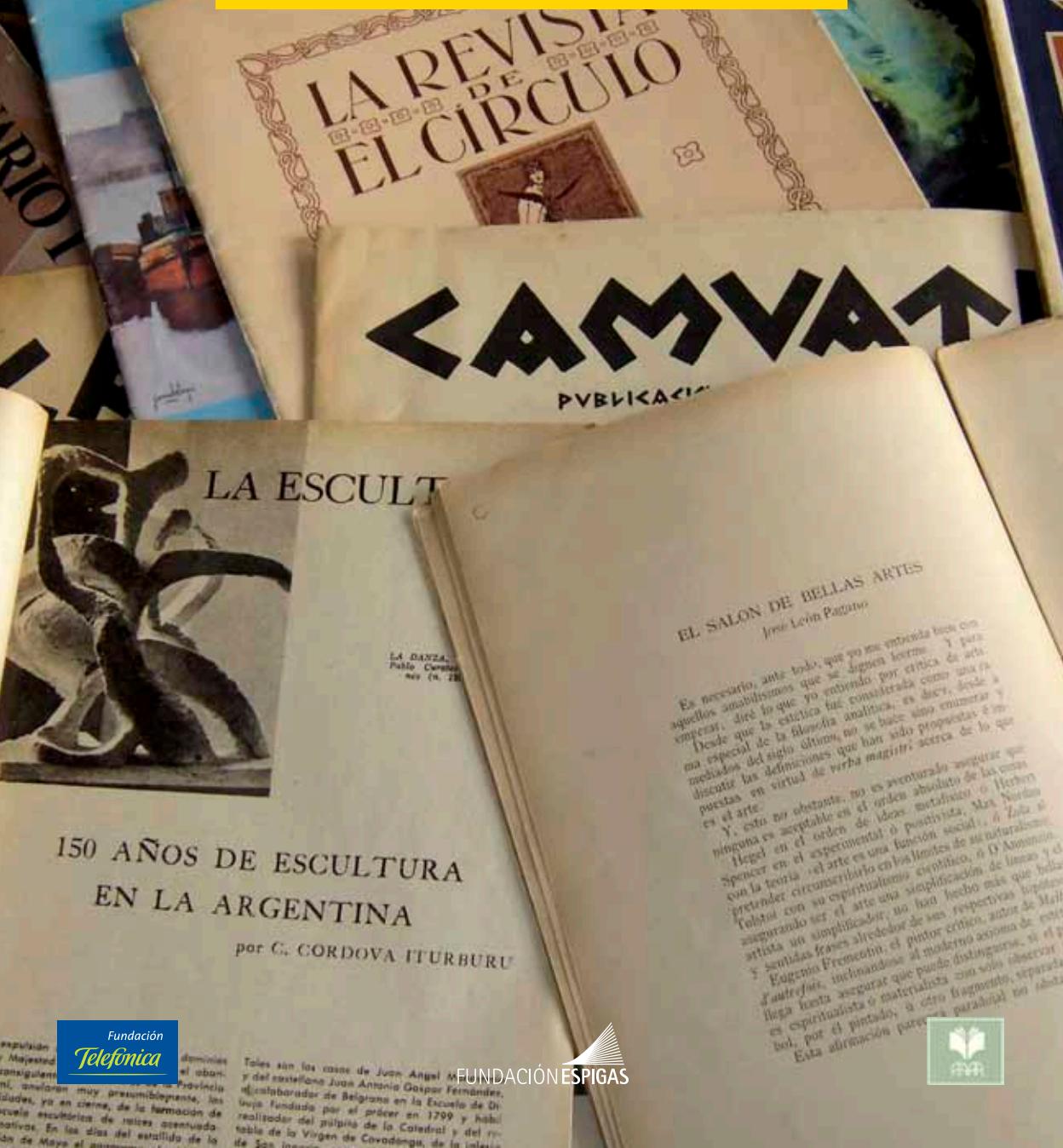


NATALIA LAURA VERÓN Y
MARÍA GABRIELA VICENTE IRRAZÁBAL |
PAULA ZINGONI Y RICARDO IBARLUCÍA

EL ROL DEL CRÍTICO DE ARTE EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX



EL SALÓN DE BELLAS ARTES
José León Pagano

Es necesario, ante todo, que yo me entienda bien con aquellas sensibilidades que se designan leérme. Y para empezar, diré lo que yo entiendo por crítica de arte. Desde que la estética fue considerada como una forma especial de la filosofía analítica, es decir, desde las mediadas del siglo último, no se hace sino enumerar y discutir las definiciones que han sido propuestas a la vez en virtud de verba magistris acerca de lo que

es el arte. Y, esto no obstante, no se aventurando negar que ninguna es aceptable en el orden absoluto de las ideas. Ninguna es aceptable en el orden de ideas metódicas que Spencer en el orden de ideas metodológicas. Ni Herder con la teoría del arte en su función social. Ni Zola y Tolstoi con su expresionismo en los límites de su naturalismo. Ni el artista que, sin quererlo, ha hecho más que un artista un simplificador, un gran juez de lenguas y de sentidos frases alrededor de sus respectivas bocas.

Eugenio Freymuth, el pintor critico autor de *Malibú*, llega hasta asegurar que puede distinguir si el artista es expresionista o materialista, con solo observar el color, por el sentido, a otro fragmento, separado de este. Esta afirmación parece paradójica, si se considera que el sentido, a otro fragmento, separado de este

EL ROL DEL CRÍTICO DE ARTE
EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

Consejo de Administración

Presidente

Mauro Herlitzka

Presidente

Eduardo Caride

Vicepresidente

Luis Fernando Benedit

Secretario General

José Luis Rodríguez Zarco

Secretario

Alejandro Gorodisch

Tesorero

Mario E. Vázquez

Prosecretario

Adriana Rosenberg

Vocales

Manuel A. Álvarez Trongé

Javier Nadal Ariño

Carmen Grillo

Federico Rava

Francisco Serrano Martínez

Juan Waehner

Vocales

Teresa Aguirre Lanari de Bulgheroni

Claudia Caraballo de Quentin

Salvador Carbó

Eduardo Grüneisen

Gabriel Werthein

Directora Fundación Telefónica

Carmen Grillo

Gerentes

Alejandrina D'Elia

Jorge Leiva

Bibiana Ottones

Vocal emeritus

Marcelo E. Pacheco

Gestión Institucional

Coordinación General

Marina Baron Supervielle



Asesora de proyectos especiales

Patricia Artundo

Bibliotecóloga

Analía Trouve

Comité organizador

Ethel R. de Martínez Sobrado

Guionmar de Urgell

Amalia Sanjurjo de Vedoya

Mauro Herlitzka

Julio Suaya Laprida

José Antonio Urgell

Asistencia General

Adriana Donini

Informática

Sebastián Guarino

EL ROL DEL CRÍTICO DE ARTE EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX



Fondo para la Investigación
del Arte Argentino

Créditos editoriales

Coordinación editorial

Marina Baron Supervielle

Traducción

Marta Merajver

Diseño gráfico

Estudio Marius Riveiro Villar

Preimpresión e impresión

Ronor®

Verón, Natalia Laura

El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX /

Natalia Laura Verón. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Fundación Espigas, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: Marta Merajver.

ISBN 978-987-1398-36-2

1. Crítica de Arte. 2. Argentina. I. Merajver, Marta, trad. II. Título.

CDD 700.1

© 2008, Fundación Espigas

Impreso en la Argentina

Av. Santa Fe 1769 piso 1º | C1060ABD Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11) 4815-7606 | Fax: (54-11) 4815-5648

arte@espigas.org.ar | www.espigas.org.ar

EL ROL DEL CRÍTICO DE ARTE EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

XI PREMIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
A LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS
AÑO 2007

PRIMER PREMIO

Natalia Laura Verón - María Gabriela Vicente Irrazábal

Estética, arte, militancia.

Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdova Iturburu

SEGUNDO PREMIO

Paula Zingoni, Ricardo Ibarlucía

José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte

MENCIÓN ESPECIAL

María Isabel Baldasarre

Un nuevo crítico para una nueva generación: Fernán Félix de Amador

JURADO

Patricia Artundo, Fabián Lebenglik, Guillermo Whitelow

ÍNDICE

- 11 Mauro Herlitzka, Presidente del Consejo de Administración de Fundación Espigas
Presentación
- 13 Carmen Grillo, Directora de la Fundación Telefónica
Presentación
- 15 Prof. Guillermo Whitelow, Jurado
Presentación
- 17 Natalia Laura Verón - María Gabriela Vicente Irrazábal
Estética, arte, militancia. Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdova Iturburu
- 95 Paula Zingoni - Ricardo Ibarlucía
José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte
- 167 Ganadores del Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas 1997-2007
- 175 Texts in english

PRESENTACIÓN

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia las Artes Visuales en la Argentina administra el Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR) y desde 1997 convoca anualmente a concurso público para el Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas.

La Fundación Telefónica y sus autoridades han apoyado en forma ininterrumpida durante once años este proyecto, único en su tipo en nuestro país y Latinoamérica. La difusión y publicación de los trabajos premiados significan un valioso aporte a la investigación científica y a la educación en el campo del arte.

En los últimos años, Fundación Espigas publicó ensayos sobre destacados críticos como Alfredo Chiabra Acosta –Atalaya–, Mario C. Canale y Julio Rinaldini. Este premio permite ampliar el campo de estudio hacia otros críticos de nuestro país.

En oportunidad de esta 11^a edición del premio, cuya temática fue *El rol del crítico de arte en la Argentina en el siglo XX*, publicamos los trabajos que obtuvieron los dos primeros puestos.

El distinguido jurado integrado por Fabián Lebenglik, Patricia Artundo y Guillermo Whitelow otorgó el primer premio a Natalia Laura Verón y María Gabriela Vicente Irrazábal, por su trabajo “Estética, arte, militancia. Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdoba Iturburu”; el segundo premio a Paula Zingoni y Ricardo Ibarlucía por “José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte”, y una mención especial a María Isabel Baldassarre por “Un nuevo crítico para una nueva generación: Fernán Félix de Amador”.

El ensayo sobre Cayetano Córdoba Iturburu nos presenta un recorrido crítico de su militancia política y artística a través del análisis de su trayectoria y de sus escritos en las principales publicaciones periódicas, sobre todo en revistas culturales.

La investigación sobre el pensamiento crítico de José León Pagano, que se extiende desde el temprano inicio de sus actividades, a fines del siglo XIX, hasta su profusa labor literaria y crítica, analizada en forma destacada, nos permite ampliar el horizonte de conocimiento de algunos aspectos pocas veces tratados.

Manifestamos nuestro agradecimiento a los miembros del jurado, a los galardonados y a los participantes de esta convocatoria.

También agradecemos a la Fundación Telefónica, socio estratégico en este proyecto, por su apoyo e impulso a mejorarlo año tras año, que contribuyó a transformarlo en un evento anual esperado por la comunidad académica.

Asimismo, nuestro reconocimiento a todos quienes de una u otra manera nos respaldan y brindan su esfuerzo para el desarrollo de la investigación en el campo del arte en nuestro país.

FIAAR
Comité Organizador
Septiembre 2006

FUNDACIÓN ESPIGAS
Mauro Herlitzka
Presidente del Consejo de Administración

PRESENTACIÓN

En esta publicación se presentan los trabajos ganadores de la undécima versión del *Premio Fundación Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas en la Argentina*. El tema de esta nueva convocatoria estuvo centrado en la crítica del arte y su discurso, teniendo como objetivo particular estimular aquellas investigaciones que se centren específicamente en torno a la figura de un crítico de arte argentino.

Los ensayos ganadores analizan las figuras de *José León Pagano y Cayetano Córdova Iturburu*, críticos de referencia a la hora de abordar la historia del arte en nuestro país.

Cada año, desde las fundaciones Telefónica y Espigas, nos proponemos presentar nuevos temas que incentiven a los investigadores a proponer nuevas miradas y abordajes sobre aspectos centrales de la historia de arte, como forma de generar nuevas relecturas de nuestra historia. Desde hace dos años, se realiza una edición bilingüe español-inglés con el objeto de mejorar su circulación y lograr su consolidación como material de consulta.

Una nueva edición se suma a este premio, que se ha afirmado en nuestro medio como un referente, por su continuidad a lo largo de más de diez años y, en especial, por la originalidad de las producciones en él surgidas.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Carmen Grillo

Directora

PRESENTACIÓN

El XI Premio Fundación Telefónica a la investigación en Historia de las Artes Plásticas, en esta oportunidad bajo el tema “El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX”, concitó el interés de los estudiosos abocados a la valoración de aquellas personalidades que, en el pasado siglo, siguieron de cerca la actividad de innumerables artistas plásticos que, de alguna manera, establecieron con sus más y sus menos el sustento estético del cual hoy se hace gala.

Quienes, por su riguroso examen ponderativo, obtuvieron a juicio del jurado las distinciones de Premio Fundación Telefónica se volcaron a rescatar la tarea crítica que, en su momento, bastante diverso del actual, luchaba por dirigir la mirada hacia representantes tanto de una firmeza académica como de una auspiciosa innovación. Este específico desafío lo cumplieron, entre otros, Cayetano Córdova Iturburu y José León Pagano, a quienes los investigadores eligieron por considerarlos de insoslayable interés.

Sin duda, cada uno de ellos dio profesionalmente lo mejor de sí para instaurar lo que ahora podríamos estimar como un panteón digno de aprecio y consulta. Lo que ellos han visto y apreciado, según quienes han seguido minuciosamente su trayectoria, nos pone frente a un material vasto que nos permite reflexionar, y hacer un balance equilibrado, asignando a cada cual los méritos correspondientes.

Comencemos por la primera distinción para Natalia Laura Verón y María Gabriela Vicente Irrazábal por su trabajo sobre Cayetano Córdova Iturburu. Es ponderable el enfoque con que abordan su figura, ya que, dada la postura ideológica de activo crítico, podría haber recaído el peso de su orientación estética en un partidismo cerrado, equivalente a algo así como una limitación. A las investigadoras cupo deslindar, sin borrar, la actuación de Córdova en el mundo del arte, gravada en cierto período por el compromiso político de su crédula simpatía, que no le impidió un juicio mesurado, avalado por su amplia cultura.

En cuanto al segundo premio, tuvo por tema la figura benemérita de José Luis Pagano, a cargo de Ricardo Ibarlucía y Paula Zingoni, quienes, a través de una exhaustiva y destacable investigación de archivos únicos como el Fondo Documental “Archivo José Luis Pagano”, prefirieron ahondar en las vertientes existenciales de quien ejerció durante tantos años la columna crítica del diario *La Nación*. Filósofos prestigiosos como Croce, Nietzsche o Bergson son algunos referentes de sus inquietudes, y trasfondo de su “crítica nominalista”, sobre todo el primero, en cuanto a que la “obra creada –por ser tal– debe identificarse con el creador”.

El rea social, filosófica o poética, obró en cada caso en beneficio de la crítica de arte.

No dudamos de que este Premio Fundación Telefónica enriquecerá, una vez más, esta valiosa colección de ensayos, que quienes deseen abrevar en el repositorio científicamente documentado del arte argentino apreciarán debidamente.

Prof. Guillermo Whitelow
Jurado
Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes

PRIMER PREMIO

**NATALIA LAURA VERÓN
MARÍA GABRIELA VICENTE IRRAZÁBAL**

ESTÉTICA, ARTE, MILITANCIA.
UN RECORRIDO A TRAVÉS DE LOS ESCRITOS
DE CAYETANO CÓRDOVA ITURBURU

Dedicado a:

A Policho por su compromiso político, estético, artístico y social, que nos resulta admirable; a nuestras familias por su constante apoyo; a María Teresa Constantín por apasionarnos en la crítica y en la historia del arte, y a todas aquellas personas que creyeron en nosotras y que de uno u otro modo hicieron que esto sea posible.
Vicente-Verón.

