Jorge Romero Brest, Cecilia Meirelles o Claude Schaefer, entre otros. En este marco, también los jóvenes de *Arturo* constituyeron un punto de apoyo, según escribió en la misma carta:

(46)

Carta de JTG a CAQ, Montevideo, 28 de agosto de 1944, cit.

La revista *Correo Literario*—dirigida por Arturo Cuadrado, Luis Seoane y Lorenzo Varela— formaba parte de la constelación de revistas afines al entorno torresgarciano y, en septiembre, transcribió una conferencia acompañada por las imágenes.

Estamos en guerra a causa de las pin. (sic) del Saint Bois que hay que defender cada día ¡Cuánto desearía que Ud. les viese! Sobre esa nave habría que escribir ¿No podría decirse algo en *Arturo II*? Cuadrado tiene buenas fotografías y podría dejarle algunas.⁴⁶

Además, en esta línea de vinculaciones, Torres se refirió a la cuestión del marco a través de la mención de sus propios trabajos en madera y, para no dejar dudas sobre este antecedente, destacó:

La idea del cuadro-objeto queda expuesta en muchos capítulos de U.C. [*Universalismo Constructivo*]. Estoy pues de completo acuerdo. Son numerosas las obras que he hecho dentro de esa teoría.⁴⁷

Esas formas recortadas que había llamado “objetos-plásticos” estaban reproducidas en las revistas *Cercle et Carré* que disponía en su taller y circulaban entre sus alumnos y visitantes. De hecho, tanto Torres como Huidobro valoraban las revistas como soporte discursivo para la difusión continental de sus ideales, y fomentaron los proyectos editoriales que hicieron centro en Montevideo –como *Círculo y Cuadrado. Revista de la Asociación de Arte Constructivo* (1936-1943), *Removedor* (1945-1953)– y en Santiago de Chile –como *Vital*, el semanario de arte y literatura *Pro* y *Nueva Revista*, entre otros–. Esas publicaciones eran parte de la apretada trama en la que se inscribieron los diálogos regionales en estos años, cuya lectura inspiradora también abonó el terreno de surgimiento de *Arturo*, donde el texto de Rothfuss fundamentó la idea de una plástica pura y alejada de la imitación tomando una frase de Huidobro que afirmaba:

Nunca el hombre ha estado más cerca de la naturaleza, que ahora que no trata de imitarla en sus apariencias, sino haciendo como ella, imitándola en lo profundo de sus leyes constructivas, en la realización de un todo dentro del mecanismo de la producción de formas nuevas.

Si bien, tal como ha señalado Ma. A. García estas ideas habían sido publicadas en 1921 en *L'Esprit Nouveau* (García, 2008: 62), en 1937 reaparecieron en el número 3 de *Círculo y Cuadrado* (la versión montevideana de *Cercle et Carré*), a su vez, fueron recogidas de la revista *Pro* que Huidobro había fundado al regresar a Chile, circulación local que es plausible pensar como la fuente tomada por Rothfuss en el momento de escritura del artículo.

(47)

Carta de JTG a CAQ, Montevideo, 28 de agosto de 1944, cit.

(48)

Formado por los arquitectos Waldo Parraguez y Jaime Dvor, María Valencia y Gabriela Rivadeneira, a los que 1934 se sumó Carlos Sotomayor, y en 1935 César Moro. Sobre el grupo se puede consultar: Rojas Mix (1985); Cáseres (1996); Lizama (s.f); Molina (2010), Crispiani (2011) y Rossi (2018), entre otros.

(49)

En la escena porteña, tampoco habían logrado ese quiebre las manifestaciones de la abstracción que precedieron al arte concreto, sean las exposiciones de Pettoruti o Del Prete, como la Primera Exposición de Dibujos y Grabados Abstractos de 1936.

De hecho, en suelo chileno estas ideas habían impulsado las manifestaciones de arte abstracto que, entre 1933 y 1935, desarrollaron los Decembristas⁴⁸, grupo que a pesar de su trabajo temprano no logró romper el dominio del canon figurativo, como ocurrió en la escena rioplatense. No obstante, es importante señalar que el quiebre de la estética dominante tuvo menos que ver con la convicción o el entusiasmo que pusieron los artistas en defender sus programas, que con las condiciones de posibilidad del campo en el que debían echar raíces sus postulados⁴⁹, ya que tal como ha observado Bourdieu:

[...] para que las osadías de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidades de ser concebidas, tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas [...] más aún, hace falta que tengan posibilidades de ser recibidas, es decir aceptadas y reconocidas como ‘razonables’ por lo menos por un número de personas, aquellas mismas que sin duda habrían podido concebirlas (Bourdieu, 1995: 349).