NATALIA LAURA VERÓN

Crítica de arte, operadora cultural e investigadora de arte. Egresada de la carrera de Crítica de Arte y Gestión Cultural del Instituto Superior Dante Alighieri. Ha participado en la organización de la Primera Bienal del Fin del Mundo Ushuaia, 2007; pasante en el IIIº Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y XIº Jornadas del CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte). Ha publicado textos en la revista *Ramona* y reseñas en *Ramona Web*.

GABRIELA VICENTE IRRAZÁBAL

Crítica de arte, gestora cultural y artista plástica. Egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y de la carrera de Crítica de Arte y Gestión Cultural del Instituto Superior Dante Alighieri. Realizó seminarios de posgrado en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Ha trabajado en el área de gestión cultural del Espacio de Arte Imago, de la Fundación OSDE y ha sido colaboradora de la revista *Ramona Web*.

INTRODUCCIÓN

*“Para ser justa, es decir, para tener razón de ser,
la crítica debe ser parcial, apasionada, política,
es decir hecha desde un punto de vista que
abra los mayores horizontes”*

Charles Baudelaire¹

Previamente al desarrollo de la presente investigación es necesario aclarar que la aparición de la crítica de arte no ha sido igual en Latinoamérica que en Europa. Particularmente en nuestro país, es generada por los propios artistas (Eduardo Schiaffino, Martín Malharro, entre otros). Con la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, a fines del siglo XIX, surgirá la necesidad de profundizar y profesionalizar el “campo artístico”.² Las primeras críticas estarán a cargo de Schiaffino (director del MNBA, plástico y crítico) quien entablará intensos debates con Malharro en torno a la problemática de ese momento: “el arte nacional”.

La crítica era una actividad generada por literatos y poetas, es por ello no debemos pensarla aislada de un vocabulario poético. Recordemos que con la denominada generación del 80³ surgen dos instituciones de gran relevancia en el campo artístico local: La Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876) y El Ateneo (1892). Estas instituciones funcionaban como ámbitos de debates, de discusión de ideas, fundamentalmente estéticas, literarias y también científicas. La importancia de la aparición de las mismas radica en que contribuyeron en gran medida a la profesionalización de la actividad artística, al fortalecimiento de la crítica, a la formación de un público especializado, a la consolidación de un mercado de arte y a la generación de nuevos espacios de exposición.⁴

Podemos poner como fecha de quiebre, tanto en la historia como de la crítica del arte, al año 1924. El cambio trascendental durante los años veinte es que “*la crítica opera como*

¹ Baudelaire, Charles. “¿Para qué la Crítica?”, 1846. En *Salones y otros escritos sobre arte*, 1855, p. 102.

² Tomando la teoría de la conformación del campo de Pierre Bourdieu.

³ La denominada generación del 80 estaba conformada por varios artistas jóvenes quienes completaban sus estudios artísticos en Europa. Esto provocaba que a su vuelta a la Argentina buscaran crear lo visto en el continente europeo.

⁴ En 1876 un grupo de artistas, entre los que se encontraban Aguyarí, Eduardo Sívori, Alejandro Sívori, Alfred Paris, Eduardo Schiaffino y Carlos Gutierrez, fundan la Sociedad Estímulo de Bellas Artes; la importancia de Estímulo radicará en ser la primera agrupación independiente de artistas con características modernas. Desde 1878 Estímulo crea una academia de arte, que más adelante se va a oficializar dando lugar a la Academia Nacional de Bellas Artes (1905). Además Estímulo contaba con una revista, *El Arte del Plata*, que fue la primera revista de artes plásticas en nuestro país. Los fundadores de Estímulo entendieron que el desarrollo de la actividad artística formaba parte del progreso de las naciones “civilizadas”. En el año 1892 surge El Ateneo, institución que tuvo presencia y promoción periodística particularmente desde las páginas de *La Nación* y organizó periódicamente un salón de pintura y escultura que funcionó sin interrupciones entre 1893 y 1896.

articuladora del campo artístico de Buenos Aires.⁵ La aparición de publicaciones como *Martín Fierro* y posteriormente *Campana de Palo*, *Claridad*, entre otras, contribuirá a la discusión y difusión sobre nuevos artistas y lugares de exposición muy distintos de los promovidos por los espacios “oficiales”. Sus líneas evidencian la constante problemática sobre qué es y qué no es arte argentino; quiénes eran los representantes del arte nacional y quiénes no. Esta misma postura es la que tomarán los críticos de arte, buscando algunos mantener la idealidad de los salones y otros moverse dentro de las vanguardias. Es decir, legitimar o buscar legitimar lo que hasta el momento había permanecido fuera del círculo de las artes plásticas por uno u otro motivo.

Será Atalaya⁶ uno de los principales actores en comenzar un debate que queda instaurado hasta nuestros días: ¿para quién o para qué escribe el crítico de arte? ¿Para el aficionado que concurre a una muestra, para el artista o sólo para el burgués?

“Aquí [en la Argentina], salvo las excepciones, sólo existen dos clases de críticas. La de los dimitambos soeces y las de las vaguedades literarias sin sentido. Una y otra siendo la misma enjudia, buscan con trapos maniados y metáforas de percalina, su ausencia de percepción, de conocimientos y de sensibilidad. No ven ni saben nada y hablan a través de lecturas mal dirigidas, intercalando versitos, haciendo el acostumbrado malabarismo literario de los farsantes ricos en palabras y falsos en sentimientos e ideas. Y esas críticas tan deplorables para la orientación de nuestros gustos artísticos, no se publican en el Picaflor Azul o en periodiquillos sin importancia, sino en rotativos que son considerados como los primeros diarios de Sud-América”.⁷

Atalaya, junto a otros escritores del momento,⁸ apunta a la diferenciación entre la que se denominó crítica literaria, la cual era considerada “una palabrería sin sentido”, y la crítica promovida por aquellos ya inmersos en la búsqueda de un arte cercano al pueblo; los primeros escriben para entendidos y los segundos para todos. De todos modos debemos tener presente que detrás de este “reclamo” había todo un interés por defender los principios artesanos y las obras que no nacían provistas de un status.⁹

⁵ Wechsler, Diana B., *Papeles en conflicto. Arte y Crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2003.

⁶ Alfredo Chiabra Acosta, más conocido como Atalaya, es considerado uno de los principales creadores de la crítica de arte nacional. Con una marcada postura política, escribió diversos textos en defensa de los artistas no pertenecientes a las clases altas; estableciendo que el artesano y el artista eran lo mismo en un arte argentino que comenzaba a gestarse. Nunca publicó con su verdadero nombre sino mediante el seudónimo. No tenía ningún interés en ser conocido, sólo quería demostrar, mediante sus escritos, su postura frente al arte de su tiempo.

⁷ Atalaya. *La crítica y los artistas. Proyecto de desagravio. Acción de arte*, Buenos Aires, año 2, Nº 16, julio de 1921. Fragmento en Artundo, Patricia, *Atalaya, Actuar desde el Arte*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2004.

⁸ Entre los que podemos mencionar, sólo a modo de ejemplo, Sibilino, Falcini, Gómez Cornet, entre otros.

⁹ Artundo, Patricia, *Atalaya, Actuar desde el Arte*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2004, p. 28.

Si bien en un principio planteamos que la crítica estaba ligada a la literatura, en la segunda mitad del siglo XX hay un quiebre y un cambio profundo respecto de este tema. Es importante mencionar al crítico y teórico latinoamericano Juan Acha,¹⁰ quien plantea que la crítica deja de ser una rama de la literatura para convertirse en una rama de la sociología. El crítico se preocupará por cómo se moviliza y qué rol es el que cumple el arte en la sociedad.

Así como no podemos aislar las creaciones artísticas de la sociedad en la cual el artista crea su obra, del mismo modo no podemos separar a la crítica del lugar y el tiempo en que fue publicada. Las revistas fueron el espacio elegido para el desarrollo de la misma. Los escritores de cada una de ellas correspondían y respondían a un determinado grupo político. En la Argentina no es tarea fácil separar la crítica de arte de principios del siglo XX de la política. Con una especie de retroalimentación, así como podemos hablar de artistas militantes, del mismo modo lo podemos hacer y pensar con la crítica y con los artistas que buscaban, por medio de las letras, apoyar, cuestionar, reclamar y permitir pensar en otras cosas. Esto se verá sobre todo en las críticas publicadas desde el comienzo de los años 20 hasta fines de la década del 60. La crítica se basa generalmente, por no decir siempre, en el análisis de las condiciones sociales en las que el crítico redacta, publica y en el que actúa el texto. El crítico es, al igual que el artista, hijo de su propio tiempo.

“Somos hijos, el hecho es incontrovertible, de esa cultura, su consecuencia, y no creo que podamos, ni tenemos porqué intentarlo, aspirar a otra cosa que a ser, en arte, una expresión de esa cultura, como lo somos en el orden de las instituciones políticas o en los ámbitos del pensamiento y de la técnica.”¹¹

Al estar ante una crítica debemos tener presente el momento histórico en el cual escribe el crítico, qué obras y artistas está observando y bajo qué condiciones publica y/o redacta.

Por este motivo, en esta investigación intentaremos plantear cómo la misma política se alimenta del crítico, quien asume una postura de “conductor de masas”. Si bien es éste un concepto tomado de la ciencia política mediante el cual se define a un líder con capacidad de convicción y dirección, en este caso nos valdremos de este término para definir la forma de operar mediante sus críticas en la transformación estética e ideológica en nuestro país.

Veremos cómo la política se sirve del crítico mientras le es útil para luego alejarlo cuando sus opiniones se suponían “encontradas” con las del partido. El caso que analizaremos es la labor crítica de Cayetano Córdova Iturburu, partiendo de sus intervenciones en distintas revistas de gran peso en la creación del campo de la crítica en nuestro país y culminando su carrera como teórico del arte argentino.

Cayetano Córdova Iturburu nace en Buenos Aires en el año 1899 y muere en la misma ciudad en 1977. Fue poeta, escritor, periodista y crítico de arte, actividades que ejerce pa-

¹⁰ Acha, Juan, *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*, Editorial Trillas, Buenos Aires, 1992.

¹¹ Córdova Iturburu, Cayetano, *La exposición argentina en Río de Janeiro*, Anuario de la Crítica de Arte, 1961.

ralelamente y en forma sostenida. En 1923 publica su primer libro de poemas, *El árbol, el pájaro y la fuente*. En los años 20 participa de la experiencia de la revista *Martín Fierro*. En 1930 adopta una definida posición política de izquierda. Fue un activo militante comunista durante catorce años.¹²

DE MARTÍN FIERRO A LA AIAPE

“Escribíamos bastante en esa época,
andábamos siempre con la memoria y
los bolsillos llenos de versos y no contábamos
con mayores oportunidades de publicación.”
Cayetano Córdova Iturburu¹³

Los inicios de Cayetano Córdova Iturburu como escritor debemos situarlos a principios de la década del 20. Integró la revista *Martín Fierro*. En el período comprendido entre 1924 y 1927, sus intervenciones en esta revista son, en su mayoría, poemas.¹⁴

Habiendo formado parte del denominado grupo “martinfierrista”, ya podemos percibir que Córdova Iturburu iba a pertenecer a lo que muchos han denominado “la crítica vanguardista”. Con el devenir de los años, su participación tuvo un mayor compromiso, que puede verse claramente en el periódico *Crítica*, luego en *Contra* y finalmente se involucró de forma activa en la creación de la revista *Unidad*.

Él mismo explicó cómo fueron sus comienzos en el campo artístico.

“La idea del periódico nos entusiasmó. Escribíamos bastante en esa época, andábamos siempre con la memoria y los bolsillos llenos de versos y no contábamos con mayores oportunidades de publicación. Un vago descontento de lo que se hacía en el país y una difusa necesidad de algo nuevo nos animaban. Habíamos leído a Darío, a Valle Inclán, a Antonio Machado y a Herrera y Reissig; admirábamos y repetíamos de memoria los versos de Lugones, de Enrique Banchs y de Fernández Moreno. Nuestras lecturas en prosa eran, desde luego, bastante universales aunque sólo leyéramos en español y en francés. Pero, en realidad, poco sabíamos de lo que en materia de arte y literatura se hacía en ese momento en Europa. Desconocíamos casi enteramente las experiencias estéticas de los grandes movimientos de vanguardia que en ese instante revolucionaban el

¹² Para ampliar ver: Tarcus, Horacio, *Diccionario biográfico de la izquierda en Argentina, de los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

¹³ Córdova Iturburu, Cayetano, *La Revolución martinfierrista*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.

¹⁴ Entre muchas de las publicaciones en las cuales participa podemos nombrar, *Inicial* (1923-1926), *Proa y Martín Fierro* (1924-1927), *Argentina Periódico de Arte y Crítica* (1930-1931).

Viejo Mundo –tan eternamente joven– en el campo de las artes y las letras. No llegaban a la Argentina –como habría de ocurrir no muchos después– los libros, las revistas y las publicaciones representativas de esos movimientos. Nuestra generación, por tanto, los ignoraba, como los ignoraban también desde luego, los conspicuos aconquias de las generaciones anteriores a pesar de sus reiterados e inútiles viajes transoceánicos. Como consecuencia de este retraso deplorable, de esta falta de contacto con el ritmo del tiempo, el panorama de nuestra vida artística y literaria languidecía en el gris exangüe de una tediosa repetición de fórmulas gastadas.”¹⁵

En este período encontraremos tan sólo una crítica publicada y firmada por el autor: “*La Casa del Arte*” y los artistas jóvenes.”¹⁶

Mediante el análisis de ésta se observa cómo Córdova Iturburu define la postura de la revista en la cual escribe y a su vez define la propia frente al arte. Planteará las características de la sociedad “ideal” para que el arte pueda desarrollarse en forma plena, y también para que el artista se desarrolle en forma positiva. Esta crítica no apunta a un artista o muestra en particular, sino a una institución: la misma será la encargada de difundir el arte, pero también las letras y otras disciplinas diversas con el apoyo de la Asociación Amigos del Arte.

“Hay en todo artista la posibilidad de una plenitud perdurable, que exige, para su completo desarrollo, el ambiente propicio de una sociedad amable y comprensiva, culta y sensible a las manifestaciones de belleza. Todos los artistas saben profundamente lo que significa el apretón de manos oportuno y el estímulo de la palabra inteligente.”¹⁷

Partiendo del análisis de esta publicación encontraremos frases que nos irán dando pistas de cómo serán sus futuras publicaciones, al decir:

“Todos los artistas saben profundamente lo que significa el apretón de manos oportuno y el estímulo de la palabra inteligente. La sensación de que la obra no cae en el olvido o el indiferentismo, porque la recogen las inteligencias y las perciben las sensibilidades, es el acicate mayor de los espíritus en que late ese noble y trascendente afán de supervivencia, en cuya virtud florece el arte”.

Hay que tener en cuenta que cuando habla de artistas, los mismos serán aquellos que participan en la revolución martinfierrista, tales como Buttler, Riganelli y Fiorovanti; se referirá con “cariño” hacia sus obras. La postura de la revista quedará marcada en forma explícita:

¹⁵ Córdova Iturburu, Cayetano, *La revolución martinfierrista*, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

¹⁶ Córdova Iturburu, Cayetano, *Martín Fierro*, Nº 7, 25 de julio de 1924.

¹⁷ Córdova Iturburu, Cayetano, “*La “casa del Arte” y los artistas jóvenes*”, en *Martín Fierro*, Nº 7, 25 de julio de 1924.

“*Martín Fierro* que gusta llamar las cosas por su nombre y castigar con dureza cuando las circunstancias lo exigen, no puede callar su aplauso ante esta oportunidad en la que los pudentes evidencian su designio de colaborar en la labor artística de los creadores”.

A partir de esta crítica empezamos a vislumbrar su posición política que posteriormente va a ser su característica principal, hasta llegar a un punto tal en que la política devore al crítico y su labor se vea condicionada por ésta más allá del mero hecho artístico. El fundamento será la base de su crítica: definirá el porqué y para qué escribe. A partir de esta crítica tomará esa actitud que le permitirá luego ser “conductor de masas”.

Es de suponer que si el autor publicó alguna otra crítica, la misma ha sido de forma anónima [a la edición].