Este fue el marco en el que las iniciativas del núcleo de *Arturo* encontraron un terreno fértil para la problemática de la invención que proponían y, al formular sus programas invencionistas, los jóvenes editores –y quienes se sumaron a ellos– tuvieron voz, polemizaron y lograron posicionarse frente a los artistas consagrados; sin que esto signifique, por supuesto, que inmediatamente conseguirían vencer las resistencias del público y la crítica.

Arturo fue, por lo tanto, punta de lanza para la creación de las publicaciones que alojaron los programas de la vanguardia (como el *Boletín de Invención*, las plaquetas *Invención N.º 1* e *Invención N.º 2*, las publicaciones *Arte Concreto Invención*, *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención* y las revistas *Arte Madí Universal*, *nueva visión* y *Perceptismo*), pero también para encender las disputas, que se fueron alojando en otros proyectos editoriales, como *Contrapunto* que en 1945 difundió la “Defensa del Realismo” que Héctor P. Agosti –un intelectual orgánico del Partido Comunista Argentino– había escrito en su exilio montevideano. En pocos meses, esa revista, que hacía alarde de reflejar los matices que se ocultaban entre las posiciones extremas, publicó una encuesta que preguntaba “¿Adónde va la pintura?”. Las primeras respuestas enfrentaron al joven Maldonado y al maduro Antonio Berni, además de difundir por primera vez una obra de marco recortado de Espinosa enfrentada a una pintura de Pettoruti; debate que continuó en las cuatro entregas que completaron el proyecto editorial de esta revista.

Revista *Contrapunto*, N.º 5, agosto 1945, pp. 10-11.



ARTISTA ADHIEREN AL COMUNISMO

LOS artistas y escritores del movimiento de arte concreto se afilian al Partido Comunista; porque el P. Comunista es una fuerza nacional al servicio del bienestar, la libertad y el desarrollo cultural de nuestro pueblo; porque ha luchado y lucha a diario, abnegada e inteligentemente, contra las tendencias regresivas que envilecen la existencia humana y traban su desenvolvimiento físico y espiritual; porque el pensamiento marxista-leninista, que el P. Comunista practica, exalta la grandeza y la capacidad realizadora del hombre y niega las ficciones que, en todos los campos, lo humillan y esterilizan, y, finalmente, porque el P. Comunista afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplía y densifica el espíritu, ensancha al infinito sus posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida.
Edgar Bayley — Manuel Espinosa — Claudio Girola — Alfredo Hlito, Tomás Maldonado — Aldo Prior.

Adhesión al PC publicada el 19 de septiembre de 1945 en *Orientación. Órgano Oficial del Partido Comunista*.

(50)

Las polémicas y posicionamientos se multiplicaron en las páginas de *Latitud, Letra y Línea, Ciclo, Correo Literario, Contemporánea, Saber Vivir, Sur y Ver y Estimar*, entre otras.

(51)

Luego de publicar la adhesión, progresivamente, estos jóvenes tuvieron cada vez mayor presencia en ese periódico, pero Maldonado fue apercibido en 1948 —al quebrarse el impasse que había admitido la abstracción— y, con su partida, los artistas concretos se retiraron del ámbito partidario.

(52)

En “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo” Larrea defendía la vinculación del surrealismo con las potencias específicamente americanas.

(53)

En 1928 la revista surrealista *Qué* fue impulsada por Piterberg junto a Aldo Pellegrini, David Sussman y Marino Cassano, actitud que repitió en 1948 junto a Pellegrini y Pichón Rivière al fundar *Ciclo*.

(54)

Se trataba del grupo que, en diciembre de 1942, había fundado la Asociación Psicoanalítica Argentina.

(55)

Véase: “El B-Avior tiende”, volante impreso, 24 de septiembre de 1945. Archivo Kosice.