Debemos tener en cuenta que Córdova Iturburu comenzó a escribir aproximadamente a los 22 años de edad. Podemos conjeturar que él se moviliza más que nada en el detrás de escena, y cuando pública no lo hace mediante textos muy extensos. Las investigaciones efectuadas por distintos autores sobre la revista *Martín Fierro* nos permiten vislumbrar que éstos no lo incluyen como crítico ni tampoco como una figura trascendente en la misma, lo cual nos plantea un gran interrogante, ¿qué estaba buscando Córdova Iturburu con su intervención en este movimiento?

La publicación de sus poemas en la misma y el hecho de ser partícipe de este movimiento de vanguardia le significó y permitió la inserción en el campo cultural.

Una de las características principales de esta revista es que nace en y como apoyo a las vanguardias (esto queda asentado ya desde su Manifiesto),¹⁸ y éste es uno de los puntos centrales que tomará Córdova Iturburu a lo largo de su trayectoria artística: la defensa de la vanguardia.

Córdova Iturburu reconocerá la posibilidad de inserción que le brinda la revista. Será a partir de ella que se “pintará y se escribirá de otra manera”.¹⁹ *Martín Fierro* facilitó la apertura a lo “moderno” y a las corrientes europeas. Esta labor de jóvenes artistas argentinos “armados de un espíritu nuevo”, y la tarea que realizaban, no sólo los puso al día sino que además puso al día al país en lo concerniente al arte y la literatura.

¿Por qué ha sido tan analizada esta publicación? ¿Dónde radica su importancia en nuestro análisis? Una de las respuestas posibles es la que el mismo Cayetano Córdova Iturburu desarrolla en su libro *La Revolución Martinfierrista*: la función principal de la revista fue acercar los movimientos de vanguardia a la argentina:

¹⁸ En el manifiesto escrito por Oliverio Girondo y publicado en la propia revista en mayo de 1924, encontraremos fragmentos como: “*Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de redefinirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y nuevas formas de expresión.”

¹⁹ Córdova Iturburu, Cayetano, *La Revolución Martinfierrista*, Ediciones Culturales Argentinas. 1962, p. 21.

“La revolución martinfierrista no tuvo otro propósito, otra tarea, que la de poner a las artes y las letras de nuestro país al día, que la de ajustar los pasos del país, en el terreno específico de tales actividades, al ritmo de los tiempos”.²⁰

Podemos afirmar que utilizó esta primera época para aprender de los grandes (sea Atalaya, Marichal, Lugones, etc) y luego plantarse en el mundo del arte y la crítica ya con pies firmes. Esta época de aprendizaje le servirá luego para defender sus posturas estéticas y políticas de forma tal que pueda también apoyar con argumentos y “sin palabrerías” a aquellos artistas jóvenes de vanguardia que deseen oír su opinión. Ahora bien: el mismo crítico planteará que *Martín Fierro* fue “nervio” del movimiento de vanguardia; pero éste no será todo el movimiento.

En la revista *Unidad* Raúl González Tuñón, también colaborador de ésta, hará su balance sobre su propia experiencia martinfierrista:

“No me arrepiento de haber pertenecido a ese grupo equivalente al que dio en España un Alberti, un Aragón en Francia, un Brecht en Alemania, un Bandeira en Brasil. No me arrepiento porque allí aprendí la técnica que hoy me sirve para aplicarla en la pasión revolucionaria”.²¹

Estas palabras serán definitorias para entender qué sucederá luego con la labor de Córdova Iturburu. *Martín Fierro* les dará las armas y las técnicas que en un futuro aplicarán con un compromiso revolucionario más acentuado.

Después de la inserción y el despliegue de *Martín Fierro*, el crítico formará parte, a comienzos del 30, de dos publicaciones que serán de gran relevancia y marcarán su evolución en la crítica de arte: *Crítica* y *Contra*.

El diario *Crítica* aparece en la década del 10, bajo la dirección de Natalio Botana. Esta publicación le servirá a Córdova Iturburu, al igual que a González Tuñón, como “trampolín” para poder interiorizarse sobre cómo escribir en un diario netamente político.

Los redactores gozaban de plena libertad de acción, y por eso consideraban al diario como propio. Abordaban problemáticas populares, motivo por el cual, muchos han descripto a *Crítica* como el diario que combatió los “grandes focos del privilegio”.²²

Lo que buscará este diario, y lo que será a su vez de verdadera importancia para nuestro análisis, es la revolución que genera en el periodismo.

Como dirá Sylvia Saíta:

“El análisis de sus estrategias de captación de un público ampliado ilumina tanto las modalidades en que se modifican las relaciones entre escritores, políticos y público,

²⁰ Idem.

²¹ González Tuñón, Raúl, “El escamoteo de “Martín Fierro”, en *Unidad*, N° 3, pp. 6-7.

²² Saíta, Sylvia, *Regueros de Tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Sudamericana, 1998.

como los procesos de modernización a lo largo de los cuales se profesionaliza la figura del periodista y surgen nuevas relaciones culturales entre los consumidores y productores culturales; se define una nueva forma textual y nuevos procesos de enunciación y procesamiento de la noticia, en una modernización que opera siempre en dos niveles: los nuevos formatos y géneros periodísticos, y la renovación tecnológica acorde a la prensa mundial".²³

La incorporación de distintos actores de *Martín Fierro* a *Crítica* y la política cultural empleada desde el diario, con un basamento central en la "ideología de lo nuevo", significó el cambio que buscaba Natalio Botana. La idea fue ampliar el campo cultural en el cual se veía circunscripto *Crítica*, con las vanguardias que se estaban desarrollando en ese momento, con la diferencia de que esta publicación contó con el aval "económico" que no poseía *Martín Fierro*.

Lo que tiene de particular la inclusión de actores martinfierristas es que la selección de los mismos será definida hacia aquellos que comparten ideológicamente la posición política de *Crítica*. A diferencia de *Martín Fierro*, este diario estaba profundamente vinculado al pueblo, en palabras de Manuel Gálvez, *Crítica* estaba dirigida

"Al lector del bajo pueblo con sus relatos de crímenes, con su predica a favor del comunismo ruso, con sus ataques a los dictadores fascistas, con su sentimentalismo tanguero y arrabalero".²⁴

Crítica aparecerá hasta el año 1932. Será éste el primer diario en el cual podamos observar los primeros escritos de Córdova Iturburu en relación a la tarea específica de la crítica de arte.

Durante la década del 30 en nuestro país van a surgir varias publicaciones con una marcada tendencia política de izquierda. Hay que recordar que los 30 fueron años muy difíciles en el mundo como también en la Argentina; a nivel internacional con la caída del sistema financiero (1929) y el avance del fascismo, y en la Argentina con el golpe militar de 1930 que derroca al gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen. Las huelgas, la creación de la central obrera, la desocupación, el fraude electoral y las persecuciones políticas marcaron este contexto.

Como consecuencia del ascenso del fascismo en el plano internacional y el reciente golpe en nuestro país, los intelectuales y artistas buscarán la manera de nuclearse y expresar sus ideas y sus producciones mostrando un gran compromiso social y político. La Guerra Civil Española significó la polarización definitiva de la intelectualidad local entre aquellos que apoyaban a Franco y los que apoyaban a los republicanos españoles. En el campo intelectual esto significará que las agrupaciones y las revistas se convertirán en portavoces de uno u otro bando. Las

²³ Idem.

²⁴ Idem.

preocupaciones dieron lugar a la apertura de un gran número de instituciones y grupos en defensa de la democracia que congregaron a intelectuales y políticos de todas las tendencias.

Una de las revistas, que ha sido poco analizada, pero que tuvo gran trascendencia en esta época, fue *Unidad por la defensa de la cultura*, órgano oficial de la AIAPE, (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), originada en el seno del Partido Comunista, que constituyó entre 1935 y 1943 un activo frente antifascista. Sin embargo cabe recordar que el antecedente más inmediato de esta publicación fue la revista literaria y política dirigida por Raúl González Tuñón llamada *Contra, la revista de los franco-tiradores*.

Traemos a colación estas dos publicaciones (tanto *Unidad* como *Contra*) ya que serán dos importantes ámbitos de redacción que marcaran la carrera de Córdova Iturburu.

Contra aparece en el año 1933, es una revista de izquierda con un perfil y una estética que posteriormente retomara la revista *Unidad*; hay secciones como *Los sucesos, los hombres (Contra)*, *Los días, los hechos, los hombres (Unidad)* donde la temática y los artículos poseen una estrecha relación. Un gran número de los participantes de *Contra* posteriormente escriben en *Unidad*, por ejemplo Córdova Iturburu, Rodolfo Aráoz Alfaro, Pablo Rojas Paz, entre otros.

Contra sólo pudo publicar cinco números ya que fue censurada luego de haber publicado el poema “Las brigadas del choque” de Raúl González Tuñón (incluso el mismo González Tuñón cae preso), y este proceso afectó su continuidad. En los dos últimos números de la revista, González Tuñón plantea en su columna la preocupación por organizar institucionalmente a los escritores de izquierda, para la defensa de sus intereses profesionales, que no están contemplados en el Círculo de la Prensa o en la SADE,²⁵ así como para las tareas ideológico-políticas nacionales e internacionales que deben ser encaradas.²⁶

Más allá de la posible relación entre ambas revistas, lo cierto es que durante estas décadas la preocupación de los artistas e intelectuales era encontrar espacios de relación y de nucleamiento para la discusión de ideas y posturas ante la situación sociopolítica; se fusionan las preocupaciones de índole formal con las políticas.

¿Cuál es la importancia de *Contra*? En primer lugar, como ha investigado Sylvia Saítta,

“Fue el primer programa estético-político colectivo que vinculó vanguardia estética y vanguardia política en la Argentina.”

Martín Fierro se había encargado de lo estético, ahora será *Contra* la encargada de hacer y defender un arte netamente político y, en este caso, de izquierda.

²⁵ La Sociedad Argentina de Escritores nace en 1928. Formaron parte de ella Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Alberto Leudan, Alvaro Melián Lafinur, entre otros. En 1938 asume la personería jurídica como fundación. Permanece hasta la actualidad.

²⁶ Para ampliar sobre la Revista *Contra* ver: Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pp. 148-153.

A comienzos de la década del 30 encontraremos dos problemáticas estéticas e ideológicas fundamentales: en primer lugar se establecerá en forma explícita la tensión existente entre los intelectuales de izquierda y lo que será la “ortodoxia” del Partido Comunista, así como también aquellos que militaban en el partido y la actividad intelectual; en segundo lugar, es el momento de la “experimentación en el medio literario en la cual la izquierda vanguardista fue solidaria con la práctica política”.²⁷

Tanto una revista como la otra, con González Tuñón y Córdova Iturburu respectivamente a la cabeza, hacen propios los debates en torno a las cuestiones estéticas y políticas de los intelectuales “revolucionarios”.

Es en este período cuando las críticas de Córdova Iturburu hacia la sociedad y la burguesía comenzarán a tener una dureza más acentuada.

“Un estado de religiosidad, de poesía, rueda hoy por el mundo. Se llama la Revolución.

El que no lo advierte carece, humana y artísticamente, de un sentido importante”²⁸

Contra fue considerada una revista de militancia “bolchevique” por actores que poco conocían de comunismo. Muchos de los artículos publicados en ella se inscriben en los debates estético-ideológicos sobre el arte político previos a la instauración del realismo socialista como estética de la revolución.

Para poder entender esto, veremos cómo sus críticas son absolutamente distintas a aquella primera de *Martín Fierro*, aquellas de *Crítica* y cómo hay un cambio en el hacer político de *Contra*.

“Educados en aulas y lecturas burguesas, hijos de una sociedad burguesa que hizo del arte un entretenimiento vil, refinado y decadente de fin de siglo, o una forma de mansedumbre intelectual, pudimos creer, en cierto momento, en la imposibilidad de poner el arte al servicio de una aspiración humana política o religiosa”.²⁹

Como podemos observar en estas críticas, el ataque no es hacia la sociedad en general, sino a la clase burguesa, a quien se le atribuye el no dejar crecer a la sociedad en sí misma.

²⁷ Saíta, Sylvia, en *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

²⁸ Córdova Iturburu, Cayetano, *Contra, la revista de los franco-tiradores*, Universidad Nacional de Quilmes, 2005, p. 390.

²⁹ Idem.

“[...] hay una conclusión que se impone, antes que ninguna otra, al espíritu: el hombre vive en una sociedad que rechaza, en una sociedad cuya organización no satisface sus necesidades más imperiosas. [...] Pero el rechazo de la sociedad en que vivimos no asume, en sus manifestaciones más visibles, el carácter de una fría conclusión intelectual, del resultado de una inanimada construcción lógica”.³⁰

¿Qué es lo que percibimos? La postura crítica aquí no es hacia el arte, el artista o los movimientos, sino hacia la sociedad. Utiliza el arte como instrumento del cual servirse para poder mostrar su ideología, clara y marcadamente política. Será aquí donde comenzará a relegar su lugar de crítico de arte y tomará el de crítico social y conductor de masas.

El 28 de junio de 1935 surge la AIAPE,³¹ originada en el seno del Partido Comunista, el órgano oficial de esta agrupación era la revista *Unidad por la defensa de la cultura*.

Esta entidad se constituye³² “en defensa de la cultura contra las agresiones de la reacción y del oscurantismo, de acuerdo con el llamado del *Comité de vigilance pour la défense de la culture* de París”.³³

En el siguiente fragmento, se deja constancia que la AIAPE

“...aspira a la unidad de los intelectuales argentinos en la lucha contra el nazismo, porque entiende que frente al enemigo común toda división de capilla estética debe postergarse, todo rencor del pasado debe olvidarse. Si cumplimos estos propósitos y si en el logro de ellos concurremos con el esfuerzo de la institución a la ayuda material de quienes están ofreciendo sus vidas para asegurar nuestra libertad, podemos estar seguros de haber cumplido el mandato de quienes, esa noche ya lejana del 28 de junio de 1935, dejaron constituida la AIAPE”.³⁴

³⁰ Idem.

³¹ Hay que destacar que la AIAPE contaba con doce filiales en la provincia, entre ellas las más destacadas eran las de Rosario, Gualeguay, Córdoba, Mendoza y Tucumán; también contaba con una filial en Montevideo y un gran reconocimiento en Latinoamérica. Tenía un total de 2000 socios, y no sólo se dedicaba a la edición de la revista sino que a su vez editaba los llamados *Cuadernos de la AIAPE*, cuyo primer número data de agosto de 1938. Entre otras actividades dictaban seminarios y conferencias y funcionaba un Taller de Artes Plásticas bajo la conducción de la escultora Cecilia Marcovich y de Lino Enea Spilimbergo. Además contaban con una sala de exposición.

³² Revista *Unidad*, año II, N° 2, septiembre de 1937. Contratapa.

³³ En la Mutualidad de París se reunió del 21 al 25 de junio de 1935 el Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. 230 delegados pertenecientes a 38 países presentaron ante la asamblea 61 informes referidos a la problemática sometida a discusión colectiva. Allí fue creada la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. Véase Aznar Soler, Manuel, “II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)/2”, LAIA, Barcelona, 1978, p. 74.

³⁴ Córdova Iturburu, Cayetano, *Nueva Gaceta*, año 2, N° 19, septiembre de 1942.