Estas polémicas afirmaron posiciones y activaron la escritura de manifiestos, volantes y artículos, que fueron permeando el campo cultural⁵⁰ con diferentes niveles de aceptación o resistencia. Entre ellas, tras hacer pública la militancia de algunos artistas concretos, *Orientación. Órgano Oficial del Partido Comunista* difundió textos sobre su programa estético a pesar de que transgredían los lineamientos soviéticos⁵¹; mientras que en la misma tensión ideológica se inscribieron algunas discusiones sobre el surrealismo, ya que Agosti polemizó con Juan Larrea, al desestimar toda poética basada en una “realidad soñada”, porque consideraba que en tiempos de guerra las expresiones debían hundirse en la “realidad verdadera de la experiencia”⁵².

La densidad de estas redes conformaba una trama múltiple a través de la cual los jóvenes que se sentían llamados a actuar en el tiempo de la reconstrucción de posguerra entrecruzaban proyectos compartidos, como el caso del médico psiquiatra Elías Piterberg—que en los tempranos años 30 había co-editado la revista surrealista *Qué*⁵³— y que en 1944 no solo escribió en las páginas de *Contrapunto* un artículo sobre el concepto de abstracción (Piterberg, 1944: 7), sino que publicó sus poemas ilustrados con los dibujos geométricos de Maldonado ya mencionados. Dentro de este entramado, los primeros desarrollos que derivaron de *Arturo* encontraron inserción en un grupo de jóvenes profesionales que luchaba por legitimar su profesión dentro del campo intelectual⁵⁴, ya que en octubre de 1945 los cuadros y objetos concretos se presentaron en la casa de Arminda Aberastury y Enrique Pichón Rivière, psiquiatra y psicoanalista que compartía afinidades estético-ideológicas.

En consecuencia, en torno al núcleo de *Arturo* se fue formando un conglomerado de relativa heterogeneidad que presentaba zonas de intereses en común que iban desde el arte, la literatura, la ciencia, la fantasía, el psicoanálisis, las preocupaciones por el mundo en guerra y los ideales políticos, lo cual también contribuye a demostrar que las rupturas propuestas tenían posibilidades de ser recibidas, aceptadas y reconocidas como “razonables”, según plantea Bourdieu. De hecho, para la segunda presentación grupal, que se realizó en la casa de Grete Stern en términos de “movimiento”, se apostaba por un carácter inclusivo que invitaba a unificar a todo el arte concreto, según puede leerse en el volante del 24 de septiembre de 1945:

Con este objeto el B-AVIOR invita a todos los artistas constructivos, como también al arquitecto, al ingeniero, al físico, al psicoanalista, al geómetra, al matemático, al arqueólogo, al sociólogo, al historiador, al inventor, obrero o sabio, hombre o mujer, a ingresar en este movimiento para dar batalla contra el IDEALISMO BURGUÉS [...]⁵⁵

"B-Avior tiende", volante impreso,
24 de septiembre de 1945.
Archivo Gyula Kosice.