El primer ejemplar de la revista aparece en enero de 1936, y luego sale en forma mensual en el transcurso de dos años.³⁵

A lo largo de la primera fase de la revista, de 1935 a 1943, hay secciones y colaboradores que persisten, por ejemplo la sección *Los días, los hechos, los hombres*, donde se comenta sobre la actualidad argentina, y *La vida de la AIAPE*. Cayetano Córdova Iturburu será uno de los colaboradores que hace un constante aporte. En los primeros números de la revista escribe una columna que se titula *Cultura y revolución*, donde se pueden leer definiciones como éstas:

“... un arte revolucionario no pude ser eficaz si no es, ante todo, un arte verdadero. Los artistas revolucionarios necesitan adquirir previamente, por eso, el dominio de la forma. En este sentido tienen mucho que aprender, técnicamente, de los artistas de vanguardia. Tal aprendizaje es tan necesario para su arte como la técnica industrial es indispensable al proletariado para edificar el socialismo... El camino de un arte revolucionario está marcado, desde un punto de vista técnico por la enseñanza de la tradición pictórica (el cubismo y las escuelas subsiguientes inclusive) y desde el punto de vista del contenido por el drama de nuestra realidad contemporánea...”³⁶

Desde la AIAPE, Antonio Berni impulsó el salón anual. El primer salón fue organizado en 1935 y se realizó en el Salón Municipal de Bellas Artes, desde el 24 de octubre hasta el 5 de noviembre. Los participantes del Salón fueron, en su mayoría, los mismos artistas que ilustraban la revista *Unidad*.³⁷ Al igual que los intelectuales y los periodistas que participan en la AIAPE, los artistas concebían un gran compromiso político. Muchos eran miembros del Partido Comunista, y su estética es claramente contestataria: el tema y el contenido ocupan un lugar central en sus obras. Basta pensar en algunos artistas que ilustraban *Unidad*, por ejemplo Facio Hébequer, de quien Córdova Iturburu escribió

“[...] El día que la existencia de un “arte social”, en nuestro país, permita hacer un balance de su realidad, habrá que colocar el nombre de Facio Hébequer a la cabeza del pelotón de los precursores”.³⁸

³⁵ En mayo de 1941 en la revista se producen una serie de modificaciones; ésta cambia de nombre, *Nueva Gaceta*, y se edita quincenalmente; también se elige nuevo presidente, el Dr. Emilio Troise cede su mandato al Dr. Gregorio Bermann. La *Nueva Gaceta* culmina en mayo de 1943, y seis años más tarde reaparece con el mismo nombre, *Nueva Gaceta*, pero ya no como el órgano oficial de la AIAPE.

³⁶ Córdova Iturburu, Cayetano, Revista *Unidad*, Salón de la AIAPE, 1936

³⁷ Entre los expositores encontramos a: Audívert, Pompeyo; Aráoz Alfaro; Batlle Planas; Barragán; Berlengieri; Blanco, Francisco; Berni, Antonio; Castro, Raúl; Chelo, Enrique; Cairoli, Ángel; Castagnino; Clement Moreau; Dourge; Di Bitetti; Hebequer; Ferrari; Vigo; Spilimbergo; Urruchúa; Planas Casas; Piccoli; etc. En total se presentaron cuarenta artistas y había más de ochenta obras expuestas. En el Salón, Berni exhibe su obra *Desocupación*, que había sido rechazada del Salón Nacional del mismo año.

³⁸ *Nueva Gaceta*, julio de 1941, en *Nuestros Artistas*, contratapa

Berni, quien en esos años realiza las obras *Desocupación* y *Manifestación*, inaugura la escuela-taller de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos en Rosario y muchos de los artistas rosarinos son presentados en el Salón de la AIAPE.³⁹ Clement Moreau, presenta caricaturas e ilustraciones, quien había llegado a la Argentina en 1935 huyendo del nazismo. Con respecto a este Salón, Cayetano Córdova Iturburu publicará “*Hacia una plástica revolucionaria*” mediante la cual realiza una crítica al salón y una crítica a la crítica del salón. Allí deja ver su postura frente al arte

“Alguien observó con injustificable sorpresa que en el Salón de la AIAPE había nulidades muertas y hasta alguna composición abstracta (yo siempre las llamo plásticas) de tipo abstracta. Exacta la observación. Pero también se observó (y esta observación es de denominador común de las impresiones recogidas por casi todo el mundo en nuestro Salón) que el Salón tenía un tono, un sentido y un acento originales, nuevos en nuestro medio. A la blandura y a la falta de un derrotero claro en la pintura que fue posible observar en los Salones Nacionales, la pintura del Salón de la AIAPE oponía un contraste de instantánea evidencia. Nuestros artistas saben a dónde van, saben lo que quieren. Habrá muchos que tengan aún mucho que aprender técnicamente, pero algo en cambio, tienen que enseñar a muchos técnicos impecables. Ese algo es una alta lección de valentía técnica y civil, de decisión, de energía, de juventud y de solidaridad humana. La mayor parte de los cuadros del Salón Nacional (“arte puro”) sugieren la idea de los titubeos y las vacilaciones que detuvieron el pincel del artista antes de la elección de su tema. Pero tal cosa no sugería el Salón de la AIAPE. Sus artistas saben qué mundo quieren representar y cómo deben representarlo, tienen una esperanza clara y una voluntad firme de comunicar a los otros hombres. Su arte es lo que debe ser el arte, una expresión de sentimientos y anhelos colectivos... expresión juvenil de necesidad de creación y de voluntad de lucha...”.⁴⁰

Córdova Iturburu junto a Raúl González Tuñón⁴¹ y Pablo Rojas Paz conforman la delegación argentina en la Asamblea de Valencia.⁴² Participaron activamente en la lucha del pueblo español. Estamos frente a una nueva concepción, el intelectual al servicio del pueblo, y para la defensa incondicional de cualquier Estado o gobierno que postule tal programa. Ahora el compromiso es evidente y es manifiesto. González Tuñón escribe:

³⁹ Ver Sendra, Rafael, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, UNR, Rosario, 1993.

⁴⁰ Revista *Unidad*, año I, N° 1, enero de 1936, p. 13.

⁴¹ Tanto Raúl González Tuñón como Cayetano Córdova Iturburu eran miembros de la Comisión Directiva y del Comité Ejecutivo de la AIAPE.

⁴² El Segundo Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura se realizó en Valencia, España, en 1937.

“Pero hoy, más que en la tinta, es en la sangre donde el escritor moja su pluma, si esa pluma no está al servicio de España, contra el fascismo y por la defensa de la cultura (sin que esto quiera decir que debe hacerse simple propaganda a base de panfleto o afiche), si esa pluma no se parece más que nunca a un arma, es preferible dejar que se oxide... Ayudemos a quienes trabajan fuera de España para que se haga justicia. Y no nos avergoncemos nunca de haber puesto siquiera una vez nuestra pluma al servicio de algo. Ese algo se llama nada menos España. Se llama el mundo. Se llama el destino del hombre. ¡Salud, camaradas!”⁴³

En el “Primer Congreso Internacional de Escritores había una pequeña representación de la América Española”, comienza su discurso Gonzalez Tuñón; y continúa:

“...las delegaciones de la América Hispánica han hecho oír en el Congreso la voz de un continente que comienza a golpear en las puertas de la historia, porque hace tiempo al mirar nosotros hacia España [...] dirigimos al mismo tiempo nuestra mirada hacia Francia y la Unión Soviética. Es éste el triángulo de la esperanza [...] Si este Congreso es un milagro de la solidaridad internacional y si en él se encuentran escritores de países lejanos, cuya tragedia y magníficas posibilidades son generalmente ignoradas, se debe a España”.⁴⁴

Durante el recorrido de las publicaciones se hacen visibles las intervenciones y el fuerte compromiso de todos los participantes de la AIAPE en el campo social y político de nuestro país. Uno de los tantos ejemplos que podemos encontrar con respecto a este tema es la nota que aparece en el número 22 de *La Nueva Gaceta*, en mayo de 1943, en medio de la crisis económica y la grave tensión política que se vivía. En este número se comenta bajo el título “La AIAPE apoya la unidad nacional democrática” la entrevista que realiza una delegación de esta agrupación, integrada por su presidente, el Dr. Gregorio Bermann, y los escritores Juan Antonio Serilloso, Córdoba Iturburu y Arturo Sánchez Ruiva a la comisión especial del radicalismo que gestiona la unidad democrática, e hicieron entrega de una nota al presidente de la comisión, el Dr. Emilio Ravignani, donde decía lo siguiente:

“Estamos amenazados de un desastre que es mucho más grave que la quiebra económica del país: la pérdida definitiva de nuestras libertades en provecho de una minoría que intenta recurrir a la dictadura para remediar su desarraigo en la opinión. Precisamente por eso entendemos que debe organizarse la unión de todos los partidos, grupos y ciu-

⁴³ González Tuñón, Raúl, *Las puertas del fuego. Documentos de la guerra de España*, Ercilla, Santiago de Chile, 1938, p. 201.

⁴⁴ Schneider, Luis Mario, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)/I*. LAIA, Barcelona, 1978, p. 286.

dadanos democráticos, en una conjunción que no registre exclusión de sector alguno, porque toda exclusión conspiraría contra la fuerza del pueblo unido y enervaría las posibilidades de su acción triunfante”.

En junio de 1943, un golpe de Estado terminó con el gobierno de Ramón Castillo. En un principio el golpe alimentó las esperanzas de los sectores civiles, pero la nueva administración pronto se reveló aún más autoritaria y pro-eje que el anterior gobierno. Ésta llevó adelante una política sistemática de censura y represión. Al poco tiempo los locales de la AIAPE fueron clausurados y sus directivos “incomunicados”.

El análisis realizado hasta el momento nos permite ver cómo se desarrolló el debate en torno al arte por aquellos años, así como también el papel preponderante que va consiguiendo la figura del crítico de arte en el campo artístico. Ver la evolución de Córdova Iturburu desde *Martín Fierro* a *Unidad* es ver también la evolución o la transformación de poeta a crítico de arte.

Su compromiso político, que en un principio se leerá entre líneas en sus críticas, se va intensificado hasta hacerse explícito. Se aprecia en el período que va de *Crítica*, pasando por *Contra* y llegando a su punto culmine en *Unidad*.

Su filiación a una ideología política, en este caso el Partido Comunista, condiciona su praxis literaria, llegando en ciertos casos a hacer creer que esa política corresponde a ese gusto y así crear adeptos a la misma.

DEFENDER UNA POSTURA: LA EXPULSIÓN DEL PARTIDO COMUNISTA

“Al lector:

Mi libro es una sombra de lo que yo he soñado

Persiguiendo fantasmas se desgarró mi empeño

Lector: no pude dar más de lo que he dado

El arte es una amarga resignación del sueño”

Cayetano Córdova Iturburu⁴⁵

En la Argentina la aparición de las ideologías de izquierda comenzó con la llegada de los movimientos migratorios provenientes de Europa.

Entre los años 1853 y 1930 el treinta por ciento de la población era extranjera.

El fundador y dirigente del Partido Socialista fue Juan B. Justo. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX tanto el Partido Socialista como el anarquismo facilitaron la lucha obrera y comenzaron a crear el ámbito en el cual, luego, se desarrollará todo el debate en torno a las luchas de clases y sobre todo a la lucha por la defensa del pueblo trabajador y sus derechos.

⁴⁵ Córdova Iturburu, Cayetano, *Martín Fierro*. Segunda Época, año I, Nº 4, 15 de mayo de 1924.

En 1920 estaremos ante la creación del Partido Socialista Internacional. El 12 de abril del año siguiente tomará el nombre de Federación Juvenil Comunista. Su influencia ideológica en nuestro país responderá más a la línea mitrista que a la leninista.

Por la multiplicidad de tendencias, a lo largo de la historia del Partido Comunista se realizaron diversos congresos para poder plantear y blanquear posturas y corrientes internas del mismo.

La formación del partido y el desarrollo de éste en nuestro país fueron distintos a las del resto de Europa.

Dentro de este contexto, Córdova Iturburu, como tantos otros artistas e intelectuales vinculados a la izquierda, se alistan en las filas del Partido Comunista. La Revolución Rusa generó un impacto ideológico-político que significó el incremento del compromiso revolucionario.

Córdova Iturburu fue un activo miembro del PC durante catorce años. Pero ¿qué fue lo que determinó su expulsión del partido?

Podemos pensar que la separación del mismo viene acompañada no sólo por su opinión encontrada con la de Rodolfo Ghioldi, uno de los principales dirigentes del PC, sino además por un cuestionamiento ético, estético y político.

El comunismo marxista concuerda en que los aspectos de la sociedad están determinados por la situación económica en el modo de producción, y éste será el motivo por el cuál se considerará que el arte no es, ni puede ser, independiente de la vida en sí.

Dentro de la línea socialista y la comunista encontramos la referente leninista, stalinista y la trotskista. Estas tres corrientes nos serán de suma importancia para comenzar a comprender la expulsión de Córdova Iturburu del Partido Comunista en el año 1948.

Lenin es el primer líder marxista que toma toda posibilidad ofrecida por el arte para usarlo como medio de propaganda de su gobierno.⁴⁶ De allí en más éste será considerado un arma social y se lo utilizará para la “causa” comunista.

“El arte es, así mismo, una fuerza social; es un poderoso instrumento de propaganda. Desde este punto de vista, en todos los sectores de la vida social, el artista aparece como una fuerza combativa que toma parte en la lucha de clases.”⁴⁷

Luego Stalin mantuvo esta idea de “arte como arma social”, focalizándose en el concepto de arte como propaganda, sin tener en cuenta ningún tipo de política cultural que fuera más allá de este objetivo buscado.

⁴⁶ Como ejemplo de la política cultural leninista podemos citar la utilización del cine y de los monumentos como elementos didácticos y de propaganda de su gobierno. La Revolución Rusa y la constitución del Estado comunista basado en las orientaciones ideológicas de Marx y Engels en el siglo XIX y refundado por Lenin y los bolcheviques aportan y calibran la orientación del rumbo de la nueva significación de la cultura en forma dominante.

⁴⁷ Lunacharsky, Anatolli, *La significación del arte desde el punto de vista comunista*, p. 381, en: Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*. Presentación y selección de textos. Tomo II, Buenos Aires, Ediciones Era, 1999.

Enfrentada a la postura de Stalin encontraremos la de León Trotsky que, junto a Bujarin, serán los mayores opositores a éste. Difieren, sobre todo, en lo referente a las teorías del desarrollo comunista, fundamentalmente en las políticas culturales. No subordinaban las artes a ningún fin político sino que reclamaban la independencia del artista:

“No es el arte terreno donde el partido esté llamado a mandar”.⁴⁸

Según la concepción trotskista, el partido no debería condicionar la praxis artística, no debería ejercer un control directo sobre el proceso artístico. Por este motivo se acusó a Trotsky de ser seguidor del “arte por el arte mismo”.

¿Cuál era la postura de Trotsky respecto del arte? Dirá:

“El método marxista permite investigar el desarrollo de lo nuevo, seguir todas sus variaciones y cambios y una vez estudiados los diversos caminos del proceso artístico señalar el más propicio al desarrollo cultural... pero nada más. El arte debe emprender por sí solo la ruta que haya elegido. El partido es guía del proletariado, no del proceso histórico”.⁴⁹

El comunismo plantea un problema que posee una influencia directa en las obras de arte: la relación del individuo con la sociedad. La misma no se encuentra ajena al desarrollo artístico: el Estado tomará de éste el que mejor responda a sus fines y excluirá a aquellos que cuestionen sus intereses.

Con la segunda Guerra Mundial los líderes comunistas tuvieron éxito ya que imponían a los artistas temas específicos, formas y estilos, es decir todo lo referente y concerniente a la estética. Estas características, formales y temáticas, darán como resultado la estética stalinista, conocida como “realismo socialista”.⁵⁰ Esta estética propone un “arte nacional” en su forma⁵¹ y socialista en su contenido. Es decir, el arte utilizado como un arma política.

Plantearemos las distintas ramas dentro del PC para poder comprender las posturas de los personajes en cuestión. La ideología de Ghioldi estaba ligada a la línea stalinista, mientras que la de Córdova Iturburu se encontraba más cercana a lo propuesto por Trotsky.

El mismo al mencionar la estética dirá:

⁴⁸ Trotsky, León, *La política del partido en el arte*, p. 375, en: Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*. Presentación y selección de textos. Tomo II, Buenos Aires, Ediciones Era, 1999.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ El realismo socialista es una corriente estética y una tendencia artística predominante durante el gobierno de Stalin. Se propone llevar los ideales del comunismo al terreno del arte convirtiéndose en política oficial de Estado en el año 1932 al promulgar Stalin el decreto de reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas.

⁵¹ Se refiere a la exaltación del proletariado local; no busca glorificar al proletariado internacional.

“Creo que lo que se está haciendo es tratar de expresar el mundo nuevo con un idioma viejo. No sería nada difícil demostrar que esos cuadros pueden filiarse, de manera inequívoca, dentro de los límites estéticos y técnicos del naturalismo de fines del siglo pasado...”⁵²

En agosto de 1948 Rodolfo Ghioldi le envía una carta a Córdova Iturburu dándole las razones por las cuales el partido lo aleja de sus filas.

Una de las diferencias radicales entre Córdova Iturburu y el partido es la que se refiere a las vanguardias. En la carta enviada Ghioldi hace explícito el pensamiento del PC.

“...te quejas porque los soviéticos son muy injustos con los modernistas; insisto en que el equívoco de Uds. es considerar que el problema de la herencia cultural referido a los modernistas es sencillamente el de la búsqueda de nuevos medios expresivos, y eso no es lo específico del modernismo; la estimación de las escuelas modernistas y de cualquier otra escuela en cualquier época ha de partir de la concepción del arte que ellas traducen y postulan, y en este sentido nadie puede negar que el rasgo característico del modernismo es la deshumanización del arte, con toda la carga irracionalista y desesperada que ello comporta necesariamente. No veo pues la injusticia de los soviéticos, sino la inconsecuencia de los escritores y artistas comunistas que no lo comprenden, y que adoptan el realismo militante como norma crítica para la filosofía, la religión, el derecho, la pedagogía, o lo que sea, para abandonarlo cuando se trata de cuestiones estéticas.”⁵³

Córdova Iturburu no tarda en contestarle, y en su escrito hace referencia a la deshumanización del arte moderno y le retruca a Ghioldi:

“¿Puede aplicarse esa expresión a todo el arte moderno? ¿Es deshumanizado el impresionismo, esa expresión tan humana de la emoción del hombre frente al fenómeno maravilloso de la luz? ¿Es deshumanizado el expresionismo, esa profundización en el carácter de la realidad de la naturaleza y de la psicología humana mediante la exasperación expresiva de las formas? ¿Es deshumanizado el surrealismo, esa incursión del arte en el dominio humano de los sueños, de los impulsos imprecisos de la subconciencia, de las subyacencias espirituales y nerviosas, si te parece mejor del ser humano?”⁵⁴

La apertura a las vanguardias, la libertad de creación, el arte vanguardista frente al realismo socialista, estas ideas estaban en Córdova Iturburu desde siempre, entonces ¿qué fue lo que

⁵² Carta enviada por Córdova Iturburu a Rodolfo Ghioldi el 16 de septiembre de 1948.

⁵³ Carta enviada por Rodolfo Ghioldi a Cayetano Córdova Iturburu el 23 de agosto de 1948.

⁵⁴ Carta enviada por Córdova Iturburu a Rodolfo Ghioldi el 16 de septiembre de 1948.

llevó a la expulsión de éste del PC en 1948?, ¿será que la ultraderecha de Ghioaldi no toleró la postura de Córdova Iturburu? ¿Será que éste empezaba a molestar con sus debates estéticos?

No hay que olvidar que ya en el año 1936 Córdova Iturburu escribía:

“Un arte revolucionario no pude ser eficaz si no es, ante todo, un arte verdadero. Los artistas revolucionarios necesitan adquirir previamente, por eso, el dominio de la forma. En este sentido tienen mucho que aprender, técnicamente, de los artistas de vanguardia. Tal aprendizaje es tan necesario para su arte como la técnica industrial es indispensable al proletariado para edificar el socialismo [...] El camino de un arte revolucionario está marcado, desde un punto de vista técnico por la enseñanza de la tradición pictórica (el cubismo y las escuelas subsiguientes inclusive) y desde el punto de vista del contenido por el drama de nuestra realidad contemporánea...”⁵⁵

La postura de Córdova Iturburu es invariable a lo largo de los años. Él está de acuerdo con un arte revolucionario, un arte politizado, en cuyo contenido se denuncie “el drama de nuestra realidad contemporánea”, pero también reivindica a los artistas de vanguardia y la utilización de nuevas técnicas. Su apoyo está dirigido a aquellas que hablen de los factores políticos, sociales, económicos, que muestren y describan al hombre tal y como es viviendo en una sociedad determinada.

Cayetano nace en 1899 y muere en 1977. Sabemos, por medio de sus publicaciones y de sus estudios, que conocía a los “modernos” y los movimientos que albergaban en su seno. Sabía y conocía de Europa. Su clara actitud revolucionaria y partidaria de izquierda hará que sus críticas se transformen más en una crítica hacia la sociedad que hacia un artista o técnica empleada.

A este crítico se le ha atribuido también una postura con un propósito de defensa de la cultura que se vuelve tópico de resistencia cultural frente a lo que evaluaban como fascismo criollo. Si bien sus convicciones políticas son claras debemos tener presente que encerrar a este crítico, como se ha querido, sólo dentro de su convicción política de izquierda sería dejar y quitarle al mismo su mayor esfuerzo: luchar, más allá de toda política, por un arte que rompiera el esquema del resto.

Lo que busca Ghioaldi es un retroceso con miras hacia el pasado y lo que busca Córdova Iturburu es una innovación.

Fue duramente atacado por el solo hecho de que su opinión se “desvió” de las líneas partidarias. Sin embargo mantuvo su actitud de apoyo y de defensa a las vanguardias, es decir mantuvo sus ideales, no pactó con el postulado del partido, resistió: y esto le valió su expulsión, ahí radica su diferencia con Ghioaldi: Córdova Iturburu mantuvo su postura frente al arte a lo largo de su vida.

⁵⁵ Córdova Iturburu, Cayetano, “El Salón de la AIAPE”, revista *Unidad*, 1936.

Hay que aclarar que estos cuestionamientos al Partido Comunista, estas controversias de artistas e intelectuales pertenecientes a ese partido no se ven sólo en Latinoamérica sino que se encuentran ejemplos en artistas e intelectuales europeos. Desde Tzara con el dadaísmo, hasta Picasso con el cubismo; Aragón y Bretón con el surrealismo, entre otros. Todos ellos debieron lidiar entre lo que pensaban y lo que pregonaba la URSS.

Córdova Iturburu cuestionó al partido y esto generó su expulsión, de todos modos su compromiso político y su defensa hacia la cultura y el arte persistieron pese a su alejamiento del PC.

LA ESTÉTICA COMO PRINCIPAL PROBLEMA EN SUS CRÍTICAS

*“Su arte es lo que debe ser el arte,
una expresión de sentimientos y
anhelos colectivos...expresión juvenil de
necesidad de creación y de voluntad de lucha”*
Cayetano Córdova Iturburu⁵⁶

Previo a cualquier tipo de análisis sobre estética debemos saber a qué nos estamos refiriendo con este término y cuál es su significado.

La estética es una rama perteneciente a la filosofía. El objeto de su estudio es, para muchos, el de la esencia y la belleza. Será la disciplina encargada del estudio de las razones y las emociones dentro de la filosofía del arte. Son varios los autores que han establecido una suerte de diferencia entre lo que es la estética y la filosofía del arte. Pero para poder desarrollar el tema en el arte argentino, y en base a Córdova Iturburu, no vamos a abordar esta disciplina sólo como la encargada del problema de la belleza, de su realización con los objetos artísticos y de éstos con la naturaleza y el hombre.

“La estética fue desde su nacimiento una teoría de la recepción y de la evaluación de las obras de arte y venía a sustituir lo que era hasta entonces una reflexión “poética” de los artistas sobre la manera de proceder en el marco del oficio.”⁵⁷

Abordaremos el tema tomando la concepción marxista del problema estético.

El marxismo plantea a la estética y al arte como pertenecientes a la supraestructura; por este motivo estará determinada por las condiciones sociohistóricas, pero sobre todo por la estructura económica de la sociedad que será la base real de la misma.

⁵⁶ Córdova Iturburu, Cayetano, *Unidad*, 1936.

⁵⁷ Michaud, Ives, *El arte en estado gaseoso*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005, p. 89.

De este modo el arte es reflejo de la realidad social en la cual se desarrolla. El mismo formará parte de la ideología y por ese motivo será utilizado por las clases dominantes para justificar la estructura.

Para comprender al crítico en cuestión, dentro de la estética marxista analizaremos la postura de Engels, quien plantea que el arte puede ser liberador en la medida en que sirva como medio de fomento del proceso revolucionario. En esta instancia la actitud estética no estará contrapuesta a la práctica. Dejará de ser pensada como una mera contemplación desinteresada: será en busca y en beneficio de algo. En el caso analizado el fin estético es la acción revolucionaria.

No debemos creer que es fácil leer los escritos de Córdova Iturburu: si bien muchas veces dialoga de igual a igual, también utiliza un vocabulario específico de campo que dificulta la comprensión del texto.

Estamos ante un lenguaje poético:

“El torrente de la revolución estética lo arrastró en las ondas de su tumulto apasionante”.⁵⁸

De él se sirve para poder definir al artista, al movimiento al cual pertenece y a la obra en sí; es de esta manera como logra trasladar al lector al interior de la obra y del espacio de exposición mismo.

“El cuadro deja de ser algo que se abarca y se mira desde afuera para pasar a ser un ámbito dentro del cual debe hallarse inmerso el contemplador.”⁵⁹

En sus críticas publicadas nos encontramos con un accionar didáctico, la búsqueda está orientada a la enseñanza más que a la mera descripción. Éstas tienen un enfoque a favor y en defensa de determinada estética, algo que va a ser recurrente en ellas. Critica a la sociedad en general y a la clase burguesa en particular, clase que no permite a los artistas actuar libremente.

La problemática constante en sus publicaciones son los planteos estéticos propios de la época. Córdova Iturburu focalizará principalmente en sus críticas cuestiones estéticas vinculadas estrechamente con cuestiones políticas.

Para poder comprender a qué nos referimos con lo anteriormente mencionado, nos apoyaremos en tres anclajes de análisis: a) sus críticas; b) la revista *Arturo* y finalmente, c) su expulsión del Partido Comunista.

⁵⁸ Córdova Iturburu, Cayetano, “Lo intemporal y lo moderno en la obra de Marc Chagall”, revista *Davar*. N° 100, enero/febrero/marzo de 1964.

⁵⁹ Córdova Iturburu, Cayetano, “El futurismo como antecedente de las nuevas tendencias artísticas”, s/d.

a) Su labor crítica

“No es el arte, en definitiva, la expresión de un espíritu que lucha desesperadamente por liberarse de las opresivas ataduras?”
Cayetano Córdova Iturburu⁶⁰

Por medio de sus críticas Córdova Iturburu va planteando su postura estética.

Pero, ¿qué es el arte para él?

“El arte puede tener un contenido deliberado. El arte puede ser, sin desmedro de su valor intrínseco como tal, el idioma del pensamiento o una emoción artística, de una emoción o un pensamiento simplemente humano.”⁶¹

Será una constante en su obra resaltar en el artista conocer, aprender y poder aplicar las distintas técnicas que permiten las artes. A saber, las más destacadas por él serán: el uso de los colores, el empaste, los tonos y, sobre todo, los métodos de construcción de la imagen; es decir todo lo concerniente a la técnica del artista.

Para este escritor no será concebible hablar de un artista si el mismo no cuenta con un estilo propio apoyado en el conocimiento pleno de la técnica.

A modo de ejemplo, cuando el crítico hace referencia al movimiento cubista lo hace resaltando lo siguiente:

“[...] el equilibrio impecable, [...] casi en que se hallan dispuestos sobre la superficie de la tela, las cosas o los elementos de las cosas representadas o aludidas [...] su ordenación según los dictados de una norma matemática que diagramó antes la tela con horizontales, verticales y oblicuos determinados por la Regla de Oro [...] El equilibrio cubista [...] tiene otra fisonomía, otro acento, otro espíritu”.⁶²

Al hablar de la “Regla de Oro” hará referencia al Renacimiento. ¿Debemos entonces pensar que lo que Córdova Iturburu busca es un arte clásico europeo? Para nada. Lo que busca es que el artista conozca los métodos mediante los cuales crear, y que sepa cómo debe proceder para no ser un improvisado:

⁶⁰ Córdova Iturburu, Cayetano, “Encanto y Perennidad en el Cubismo”, *Realizaciones, Revista de Cultura Visual*, N° 2-3, noviembre de 1962.

⁶¹ Córdova Iturburu, Cayetano, El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner, revista *Ars*, abril-mayo de 1942.

⁶² Córdova Iturburu. “Encanto y Perennidad en el Cubismo”, *Realizaciones, Revista de Cultura Visual* N° 2-3, noviembre de 1962.

“Un arte revolucionario no puede ser eficaz si no es, ante todo, un arte verdadero. Los artistas revolucionarios necesitan adquirir, previamente, por eso, el dominio de la forma. En este sentido tienen mucho que aprender de los artistas de la vanguardia. Tal aprendizaje es tan necesario para su arte como la técnica industrial es indispensable al proletario para edificar al socialismo...”⁶³

Si el artista no posee la técnica no podrá defender su obra. El artista joven, primeramente, aprende y termina siendo un artista de vanguardia. Vanguardista porque creará, por medio de su arte, una revolución que permita romper, quebrar, con la antigüedad para poder seguir creciendo hacia un nuevo futuro:

“...La enrarecida atmósfera metafísica de Chirico y de Carrá, los símbolos dramáticos de los surrealistas como Dalí, Miró y Mason y la elocuencia exasperada de los expresionistas alemanes, el arte nuevo, en una palabra, han proporcionado sugerencias y enriquecido el idioma plástico de Raquel Forner...”⁶⁴

En lo referente a la estética debemos tener presente que las primeras reflexiones acerca del arte focalizadas en lo plástico, lo técnico y lo pedagógico serán a partir del Renacimiento. De ahí podemos pensar por qué dará tanta importancia a este estilo y a la creación de la obra en sí, así como también podemos observar la gran relevancia que dará a aquello que “transmita” la obra; el “espíritu” de la misma. Ese espíritu será el del artista, y, como el propio crítico nos hace saber mediante sus escritos, el espíritu de revolución. A modo de ejemplo, al referirse a la obra de Raquel Forner, Córdova Iturburu, nos dice:

“...Un claro pensamiento político-social o una emoción de intenso significado humano constituye el corazón de esas obras...”⁶⁵

El crítico sabe que el lugar de residencia condicionará el hacer pictórico del artista,

“...al referirme a la original, extraña y fascinante personalidad de Marc Chagall he afirmado que esa personalidad –su personalidad artística– es la resultante de dos causas ambientales tan disímiles como son Vitebsk, la pequeña aldea rusa de su nacimiento, por una parte, y, por otra, nada menos que esa metrópoli universal de la vida culta que

⁶³ Córdova Iturburu, *Encanto y Perennidad en el Cubismo, Realizaciones, Revista de Cultura Visual* N° 2-3., noviembre de 1962.

⁶⁴ Córdova Iturburu, Cayetano, *El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner*, revista *Ars*, abril-mayo de 1942.

⁶⁵ Córdova Iturburu, Cayetano, *El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner*, revista *Ars*, abril-mayo de 1942.

es París [...] Hizo del recuerdo y del sueño, de las leyendas y los mitos, de las creencias y las inocencias del folklore de su tierra, las fuentes de su inspiración...”⁶⁶

Su apoyo al futurismo responde a una estética que buscará representar la vida tal y cuál es percibida por el artista y la sociedad. El futurismo posee una estética particular que busca representar la vida percibida por el artista y la sociedad. Esta representación no será del tipo mimética sino que, muy por el contrario, será la representación del movimiento y el caos constantes. Éste fue el primer movimiento de vanguardia que decidió ser “reflejo” de la realidad de la sociedad capitalizada y del avance tecnológico. Su importancia radica en la explícita ruptura con el pasado, con la academia:

“...el Futurismo aspira a ser una negación absoluta del pasado y en sus perfiles positivos propugnan la afirmación de un nuevo espíritu y, por consiguiente, de un lenguaje nuevo...”⁶⁷

Cayetano Córdova Iturburu redacta sus textos críticos con una estructura determinada que aplicará en su gran mayoría. Podemos hablar de la siguiente estructura: comienza informando la labor actual del artista o movimiento; hace un recorrido histórico por la trayectoria del mismo; luego, por medio de la estética, busca influencias y maestros; finalmente plantea sus ideas estéticas y reivindica al artista.