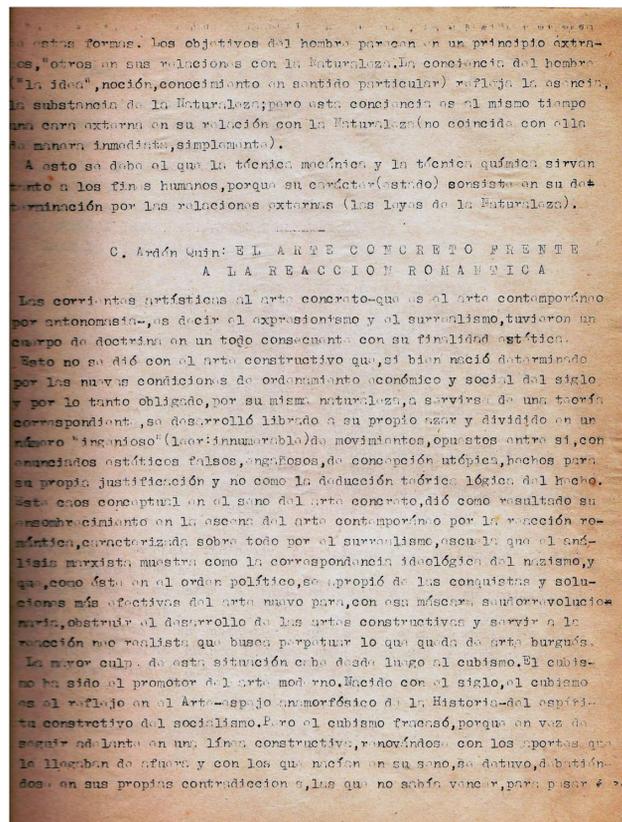
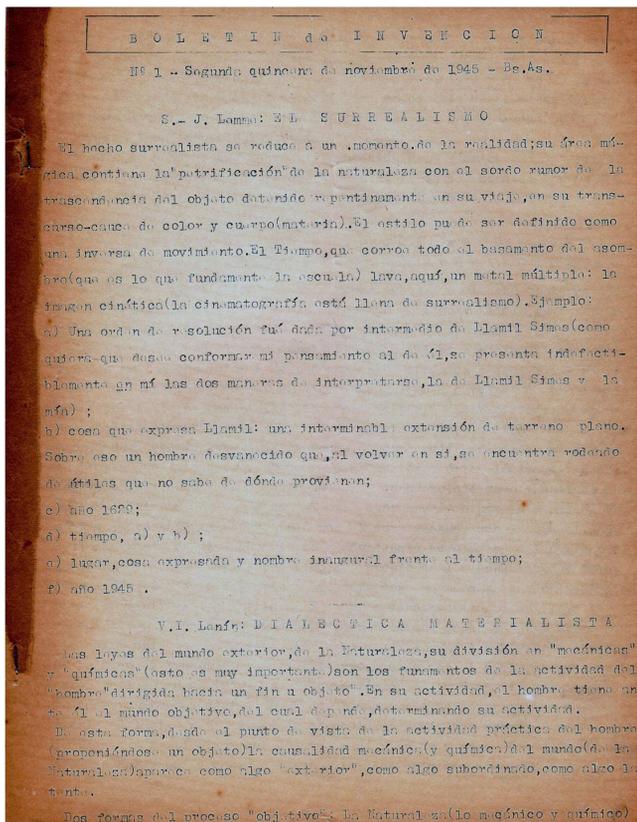
(56)
Si bien desde principios de los cuarenta Godofredo había establecido lazos de amistad con Huidobro y su esposa Ximena Amunátegui, en 1943 se enamoró y formó pareja con Ximena. Sobre la situación hacia 1943 se puede escuchar una declaración de Vladimir García Huidobro Amunátegui, disponible en: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=186231> (consultada el 16-9-16)

(57)
Se trata de Juan Carlos Paz, músico que compartía las tertulias de la época y de Günter Rodolfo Kusch, integrante del ambiente estudiantil que también publicaba en *Universitario. Voz estudiantil*.

(58)
Se trata de un pequeño cuadernillo en apariencia para ser mineografiado, concebido pensando en mantener cierta periodicidad ya que se le asignó el número 1 (aunque posiblemente no haya tenido circulación), con los siguientes contenidos: S. J. Lemme (seudónimo de Arden Quin), "El surrealismo"; V.I. Lenin, "Dialéctica materialista"; C. Arden Quin, "El arte concreto frente a la reacción romántica" y G. Kosice, "Poemas diametrales". Finaliza con la proclama: "En el comunismo se unen el hombre y la posibilidad de júbilo más ilimitado". Archivo Raúl Naón, a quien agradezco el haberme permitido la consulta de este documento.

No obstante, la estabilidad grupal era lábil y estaba supeditada a circunstancias diversas, razón por la cual mientras se prolongó el tiempo de gestación del proyecto de *Arturo X₂* el colectivo se fue reconfigurando y, con esos cambios, también se fueron transformando sus lineamientos. Si bien la admiración por Huidobro fue compartida por la mayoría de estos jóvenes, desde principios de los cuarenta Godofredo Iommi era quien lo frecuentaba asiduamente; sin embargo, cuando en agosto 1943 Arden Quin buscaba un poema inédito para la revista, la situación personal de Iommi en la casa del chileno ya no le permitía intermediar para lograrla⁵⁶ y, en su carta, Arden Quin sumó a su nombre los de Carlos Paz y Gunther Kush⁵⁷.

Cabría pensar –aunque solo a modo conjetural– cómo se hubiera resuelto el equilibrio entre los componentes de cuño surrealista y constructivo si Godofredo no se hubiera establecido en Chile en esas circunstancias, ya que un año después de la aparición de *Arturo*, el surrealismo no había perdido su importancia en los textos que Arden Quin y Kosice escribieron para el *Boletín de Invención*, fechado en la segunda quincena de noviembre de 1945⁵⁸.



Boletín de Invención, noviembre 1945.

Al mismo tiempo, la amistad entre Arden Quin y Godofredo se mantuvo a través del tiempo y, en 1963, cuando el primero fundó la revista parisina *Ailleurs*, en su primer número publicó "Lettre de l'Errant", texto en el que Godofredo volvía a preguntarse sobre la poesía y la realidad apelando a la vigencia del surrealismo (Iommi, 1976).

La posibilidad de situar minuciosamente las acciones del colectivo editorial en su período inaugural arroja luz no solo a través de las manifestaciones expresadas en cartas o artículos, sino mediante las articulaciones que reconstruyen los grupos de pertenencia, dentro de los cuales se destaca el rol desempeñado por Arden Quin, tanto en el momento de conformación del grupo editor, como para establecer las conexiones necesarias para lograr las primeras colaboraciones. Frente a los detalles que entrelazan las fuentes analizadas, entendemos que la recuperación del período de gestación de la revista es clave para comprender las contradicciones que se mantuvieron latentes.

Aunque la etapa de reacomodamientos y divisiones que dio lugar a la formación de la Asociación de Arte Concreto Invención y Madi excede los límites de este trabajo, es claro que el impacto de *Arturo* dejó sus huellas tanto en la correspondencia, los escritos, manifiestos, panfletos e iniciativas compartidas, como en las polémicas encendidas por quienes las resistieron; intercambios que, leídos hoy, testimonian la densidad del entramado en el que esta publicación tuvo un poder de intervención capaz de remover el statu quo y, tempranamente, logró impulsar la instalación del paradigma del arte abstracto en el área rioplatense.

BIBLIOGRAFIA CITADA Y CONSULTADA

Arden Quin, C. (1944a). Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan. *Arturo*, N.º 1, s.p.

—— (1944b). Pegaso como hierba en el caos. *Arturo*, N.º 1, s.p.

Bajarlía, J. J. (1946). *Literatura de vanguardia: del “Ulises” de Joyce a las escuelas poéticas*. Buenos Aires: Araujo.

Bayley, E. (1944a). Durante mucho tiempo el criterio con el que se ha procedido. *Arturo*, N. 1, s.p.

—— (1944b). Tres poemas. *Arturo*, N.º 1, s.p.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Cáceres, G. (1996). Nexos olvidados en la historia de la vanguardia chilena: de los Decembristas a la revista *ARQuitectura*. *Revista ARQ*, 33.

Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo: trayectorias del arte concreto invención, Argentina y Chile, 1940-1970*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo.

Derek, H. (1994). *Arturo and the literary avant-garde*. En *The place of Arturo in the argentinian avant-garde*. Aberdeen: University of Aberdeen.

Egbert, D. D. (1973). *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Barcelona: Tusquets Editores.

—— (1981). *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Escot, L. (2007). *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*. Buenos Aires: Banco Finansur.

Fló, J. (2006). Joaquín Torres García y el arte prehispánico. En AA.VV. *Imaginarios prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970* (pp. 33-72). Montevideo: Museo de Arte Precolombino e Indígena.

García, M. A. (2008). *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)* (Tesis Doctoral). UBA, Buenos Aires, Argentina. Recuperada de <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1665>> [Consultada el 14 de septiembre de 2016].

—— (2009). Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto. En *Yente-Prati* (pp. 87-149). Buenos Aires: MALBA,

—— (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

—— (2012). La revista *Arturo* y la conexión carioca. *Pós*, 2(4), 36-59.