Observando esta estructura que formula y mediante el uso de los ejemplos citados, hablará de todo lo concerniente al artista y a la época. Es imposible no encontrar la crítica hacia la sociedad: cualquiera fuese la nacionalidad del artista, lo que pide el crítico es que sean militantes. No sólo militante de un partido político sino de una causa, de un movimiento o de un hacer específico.

“Pero la marea de los acontecimientos que desgarran y sacuden al mundo empieza, por ese tiempo, a subir hasta los más altos niveles. Es el instante en que el pueblo –el español– es cercado, bloqueado y aplanado por una conjuración internacional de fuerzas activas y pasivas enemigas de la dignidad y de la felicidad de la especie. La bomba y la granada revientan con estrépito en el corazón de las ciudades de arte, arrancan los álamos inocentes, desvanecen la apacible serenidad de los campos, ensombrecen la tierra con la sangre de las mujeres y niños. El tremendo acontecimiento llega, claro está, en las mejores sensibilidades, aprieta su desesperada angustia en los mejores corazones. El viento de pólvora que sube desde los campos de batalla y el clamor ardiente que se levanta desde el bosque de puños indignados de un pueblo torvamente agredido, se alzan

⁶⁶ Córodova Iturburu, Cayetano, *Lo intemporal y lo moderno en la obra de Marc Chagall*, revista *Davar*, N° 100, enero-febrero-marzo de 1964.

⁶⁷ Córdova Iturburu, Cayetano, *El futurismo como antecedente de las nuevas tendencias artísticas*. s/d.

hasta las torres hasta ese instante impasibles. El arte toma la palabra y la tercia en la contienda. Y mientras Pablo Picasso, en París, levanta su voz enronquecida en lágrimas en su monumental *Destrucción de Guernica*, es nuestro país, es Buenos Aires, en los apacibles salones de la Galería Muller, una mujer –Raquel Forner– formula, en una serie de óleos y dibujos, el más tremendo y sombriamente hermoso alegato, humano y artístico, que se haya dirigido entre nosotros contra la injusticia transitoriamente triunfante.”⁶⁸

Bajo estas consideraciones entenderemos a qué se refiere al entablar debates sobre el arte revolucionario. Un arte que defienda y que enseñe sobre todas las cosas. Un arte a cargo de jóvenes revolucionarios capaces de salir de la enajenación producida por el capitalismo y que permita enseñar y luchar a favor de una causa.

Será en la revista *Contra* donde plantee esa búsqueda estética de una manera más clara y comprensible.

“Educados en aulas y lecturas burguesas, hijos de una sociedad burguesa que hizo del arte un entretenimiento vil, refinado y decadente de fin de siglo, o una forma de masedumbre intelectual pudimos creer, en cierto momento, en la imposibilidad de poner el arte al servicio de una aspiración humana política y religiosa.”⁶⁹

b) *Arturo...*

*“La invención se hace rigurosa no en los medios estilísticos
sino en los fines estéticos.*

*Esto, naturalmente, implica, primero la imaginación
aflorando en todas sus contradicciones,
y luego, la conciencia ordenándola y depurándola
de toda imagen representativa, naturalista...”*

Arden Quin⁷⁰

La inclusión de la revista *Arturo* en el planteo estético de este crítico es, quizás, clave. Córdova Iturburu hablará de un quiebre en el año 1944 por medio de esta publicación:

“formula de manera categórica algunos de los principios capitales en que se apoya la dirección no representativa.”

⁶⁸ Córdova Iturburu, Cayetano, *El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner*, revista *Ars*, abril-mayo de 1942.

⁶⁹ Córdova Iturburu, Cayetano, “Literatura y Propaganda”, revista *Contra, la revista de los franco-tiradores*, año I, Nº 1, abril de 1933.

⁷⁰ Quin, Arden, *Son las condiciones materiales....* revista *Arturo*, N °1, Buenos Aires, verano de 1944, s/p.

¿Por qué recurre a esta revista y no a otra?

Arturo estaba conformada por un grupo de poetas, pintores y escultores. Afirma, como todas las publicaciones mencionadas en capítulos anteriores, posiciones renovadas que permitan la evolución del movimiento artístico, en este caso el no figurativo. Con esta publicación se inaugurará una nueva estética encargada de romper con la figuración “ilusionista”. Buscará desarrollar una “nueva” conceptualización de la realidad artística.

Arturo insistirá sobre el concepto queriendo precisarlo como un método estético. Podemos considerar a esta revista como un auténtico movimiento de vanguardia: por su constitución y formación como grupo, sus diversas declaraciones de principios y reiteradas justificaciones teóricas.

Es notoria su constante participación en los distintos debates estéticos donde se buscará afianzar el lenguaje abstracto en el campo artístico argentino.

El apoyo será a favor de la oposición que marca el grupo frente a una estética más rigurosa y purista, a la síntesis escénica que planteaban, entre otros y a modo de ejemplo, personajes como Torres García. El grupo concreto impondrá la presentación de la obra sobre la representación.

Como todo movimiento de vanguardia, *Arturo* será el punto de partida de prometedoras prácticas artísticas posteriores.

A nivel estético apoya al arte concreto. caracterizarán al mismo la geometrización del espacio, la armonía, el equilibrio, el ritmo de la obra mediante la forma y el color, la invención del marco irregular.

Córdova Iturburu compartirá la propuesta de que lo tradicional y lo renovador da un panorama “vasto y uniforme” donde se verá, nuevamente, la vitalidad del pueblo joven.

Avalará el cambio estético iniciado por la juventud: será ésta la encargada de mostrar el mismo y la evolución que el campo artístico necesita. Lo tradicional será por medio de la técnica y lo nuevo por medio de la irrupción vanguardista.

Aquellos artistas jóvenes que tengan el poder de ahondar en las técnicas instauradas, que sepan como adaptarlas y moldearlas a un nuevo lenguaje y a la realidad social a la cual pertenezcan, serán tomados por Córdova Iturburu para afianzar su postura estética. Reivindicará a las vanguardias por sus búsquedas estéticas constantes.

Arturo tiene una sola publicación, por eso mismo es llamativa la repercusión que posee. Va contra el primitivismo, el simbolismo y el naturalismo. El grupo será el encargado de presentar las primeras exposiciones de arte concreto.

Alberto Giudici dirá respecto a este grupo:

“Fue el único movimiento de vanguardia que nació en la Argentina y tuvo fuerte proyección internacional. [...] su historia, estrechamente vinculada, aunque casi no se lo recuerde, con la militancia comunista, todavía despierta polémicas”.⁷¹

⁷¹ Giudici, Alberto, en diario *Clarín*, septiembre de 2004.

La estética buscada por el arte concreto indagará en sus formulaciones un punto de cruce entre la filosofía marxista. De aquí la importancia que tiene este grupo en la estética buscada por Córdova Iturburu. ¿De dónde nace esta unión con el Partido Comunista? Dentro del órgano del mencionado partido se edita un semanario cultural llamado *Orientación*, en el cual, durante el transcurso del año 1945 aparecerán distintos textos de los artistas participantes del grupo y también se publicarán, en septiembre del mismo año, la filiación de los mismos.

La ideología dominante del Grupo Concreto quedará claramente planteada mediante el siguiente texto:

“el pensamiento marxista-leninista, que el Partido Comunista practica, exalta la grandeza y la capacidad realizadora del hombre y niega las ficciones que, en todos los campos, lo humillan y esterilizan. [...] afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplía y densifica el espíritu, ensancha sus posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida”⁷²

Con esta publicación dejarán claramente expuestos sus intereses en la formación del grupo.

Será el Manifiesto Invencionista el encargado de terminar de blanquear la situación frente a la cual se sitúan. Este manifiesto dará a conocer, entre muchas otras cosas, la negación de toda forma ilusionista y una concluyente reafirmación de la “invención” como postulado de una nueva sensibilidad.

c) La expulsión de la militancia

“Pienso que no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista,
sin la utilización de los elementos
estéticos y técnicos proporcionados por la gran
experiencia artística y literaria de nuestro época.”
Cayetano Córdova Iturburu,

Rodolfo Ghioldi⁷³ y Córdova Iturburu escribieron juntos para la revista *Unidad* hacia fines de la década del 30. Debemos tener en claro que la expulsión de Córdova Iturburu del partido no fue por discrepancias políticas, o por lo menos no sólo por éstas. Suponer eso es quedarse en la superficialidad del asunto. Su expulsión se produce por una postura estética que se vio enfrentada a la del partido.

⁷² Giudici, Alberto, en: *Clarín*, septiembre de 2004.

⁷³ Para amplia, ver: Tarcus, Horacio, *Diccionario biográfico de la izquierda en Argentina, de los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

¿Cuál es la estética o modelo estético que defienden cada uno de ellos? ¿Una estética puramente comunista? ¿De izquierda? ¿O tan sólo de un “modelo estético”?

Podemos pensar que Ghioldi se encuentra en la línea denominada *realismo socialista* y Córdova Iturburu tendrá una posición más cercana a la propugnada por Trotsky; como ya dijimos, la primera impone al artista una estética determinada y la segunda no comparte la imposición del quehacer artístico.

La estética defendida por Córdova Iturburu apuntará hacia lo que algunos pueden considerar como “una estética anarquista”. Busca un arte puro, que refleje a la sociedad misma. Debemos tener en cuenta que a León Trotsky se lo acusó desde el PC de propugnar hacia el anarquismo por las ideas estéticas y artísticas que postulaba y defendía. Por eso su oposición hacia lo planteado por Ghioldi, quien exigía un arte capaz de trasladar al espectador a aquella revolución que reclamaba la sociedad, un arte que pudiera dar cuenta del aquí y ahora, que sea testigo de ese tiempo y de esa época, que pueda demostrar sentimientos y luchas inherentes a esa sociedad.

En el año 1942, por ejemplo, encontramos críticas de Córdova Iturburu en las que dice:

“era necesario reencontrar el camino de los valores eternos de las artes plásticas perdidos bajo la maraña de la trivialidad discursiva”.⁷⁴

Sabemos que en el interior del Partido Comunista la estética científica reemplazará a la estética especulativa e idealista.⁷⁵ El reemplazo de una estética por la otra será un tema a desarrollar para entender el porqué de su expulsión puesto que será el momento en el cual las teorías se contrapongan y los choques internos inherentes del partido se sitúen en pie de guerra.

Como mencionamos al comienzo, Ghioldi participó de la revista *Unidad* como crítico de arte, por eso su opinión resulta contradictoria frente a lo que plantea en su carta de “expulsión”. Ya no responde a un modelo estético propio sino al del PC: el realismo socialista.

Lo que Córdova Iturburu propugnaba en estas publicaciones, su defensa a la libertad como atributo convocante para el arte y para el artista, estaba limitada y coartada por los postulados del partido político al que pertenecía.

Luego de su expulsión las publicaciones de este crítico se ven abocadas a pocas revistas, en las cuales no participa de forma constante.

Podemos decir, casi sin temor a equivocarnos, que con la expulsión del partido su vida de escritor dará un giro de ciento ochenta grados. Se dedicará luego a una labor mayormente teórica.

⁷⁴ Córdova Iturburu, Cayetano, revista *Ars*, abril-mayo de 1942.

⁷⁵ Para ampliar ver la investigación de Daniela Lucena, investigadora del CONICET, que se cita en la bibliografía.

Otro de los planteos estéticos contrapuestos motivo de la expulsión es el expuesto por Ortega y Gasset, defendido por Ghioldi y rechazado por Cayetano Córdova Iturburu: *La deshumanización del arte*. Lo que enuncia este filósofo es que la exclusión de las artes de todos aquellos no pertenecientes a la burguesía, convierte de hecho al artista en burgués, creando un arte elitista.

Entre muchas de las cosas que planeará, este filósofo dirá:

“Por otra parte el arte joven contribuye también a que los mejores se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprenden su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos. [...] Conviene distinguir entre lo que no es popular y lo que es impopular. El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia, más aún, es antipopular”.⁷⁶

Ghioldi dirá que el arte moderno es un arte deshumanizado valiéndose, de lo dicho por Ortega y Gasset, palabras que tomará nuestro crítico de análisis para demostrar mediante las vanguardias históricas, lo erróneo en el planteo del filósofo y, más clara aún, la equivocación de aquellos que utilizan sus preceptos para acusar al arte de deshumanización⁷⁷.

Estamos ante una postura que será siempre revolucionaria durante todo el transcurso de su vida y bajo cualquier punto de vista: ya sea a nivel crítico, periodístico, literario, etcétera.

Claro está que para comprender la labor de Córdova Iturburu debíamos primeramente desentrañar aquellos interrogantes que iban surgiendo a lo largo de su trayectoria y que él mismo va intentando aclarar por medio de sus críticas y, luego, por medio de sus escritos teóricos. Es importante tener en cuenta la concepción estética del actor principal de nuestra investigación ya que será ésta la que condicionará su hacer tanto político como artístico. A medida que se avanza en sus escritos podemos observar cómo dos temas serán eje durante toda su vida: la política y la estética. Estos pilares se corresponden completa y absolutamente: la estética por la cual él propugna y la política a la cual defiende.

⁷⁶ Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, ensayo, 1925.

⁷⁷ Estas concepciones serán desarrolladas en el próximo capítulo de manera más amplia.

DEL TRABAJO CRÍTICO AL TRABAJO TEÓRICO: LA LUCHA INTERNA ENTRE EL POETA
Y EL CRÍTICO

*“Sólo se propone este libro, por tanto,
comunicar a sus lectores algunas de las nociones fundamentales
y esenciales que permiten al conocedor desarticular
los elementos constitutivos de una obra,
analizarlos, determinar, mediante es análisis,
sus particularidades estéticas y técnicas”.*

Cayetano Córdova Iturburu⁷⁸

Luego de la expulsión de la militancia comunista, Córdova Iturburu toma distancia de la producción crítica. Tras cuatro años de este suceso, estaremos ante una figura que se dedicará a la labor teórica y a la elaboración de textos introductorios de diversas muestras en su mayoría.

A esta altura podríamos tener en cuenta lo planteado por el teórico Juan Acha, quien dice que la función última del crítico es convertirse en teórico del arte. ¿Pero es eso lo que buscaba nuestro crítico en cuestión o se vio obligado a esto?

La incursión en la teoría y luego en la historia del arte puede ser pensada como recurso del cual se valdrá para poder seguir publicando sus ideas. Su análisis teórico abarcará un recorrido por el arte argentino desde comienzos del siglo XIX hasta la actualidad del autor.

Será vasta la producción de textos introductorios en catálogos. Encontraremos sus publicaciones en muestras de Lazzari, Espinosa, Héctober, Berni y Spilimbergo entre otros. De este último dirá:

“[...] Su inquietud, su pasión creadora, su capacidad y necesidad de moverse él mismo y la originalidad y la función de su personalidad, lo incorporan, de hecho, al gran movimiento de vanguardia iniciado entre nosotros”.⁷⁹

Sus libros seguirán planteando la problemática estética y técnica, continúa esta búsqueda que comenzó en sus críticas.

Su labor teórica no debe analizarse en forma ajena a su tarea crítica. En sus escritos últimos observamos una estructura similar a la empleada en las críticas: analiza la sociedad a la cual pertenece, el contexto histórico en el cual se ubica y las búsquedas técnicas.

Córdova Iturburu mantendrá a lo largo de su vida la misma postura estética y crítica frente a las obras, los artistas y al arte en sí. También debemos aclarar que este actor no se alejará nunca por completo de la poesía, en el año 1942 por ejemplo, publicará en *Correo Literario* diversos cuentos y poesías. Por ese motivo encontraremos que Córdova Iturburu trabajará en forma paralela todas las ramas en las cuales interactúa.

⁷⁸ Córdova Iturburu, Cayetano, *Cómo ver un cuadro*, Colección Oro, Atlántida S.A., 1954.