- García Martínez, J. A. (1985). *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.
- Giunta, A. (2013). Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina. En AA.VV. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados* (pp. 104-117). Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía.
- Gradowczyk, M. y Perazzo, N. (2001). *Abstract art from Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933/53*. Nueva York: The Americas Society.
- Goldmann, S. (2004), *Carmelo Arden Quin... when art jumped out of its cage*. Dallas-Texas: Madí Museum and Gallery.
- Kosice, G. (1944a). La aclimatación gratuita a las llamadas escuelas. *Arturo*, N.º 1, s.p.
- (1944b). Transmisión de Tierra. *Arturo*, N.º 1, s.p.
- (1944c). Tiempo de un Kilómetro de Horizonte. *Arturo*, N.º 1, s.p.
- (1944d). Densidad del Paisaje Abandonado. *Arturo*, N.º 1, s.p.
- Iommi, G. (1976 [1963]). *Carta del errante*. Valparaíso: Escuela de Arquitectura UCV.
- La Salle, A. (2008). *Arden Quin*. París: Editions l'Image et la Parole.
- Lauría, A. (2003). Arte Abstracto en la Argentina: intermitencia e ins-tauración. En Pacheco, M. (cur.) *Arte abstracto argentino* (pp. 23-57). Buenos Aires: Fundación Proa.
- Lemoine, S. y Vincent, H. (cur.) (2002). *Madí. L'art sud-américain*. Grenoble: Musée de Grenoble.
- Lizama, P. (1997). Juan Emar y Vicente Huidobro: recuerdo y vigencia. En Monasterios P. y Elizabeth y Lastra, P. (eds.). *Con tanto tiempo encima: aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*. La Paz: Plural.
- Maistre, A. (1996). *Carmelo Arden Quin*. Nice: Demaistre.
- Marx, K. (1963 [1857]). Introduction. Critique de l'Économie politique. En *Œuvres choisies* (vol. 1). St Amand: Gallimard.
- Mello Mourão, G. (1942). *Argentina 1942: Reportagens*. Rio de Janeiro: Editora Século XX.
- Molina, C. (2010). Orígenes de la Plástica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile: Parraguez, Dvoredsky y Galván. *Revista de Arquitectura*, 16(21), 42-51.
- Moreux, T. (1943, 3 de octubre). La evolución de los mundos. En *La Prensa*, Buenos Aires.

Perazzo, N. (1983). *El arte concreto en la Argentina*. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires.

Peluffo Linari, G. (2006 [1985-7]). *Historia de la pintura uruguaya: Representaciones de la modernidad (1930-1960)* (vol. 2). Montevideo: Banda Oriental.

Pérez Barreiro, G. (1996). *The Argentine Avant-Garde 1944-1950* (Tesis doctoral). Department of Art History and Theory, University of Essex, Reino Unido.

Piterbarg, E. (1944a). *Tratado del Amor*. Buenos Aires: Ediciones Cenit.

— (1944b). Tres notas, *Contrapunto*, N.º 1, p. 7.

Pozzi-Harris, A. (2007). *Marginal Disruptions: Concrete and Madí Art in Argentina, 1940-1955* (Tesis doctoral). University of Texas at Austin, Texas, Estados Unidos. Recuperada de <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/3771>> [Consultada 14 de septiembre de 2016].

Ramírez, M. C. y Buzio de Torres, C. (1991). *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

Rivera, J. B. (1976). *Madí y la vanguardia argentina*. Buenos Aires: Paidós.

Rocca, P. (2004). *El 45. Entrevistas/Testimonios*. Montevideo: Banda Oriental.

Rojas Mix, M. (1985). Vicente Huidobro y el arte abstracto. *Araucaria*, 32, s.p.

Rossi, M. C. (2004). En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción. En García, M. A., Serviddio, F. y Rossi, M.C., *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX, sus interrelaciones* (pp. 85-125). Buenos Aires: Fundación Telefónica-FIAAR.

— (2007). El Cine Arte como espacio de intercambio: los murales de Castagnino, Espinosa, López Claro y Orlando Pierri. *Artilugios*, 1, 28-35.

— (2010a). *Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense* (Tesis doctoral). UBA, Buenos Aires, Argentina.

— (2010b). Escritos y testimonios: el caso del “Manifiesto de cuatro jóvenes”. Recuperado de <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38786>> [Consultado el 14 de septiembre de 2016].

— (2013). Joaquín Torres García y su Taller en las galerías porteñas de los 40. En Herrera, M. J., et al., *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano: El rol de los museos y otras instituciones culturales en la exhibición y legitimación del arte* (pp. 263-78). Buenos Aires: GEME-Universidad Nacional de Tres de Febrero-Artexarte.