⁷⁹ Galería Van Riel, *Spilimbergo*, septiembre de 1956.

La búsqueda hacia un arte comprometido sigue siendo clave. Su obra póstuma, publicada en 1978, será una de las que poseerá mayor importancia de análisis. En ella realiza un recorrido histórico de las artes en la Argentina, incluyendo distintos movimientos, tanto pictóricos como literarios y críticos. Dedicará capítulos, a modo de ejemplo, a los comienzos de Berni, como también a la publicación *Martín Fierro*. Exaltará nuevamente las condiciones sociales, la educación y la preparación del artista.

Elegirá obras que sean concordantes con aquellas ideas que quiera establecer: la búsqueda de características específicas en el arte. Podemos afirmar que hará hablar a las obras de acuerdo a las ideas que deseé exponer.

“La estadía en la capital de Francia le permitió profundizar en los principios de su estética y en las particularidades de su técnica”.⁸⁰

“[...] una temática y un espíritu absolutamente nuestro, rioplatenses, conferían a sus hermosas obras el acento de originalidad y de novedad que constituyeron [...] la causa fundamental de su resonancia entre nosotros y Europa [...]”⁸¹

En materia teórica apoyará, nuevamente, a los grupos y los artistas de vanguardia. Son muchos los teóricos que han expuesto el pensamiento de que la verdadera labor del crítico de arte es la de enseñar a ver. En su libro *Cómo ver un cuadro*,⁸² primera publicación teórica de Cayetano Córdova Iturburu, quedará claramente planteada esta idea. En esta obra tratará, entre otros temas, la composición, el dibujo, el uso del color, la superficie, el empaste, de una manera claramente didáctica. Dará al lector, las armas necesarias para poder analizar el arte.

Ya desde el prólogo nos hará saber que está destinado al público en general dando las herramientas para poder acceder a la comprensión de obras de arte. Entre otras cosas dirá lo siguiente:

“No se dirige esta obra a los artistas ni apunta, ciertamente a proporcionar [...] nociones que ignoran los artistas o quienes se consagran al estudio de las cuestiones estéticas o técnicas sugeridas por la creación pictórica en sí o en consideración crítica. [...] Aspira a dirigirse al vasto público de quienes se interesan desinteresadamente en la pintura, si se me permite la paradoja, y, carentes de la formación indispensable desean [...] hallarse en condiciones, frente a un cuadro, de considerar inteligentemente las causas de las impresiones que ese cuadro les proporciona”.⁸³

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem.

⁸² Publicado por Atlántida en 1954.

⁸³ Córdova Iturburu, Cayetano. *Cómo ver un cuadro*. Prólogo al lector, 1954.

En los inicios de la década del '60 encontraremos publicaciones en el *Anuario de la Crítica de Arte* que pertenece a la Asociación Argentina de Críticos de Arte, donde publicará en los años 1961 y 1962.

Los libros publicados por Córdova Iturburu nos acercan más aún a sus críticas. La labor desarrollada apunta a darle al lector la capacidad de poder estar frente a una obra o un artista y comprenderlo, "descifrar" su vocabulario o el porqué de su creación.

En su libro *La Revolución Martinfierista* hace una clara diferenciación entre las diversas ramas de la cultura, redactando en primera persona y tomando una postura participativa en la inmersión y el cambio de la época.

Dentro de sus creaciones teóricas no encontramos textos que esclarezcan la labor del crítico de arte, no plantea un método. Otro punto que llama la atención es que no hallamos textos referentes exclusivamente a la estética, tema que sí desarrolla, plantea y cuestiona en sus críticas.

La búsqueda en sus críticas, en su labor teórica y en sus prólogos de catálogos será definida y permanecerá en el tiempo: sus escritos funcionan como medio para poder acercar el arte al público en general.

Defiende y promueve un arte de lucha, pero que al mismo tiempo, refleje una realidad, que permita leer la historia en el tiempo y que sea referente para generaciones futuras en búsquedas estéticas diversas a favor de la causa revolucionaria. Arte que muestre la realidad pero que no se someta a ella.

DISTINTAS CRÍTICAS, DISTINTAS POLÍTICAS: IGUALES MIRADAS?

"...observó un crítico nuestro,
el inolvidable Atalaya."

Cayetano Córdova Iturburu posee una forma de escribir, de plantear sus distintas ideas y de defender sus posturas que nos lleva a pensar cuáles habrán sido las posibles influencias en la creación de sus críticas. Se inició en la poesía; fue un personaje culto que irrumpió en las artes desde una perspectiva distinta a la del resto. Tras su incursión en la poesía continuó su carrera como crítico, como ideólogo y posteriormente como teórico. En ese momento, en el cual la crítica no era desarrollada por profesionales formados exclusivamente en ese campo teórico, este crítico debió tener algún tipo de influencia que le permitiera ingresar en el campo de las artes visuales y, nada menos, que por medio de la crítica.

Plantea que la misma no sea hecha sólo para entendidos sino para el pueblo: de ahí la admiración que le produce Atalaya. Esto mismo tomará y destacará de ese autor y de sus escritos.

Al fallecer Atalaya, Córdova Iturburu escribe unas líneas que reflejan la admiración que éste le despierta:

“No tenía Atalaya nada de lo que se necesita para ser el gran crítico de un gran diario. Sabía demasiado, su independencia de criterio era peligrosa y su instinto crítico, su segura sensibilidad, solía cometer la imprudencia de adelantarse en varios años en el descubrimiento de los valores artísticos. [...] Atalaya era de los que creían. Por eso estaba tan cerca de los jóvenes. Pocos han tenido como él entusiasmos de tan tranquila e inapagable llama. Sus días y sus noches fueron para el estudio. Ante las obras y sobre los libros nadie vio desfilar frente a sus ojos con igual unción maravillada el panorama del arte. [...] Desgarbado y desaliñado, tosco y titubeante en la expresión verbal humilde en su aspecto de pobre periodista proletario, pocos se escondieron, bajo una apariencia más parojoal, parecido caudal de delicadeza, una sensibilidad más exigente y despierta, igual ternura, inocencia más limpia y un pensamiento más generoso y lúcido”.⁸⁴

Sin lugar a dudas Atalaya fue una gran influencia en la labor crítica de Córdova Iturburu. Podemos analizar las características que ha resaltado de éste. Varias de ellas pueden verse reflejadas en su propia obra. Éstas son:

- Crítica revolucionaria: no llena de “palabrerías”
- Ideas revolucionarias: apoyo a las vanguardias, mediante el descubrimiento de valores artísticos y del pueblo joven.
- Exclusividad de las formas y las ideas. Independencia de criterios.
- Espíritu crítico.
- Labor esclarecedora: buscar enseñar y dar a entender al artista.
- Fervores desinteresados: no buscar ser conocidos.
- De formato reducido.

Más allá de provenir de concepciones políticas distintas, sus críticas buscan lo mismo: el crítico debe informar, educar y saber cómo dirigirse al lector. Debe hacer llegar el arte al público, no debe ser cualquier público sino el pueblo. Buscar un arte sin élites y por ese motivo es que escriben: para que el arte se encuentre cerca de todos.

Es una de las pocas veces, por no decir la única, que veremos el planteo de Córdova Iturburu frente a la crítica de arte. Por primera vez encontraremos las características que debe poseer un crítico para que sus escritos sean realmente lo que busca: un texto donde poder expresar libremente su concepción frente al arte. No debemos cometer el error de pensar aquí que el arte se refiere sólo a la plástica sino también a las distintas disciplinas artísticas.

Es recurrente, en varios de sus textos, ver cómo el crítico toma la labor de Atalaya para defender puntos de vista y otras cuestiones referentes a planteos estéticos frente a algún artista

⁸⁴ Córdova Iturburu, Cayetano, “Atalaya, en nuestro medio, fue un crítico de excepción”, *Crítica*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1932.

o movimiento artístico. Pero lo que resulta de interés es que sus argumentos estéticos, desde las posturas políticas propias, no se corresponden entre sí sino que son totalmente distintos.

Si bien Trostky fue considerado anarquista por el arte que defendía, debemos saber y sobre todo entender, que las cuestiones estéticas y los planteos junto a lo que se le exige al arte no son iguales y poseen algunas diferencias que pueden ser consideradas absolutamente opuestas.

Atalaya exaltará el oficio

“...en nuestra época es necesario que vuelvan a la labor humilde del artesano desinteresado y noble sin ningún otro fin que el de la labor misma...”⁸⁵

Córdova Iturburu resaltará la técnica. Esto corresponde a la militancia propugnada por cada uno de ellos, que a su vez se vuelve condicionante en sus críticas.

Sabemos que las críticas que plantea Atalaya difieren de las de Córdova Iturburu en la medida en que son críticas más “feroces”, con un planteo político que busca mediante el arte discutir temas como “el mundillo del arte”; las “obras pedantes, de pobre realización”; dirá “un artista no vale más que un picapedrero”; al referirse a la academia indicará “necesita nutrirse de los vejestorios del intelecto para revestirse de cierto lustre de casona vieja de canas venerables”; al describir al jurado del concurso de afiches, los denomina “las mismas momias de siempre y los zoólogos de costumbres”. Éstos son sólo algunos ejemplos de su crítica des-carnada. Mientras que las críticas de Córdova Iturburu son más sutiles y sus “reproches” están dirigidos hacia un sector específico de la sociedad: la burguesía.

Ahora bien, la diferencia primordial, a nuestro entender, es que, como anteriormente planteamos, en algún punto a Córdova Iturburu lo devora el político, el quehacer político; Atalaya sabe cómo lidiar con su postura crítica y política de forma tal que se pueda valer de ese espacio que le brinda el ser “conductor de masas” y que lo acercará aún más a su objetivo. Tanto Atalaya como Córdova Iturburu se valdrán de artistas y espacios que le sirvan de apoyo para plantear sus ideas, como también tomará a aquellos que no sean de su interés con el fin de exponer su postura.

Como mencionamos, Córdova Iturburu toma de Atalaya aquellas cosas y métodos que le serán de utilidad en el desarrollo de sus futuras críticas.

Incluso después de lo expuesto debemos resaltar que las críticas de Atalaya están marcadas por una gran ironía. De esta misma se valdrá para poder expresar, repudiar y defender sus posturas. Córdova Iturburu usará sus críticas para defender movimientos, artistas y criticar duramente a la sociedad.

Destacará en Atalaya la idea de no buscar ser conocido por su nombre sino por sus letras y sus escritos. La idea de incursionar en el campo artístico le brinda el acceso a diversos personajes sociales con los cuales pueda conocer y debatir, con base en las artes, sobre política. Asume

⁸⁵ Artundo, Patricia, *Atalaya, actuar desde el arte*, p. 287.

en forma completa la idea de ser conductor de masas, no en forma solitaria sino a través de un grupo que haga oír su voz.

El teórico anarquista considera el arte como una experiencia, opone el arte que uno recibe al arte que uno crea. Tiende a ver en cada uno de los individuos un artista creador.

La estética anarquista milita en favor de un arte “en situación”, espontáneo, en función del momento y del lugar. Invita al artista a comprometerse. Será significativo el hecho de querer destruir todo lo que separa al arte de la vida. El anarquista logra la tarea de confiar al arte una misión política, social, etc. El arte evolucionará libremente, sin ninguna regla que lo limite. Refleja el pluralismo fecundo de las diferentes corrientes del pensamiento literario. Exalta la potencia creadora. El comunismo celebra el poder creador de la comunidad o del pueblo. Diferirá del anarquismo en la manera de proceder y defender al artista y al propio arte; al igual que diferirá en lo que le exige a cada uno. Dentro de la concepción marxista éstos no pensaran al arte de ningún modo como un simple espejo que no haga más que reflejar la realidad. Sabrán que cada artista representa en mayor o menor medida una desviación de una clase pura o mezclada.

Ambos críticos utilizarán obras de artistas que les sean útiles para poder exponer sus ideas, ya sean de arte o bien referentes a algún tema político.

Diana Wechsler considera que

“...vanguardia y revolución aparecen en el pensamiento de Córdova como ideas ligadas entre sí y en Atalaya como uno de sus defensores”.⁸⁶

Cabe mencionar que si bien la idea estética de ambos críticos es la misma, no debemos confundirnos creyendo que se dedicarán a las mismas vanguardias. En cada uno de ellos vanguardia y revolución tomarán rumbos diversos. Esto puede ser consecuencia de sus ideologías o bien de que el “gusto” difiere en los artistas que eligen.

Ambos se sitúan temporalmente: Atalaya tomando a la primera posguerra y Córdova Iturburu a la segunda. Mediante sus críticas ubicarán y articularán el desarrollo y el proceso de las artes en relación directa con el contexto social. Lograrán esto mediante artistas que reflejen las “problemáticas” que aquejan a la sociedad. La exaltación del espíritu será clave de los textos de ambos, pero con diversos objetivos: Córdova Iturburu buscará una clara postura estética que irá desarrollando a lo largo de sus críticas; Atalaya se servirá más de los oficios que de la búsqueda de una estética “pura”. Esto es concordante con la postura política de cada uno. Atalaya le asignará al arte, al artista y a la crítica una posición; Córdova Iturburu no lo hará, buscará otra forma.

⁸⁶ Wechsler, Diana, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la Vanguardia y la Tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003.

Como ya hemos mencionado las ideologías a las cuales pertenece cada uno de ellos son distintas: éstas nos dan un claro concepto de por qué revolución y vanguardia son tomados desde ángulos distintos.

“Si para el anarquista el arte es una realidad, el arte de educación y propaganda [...] [en los] socialistas es una idea que rechaza.”⁸⁷

Atalaya tomará una clara postura contra los críticos de arte mientras que en Córdova Iturburu la percibimos recién en su labor teórica.

Para Atalaya el artista es el mediador entre la naturaleza y el arte, propondrá un arte capaz de comunicar ideas y contenidos espirituales. Mientras que nuestro crítico de análisis planteará que el artista es el mediador entre realidad y revolución, quien mostrará su espíritu mediante sus creaciones.

También se basarán en artistas y obras que les sean útiles para reforzar sus argumentos estéticos y políticos. Advertimos el uso de la palabra reforzado por el uso de las imágenes. Harán que las mismas hablen a favor de lo que ellos quieren decir y que respondan a lo que quieran transmitir.

Desde sus comienzos Atalaya planteará una dura crítica hacia los críticos pertenecientes al campo en ese momento. Dirá por ejemplo:

“Pero con el industrialismo nos ha venido esa plaga de la crítica profesional que ha rebajado a la pintura al rango más vil de las artes. Debido a los ‘escritores de arte’, a caza siempre de la nota sensacional, han surgido todos esos ‘talentos originales’, esos ‘genios’ con celebridad de bailarinas o de estrellas de cinematógrafo”.⁸⁸

Córdova Iturburu opinará de ellos pero recién a partir de su incursión en la teoría del arte:

“Críticos improvisados y no pocos, incluso profesionales, humoristas de oportunidad, caricaturistas de cuestionable ingenio y otras expresiones de chatura, la torpeza y la vulgaridad incomprendivas [...] se arrojaron sobre el artista, sin misericordia, para intentar aplastarlo con las deplorables expresiones de una entristecedora inconsciencia”.⁸⁹

“La ofensiva de *Martín Fierro* contra los críticos estéticos tradicionales y en defensa de los principios renovadores, llamados de vanguardia, se prolongó a todo lo largo de la vida del periódico.”⁹⁰

⁸⁷ Reszler, Andre, *La estética anarquista*, p. 19.

⁸⁸ Artundo, Patricia, *Atalaya, actuar desde el arte*, p. 66.

⁸⁹ Córdova Iturburu, Cayetano, *80 Años de la Pintura Argentina*, p. 43.

⁹⁰ Ídem, p. 44.

Aquí encontramos dos puntos de contacto: el primero, como ya mencionamos, es la crítica hacia aquellos que se autodenominaban “críticos” y que según estos escritores no lo eran; el segundo punto es la incursión en la teoría del arte. Como desarrollamos en el capítulo anterior, Cayetano Córdova Iturburu lo hace luego de la expulsión del partido. Atalaya, sin embargo, escribe textos reflexivos en los que profundiza aquellas cuestiones que ha desarrollado en algunas de sus críticas, y otras nuevas, con la diferencia de que no serán publicadas sino hasta después de su muerte.