- (2014). Latinoamericanos en diálogo. En Rodríguez, A. L. (cur.) *El verbo es conjugar: arte moderno latinoamericano*. Ciudad de México: Conaculta-INBA.
- (2018). De *Círculo y Cuadrado* a Rectángulo: intercambios chileno-rioplatenses alrededor del arte constructivo. En Inostroza, R. C. (ed.) *La revolución de las formas: 60 años de Arte Abstracto en Chile*. Santiago de Chile: Metales pesados (en prensa).
- Siracusano, G. (1999). Las artes plásticas en las décadas del 40 y 50. En Burucúa, J. E., *Nueva Historia Argentina: arte, sociedad y política* (vol. 2, pp. 13-56). Buenos Aires: Sudamericana.
- Sola, G. (1967). *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Tarcus, H. (1996). *El marxismo olvidado en la Argentina: Silvio Frondizi y Milcíades Peña*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- (1999). El corpus marxista. En Jitrik, N. (comp.), *Historia crítica de la literatura argentina* (vol. 10). Buenos Aires: Emecé.
- (2013). El marxismo en América Latina y la problemática de la recepción transnacional de las ideas. *Temas de nuestra América*, 29(54). Recuperado de <<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/h?-simpleQuery=El+marxismo+en+Am%C3%A9rica+Latina+y+la+problem%C3%A1tica+de+la+recepci%C3%B3n+transnacional+de+las+ideas&searchField=query>> [Consultado el 14 de septiembre de 2016].
- Torres García, J. (1936). El objeto de haber fundado en París. *Círculo y Cuadrado*, N.º 1, s.p.
- (1939). *Metafísica de la prehistoria indoamericana*. Montevideo: AAC.
- (1943). La Pintura de Vieira da Silva. *Alfar*, 21(82), s.p.
- (1944a). Con respecto a una futura creación literaria. *Arturo*, N.º 1, s.p.
- (1944b). Divertimentos. *Arturo*, N.º 1, s.p.
- (1944c). Divertimentos II. *Arturo*, N.º 1, s.p.
- (1944d). *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*. Buenos Aires: Poseidón.

María Cristina Rossi es Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Profesora e Investigadora de Arte Latinoamericano en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y en la UBA. Coordina el equipo de investigación del proyecto *Modernity, Avant-Garde and Neo-Avant-Gardes in the Americas: Journals and archives at Espigas Foundation (1920s- 1950s)* del Centro de Estudios Espigas-IIPC-UNSAM apoyado por la Getty Foundation. Autora de *Eduardo Mac Entyre* (2017), *Avatares de la forma. Anselmo Piccoli entre la figuración y la abstracción* (2016), *Raúl Mazzoni, Experiencias bi-espaciales* (2015) y *Jóvenes y modernos de los años 50* (2012); co-autora de *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia* (2015), *Luis Gowland Moreno. Una constante búsqueda de lo expresivo* (2014) y *La abstracción en la argentina siglos XX y XXI* (2011); autora y compiladora de *José Gurvich, cruzando fronteras* (2013), *Víctor Magariños D. Presencias reales* (2011) y *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente* (2010), entre sus últimas publicaciones. Participa en libros y revistas nacionales e internacionales. Se ha desempeñado como curadora independiente en *Pérez Celis. Testimonio americano* (2015), *Alejandro Puente. Huellas sensibles* (2014), *Jorge Brito, a través del misterio* (2013), *Ayer y hoy. Juan Melé en diálogo* (2011), *Desde otro lugar. Obras de Eduardo Rodríguez y Perla Benveniste* (2011), *Julio Le Parc, otra mirada* (2010), *Búsquedas y encuentros. Abstracción de los 60s desde La Plata* (2007), *Aquellos años cuarenta* (2007), así como las co-curadurías de *Los Paparella en diálogo* (2017), *Orozco, Rivera y Siqueiros. La exposición pendiente y la conexión sur* (2016), *Los muralistas en las Galerías Pacífico* (2008) y *Manuel Espinosa. Antología en papel* (2003), entre otras. Es miembro del CAIA y de la AACA-AICA.



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

TAREA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL

FUNDACIÓN
ESPIGAS