Hasta aquí los puntos de contacto que podemos establecer entre uno y otro crítico son: la pertenencia de ambos a la literatura, la militancia en partidos políticos, la labor como periodistas, el compromiso social presente en sus escritos, la reflexión y la teoría que, desarrollarán cada uno de ellos.

En ambos casos encontramos presente la mención de críticos extranjeros: como Baudelaire. Ghiodi lo planteó en la carta que le escribe a Córdova Iturburu previa a la expulsión, donde dice que Cayetano recomienda el método crítico de Baudelaire; el crítico anarquista lo dirá en una de sus tantas publicaciones:

“Baudelaire al cantar a una carroña, quiso hacer comprender que la belleza está en todas partes, hallándose en el centro de uno mismo. Y sábase las alharacas que despertó en su época al tratar semejantes temas con su don de creación único”.⁹¹

Si tuviéramos por algún motivo que determinar las palabras claves de las obras de Baudelaire serían, generalizando: belleza, temperamento, razón y moral. Varios son los escritos de este crítico romántico con el cual se cree que comenzó la denominada crítica moderna. El mismo dirá sobre la crítica:

“Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y política; no esa otra, fría y algebraica, que, bajo pretexto de explicarlo todo, no siente ni odio ni amor [...] la crítica debe ser del cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto y elegía”.⁹²

Con lo mencionado por este crítico podemos comprender el porqué del apoyo de Córdova Iturburu al método crítico propugnado por él: realiza dos declaraciones y fundamentos críticos de cómo debe ser y cómo se debe escribir la crítica.

Ahora bien, podemos percibir cómo se valdrán también de ciertas características de la estética pero, debemos entenderlas, aplicadas a las artes y los artistas de su medio. Baudelaire dirá:

⁹¹ Artundo, Patricia, *Atalaya, Actuar desde el arte*, p. 275.

⁹² Baudelaire, “¿Para qué la crítica?”, en *Salones y otros escritos*, pp. 101-102.

“Quien dice romanticismo dice arte moderno; es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes”.⁹³

Ambos coincidirán en que el color juega un papel muy importante y característico del arte moderno. Además dirá lo propio y concerniente sobre el dibujo:

“El dibujo fisonómico es por lo general propio de los apasionados [...] el dibujo es privilegio del genio”.⁹⁴

El uso constante de recursos literarios y comparativos entre diversos artistas servirá como medio para el planteo y establecimiento de puntos de vista.

Como hemos dicho, podemos tener varios puntos de contacto entre estos tres críticos pero siempre sin olvidarnos del lugar de pertenencia de cada uno. Por lo que no podemos creer que su hacer será el mismo. Debemos resaltar que la elección de artistas no es azarosa, sino que a través de sus publicaciones vislumbramos una actitud de apoyo a un determinado movimiento. Artistas que permitan expresar los conflictos inherentes de cada uno, de sus pensamientos y referentes a aquellas problemáticas de la época que abordan y con la cual conviven.

CONCLUSIONES

La figura de Cayetano Córdova Iturburu, como crítico de arte, fue relevante en la historia del arte en nuestro país. Sin embargo es un personaje poco analizado hasta el momento.

A lo largo de su vida sus ideales y sus convicciones se mantienen intactos. Él propugnará y defenderá un arte joven, revolucionario, lleno de espíritu y vanguardista. Y estos postulados estéticos definirán el camino de este actor.

Su vida puede sintetizarse como una vida militante. Y no sólo nos referimos a una militancia política, también tuvo una importante militancia artística. Desde su intervención literaria en distintos medios, e incursionando en la poesía, la crítica y la teoría del arte, fue consiguiendo un lugar donde volcar y dar a conocer su ideología. Tanto sus ideas políticas como estéticas y artísticas van a persistir desde sus primeras publicaciones hasta el final de sus días. Es admirable ver la ausencia de contradicciones en sus convicciones; sus principios se conservaron indeclinables aun frente a la expulsión del partido.

Córdova Iturburu interviene en publicaciones de gran relevancia, que serán determinantes en la formación del campo artístico local durante las primeras décadas del siglo XX. La inclusión en estos medios le brindara no sólo el ingreso en el ámbito artístico sino también el acercamiento a diversos actores de los cuales se nutre tanto artística como, a su vez, ideo-

⁹³ Baudelaire, “¿Qué es el romanticismo?”, en *Salones y otros escritos*, p. 104.

⁹⁴ Ídem, p. 119.

lógicamente. La figura de Raúl González Tuñón será un referente de suma importancia en la vida y en el itinerario artístico de Córdova Iturburu. Luego de la experiencia martienfierrista, ambos participarán en las revistas *Contra* y *Unidad*. González Tuñón no sólo era su colega sino además su amigo y camarada, Córdova Iturburu lo describe así:

“Otros dirán aquí de Raúl elogio del artista y del alegre camarada. Yo quiero, sobre todas las cosas, exaltar la frescura de su renovada juventud. Hemos transpuesto ya el umbral del jardín inmóvil donde se sueña y se canta. Estamos en el vasto mundo de las batallas y las obras. Los cantos no pueden ser ya blandas contemplaciones que adormecen. Han de ser himnos. O banderas. O marchas. Raúl ha demostrado que la belleza y la lucha pueden ir del brazo”.⁹⁵

Compartían criterios e ideales, pero la historia se encargó de darle más trascendencia a la figura de González Tuñón y de alguna manera la imagen de Córdova Iturburu quedó relegada o en un segundo plano.

El análisis realizado de las publicaciones en las que interviene nos permite ver la evolución de éste. *Martín Fierro* le aporta el carácter rupturista y el contacto con el arte moderno. *Contra* y *Unidad* cargan a sus críticas de un gran contenido político; son publicaciones que se expresan desde el pensamiento de izquierda y con una actitud claramente contestataria, y la participación en estas revistas, sumada a la filiación al Partido Comunista, hacen de su crítica una crítica revolucionaria que refleja en sus líneas el activismo partidista.

El ingreso en el Partido Comunista será determinante en su vida y en su profesión. Es a partir de este momento que se produce un vuelco en sus escritos; en algún punto, Córdova Iturburu relega lo artístico ante lo periodístico. Pese a su compromiso político y su enérgica participación en el partido (no olvidemos que fue uno de los corresponsales argentinos en la Guerra Civil Española) éste le da la espalda, lo expulsa, y esta expulsión marcará la línea de sus posteriores publicaciones.

Si bien Córdova Iturburu no hace explícita su desilusión política; ya que más allá de la contestación a la carta enviada por Ghiodi no hay crítica alguna al partido, es evidente que este hecho será bisagra en su carrera. No obstante, sus ideales políticos seguirán firmes. Su compromiso revolucionario se ve reflejado en sus ideas. Comprender la expulsión es entender el compromiso político, estético, artístico y social que tenía. A pesar de su alejamiento forzado del partido, no demuestra cambios en sus ideales, sigue buscando artistas que reflejen su causa, sigue defendiendo a la vanguardia.

Córdova Iturburu mantuvo siempre y durante toda su vida un claro pensamiento que defenderá hasta el final: el arte, la vanguardia y el espíritu. Podemos pensar en tres pilares que representarán su ideología: arte y vida, revolución y vanguardia, finalmente el espíritu joven. El arte es una creación de un espíritu joven, revolucionario y de un alma humana capaz de

⁹⁵ “La vida de la AIAPE”, revista *Unidad*, agosto de 1937.

engendrar y dar lo mejor de sí. Arte generador de sentimientos heroicos y revolucionarios, arte al servicio de la sociedad en la medida en que sea el mismo el que dé cuenta de que el artista bajó del pedestal en el cual lo habían colocado, demostrando lo que tiene, lo que puede dar y creando una lectura accesible al público receptor; quien no sólo puede reflejarse en él sino también comprenderlo y hacerlo suyo, interiorizarlo como propio.

ANEXO

A continuación se reproducen algunos artículos de Cayetano Córdova Iturburu, publicados en distintos medios.

La “Casa del Arte” y los artistas jóvenes⁹⁶

La “Asociación de Amigos del Arte” acaba de ennoblecer a Buenos Aires con una institución de indudable y vibrante vitalidad. No entraremos a destacar detalles acerca de sus propósitos y su constitución ya difundidos por la prensa diaria, pero apuntaremos algunas reflexiones.

Martín Fierro que gusta llamar las cosas por su nombre y castigar con dureza cuando las circunstancias lo exigen, no puede callar su aplauso ante esta oportunidad en que los pudientes evidencian su designio de colaborar en la labor artística de los creadores.

Hay en todo artista la posibilidad de una plenitud perdurable, que exige, para su completo desarrollo, el ambiente propicio de una sociedad amable y comprensiva, culta y sensible a las manifestaciones de belleza. Todos los artistas saben profundamente lo que significa el apretón de manos oportuno y el estímulo de la palabra inteligente. La sensación de que la obra no cae en el olvido o el indiferentismo, porque la recogen las inteligencias y la perciben las sensibilidades, es el acicate mayor de los espíritus en que late ese noble y trascendente afán de supervivencia, en cuya virtud florece el arte.

La nueva institución, que ha evidenciado ya su simpatía por la gente joven, trata de crear ese clima propicio de sociedades cultas que recogen con fina percepción la obra de sus artistas. Tiene para ellos latente la palabra necesaria y les tiende una mano franca en que no debe otra cosa que una mano amiga que colabora aplaudiendo.

No faltarán, como no han faltado ya, espíritus mezquinos que vean en la creación de la “Casa del Arte” un vanidoso prurito de exhibición de nuestra clase distinguida. Tal cosa no debe asombrarnos ni desanimar a nadie. Hay un género de personas semejante a esa clase de espejos cóncavos o convexos que devuelven deformadas las imágenes. Para contrarrestar la problemática sugerión negativa de esas gentes la “Asociación de Amigos del Arte” debe saber que los artistas jóvenes, –de los cuales una crecida cantidad y la mayor parte de los mejor calificados forman en las filas de *Martín Fierro*,– contemplamos su obra, más que con simpatía, con cariño, porque hemos comprendido su propósito de colaboración, y no de protección, en la obra de nuestro desarrollo intelectual y artístico; obra para la cual las clases superiores por espíritu de aristocracia y condiciones, si es que verdaderamente, como lo entendemos, aspira a cumplir su razón de existencia, necesita del aporte de los artistas como nosotros necesitamos de ella. Armoniosamente se complementan así el creador con el público a quien destina su creación.

Las próximas exposiciones del Padre Butler, Riganelli, Fiorovanti, para las cuales el salón de la Casa del Arte es cedido sin desembolso alguno a los artistas, las conferencias sobre

⁹⁶ *Martín Fierro*, Nº 7, 25 de julio de 1924.

nuestros escritores más jóvenes y las conferencias y audiciones a cargo de ellos mismos, la institución de premios literarios y la edición de libros, los conciertos y recitales, además de otros proyectos no menos importantes, dan la sensación de que estamos ante la perspectiva de una obra de trascendente significado, cuya realización han de obligar el caluroso aplauso.

Hasta hoy nuestros artistas y nuestros escritores jóvenes han trabajado aplastados por el anónimo, o por la indiferencia del país que ignoraba la existencia de muchos valores positivos. La “Asociación de Amigos del Arte” quiere conocerles y que se les conozca y por eso la “Casa del Arte” es nuestra casa.

Su palacio de la calle Florida, con sus reuniones periódicas de poetas y artistas, revivirá más ampliamente épocas amables en que florecieron las artes y días de antaño cuando en los salones porteños departían los hombres ingeniosos y las mujeres cultas el elegante espíritu.

Atalaya, en nuestro medio, fue un crítico sin excepción⁹⁷

Una humildad verdadera, resultante de la convicción filosófica de la vanidad irremediable de las exterioridades, determinó la negligencia con que Atalaya despreocupaba su indumentaria y su estilo. Nada más lejos de la pompa, de la venilocuencia pretenciosa, del engolamiento estilístico, que la prosa desnuda, descarnada de este franciscano sereno, administrador de una rara erudición adquirida con paciencia de benedictino. El gran público tenía poca o ninguna noticia de su nombre. No hizo él nada para difundirlo. Al brillo de los tirajes cuantiosos de los grandes diarios, desde cuyas columnas millonarias pontifican la incompetencia y la sensibilidad tardía, prefirió las hojas sin difusión de los periódicos de vanguardia, las desdeñadas hojas revolucionarias, en cuyas páginas de formato reducido anima las palabras el latido de los fervores desinteresados, la vocación heroica y exclusiva de las formas y las ideas.

Sabía Atalaya que las palabras de justicia y de riesgo, la desnudez de la verdad, no tienen cabida en la casa de los mercaderes, donde rigen la orientación de las opiniones el alza y la baja de la cotización de valores. Por eso sus originales, escritos en el amarillento papel grosero de las redacciones, sólo llegaron en demanda de publicidad a los periódicos de los jóvenes y de los trabajadores revolucionarios, a los periódicos excomulgados por la sensatez insensata de los que no comprenden.

No tenía Atalaya nada de lo que se necesita para ser el crítico de un gran diario. Sabía demasiado, su independencia de criterio era peligrosa y su instinto crítico, su segura sensibilidad, solía cometer la imprudencia de adelantarse en varios años en el descubrimiento de los valores artísticos.

Su vida silenciosa y serena cumplió la parábola de su destino bajo los signos favorables de la pobreza, la paciencia, la fe y la amistad.

Se equivocaría el que pensase que el silencio y la pobreza de su vida le significaron desventura. Nada más indigno de su decoro espiritual. Tuvo, como todos los hombre, su lote de

⁹⁷ *Critica*, 6 de septiembre de 1932.

dolor. Pero sus dolores fueron recatados dolores afectivos. La vida no podía hacer otros daños a quien daba sus amores a cosas sobre las cuales el tiempo resbala sin lograr marchitatarlas.

Atalaya era de los que creían. Por eso estaba tan cerca de los jóvenes. Pocos han tenido como el entusiasmo de tan tranquila e inapegable llama. Sus días y sus noches fueron para el estudio. Ante las obras y sobre los libros nadie vio desfilar frente a sus ojos con igual unión maravillada los panoramas del arte.

¿Qué importaba, en último caso, su pobreza, su anonimato para los grandes públicos, la puerta cerrada de los magnates del periodismo, si a su alrededor se apretaba, commovedora ahora que se la contempla con cierta perspectiva, la amistad indudable de unos pocos, ese tesoro de los humildes que es una amistad verdadera?

Desgarbado y desaliñado, tosco y titubeante en la expresión verbal, humilde en su aspecto de pobre periodista proletario, pocos escondieron, bajo la apariencia más paradojal, parecido caudal de delicadeza, una sensibilidad más exigente y despierta, igual ternura, inocencia más limpia y un pensamiento más generoso y lúcido.

Literatura y propaganda⁹⁸

¿Será necesario replantear el problema, reabrir la discusión? Sedientos escritores revolucionarios insisten en la insostenible tesis de la incomparabilidad del arte y la propaganda. La doctrina –se afirma, lo he afirmado yo también– impone una limitación inhibitoria al plano juego de la fantasía y de la sensibilidad en que consiste el arte. La argumentación es falsa. No pasa sofisma. Es necesario subrayar su falsedad y hoy, en el peligro de nuestros días inciertos y batallados, señalar en esa afirmación la presencia del espíritu contrarrevolucionario. ¿A cuál de esos estetas fin del siglo, de esas pálidas flores de invernáculo, de esos evanescentes cautivos de la torre ebúrnea, se le ha ocurrido invalidar la literatura católica de los Claudel, los Mauriac, los Bloy, los Maritain, los Bernanos, los Cocteau? Esa literatura está, sin embargo, al servicio evidente y confesado de una doctrina cuya tiranía no admite transgresiones al dogma. Recuerdo –hasta aludí a ellos alguna vez– los escrúpulos de Dostoyewsky cuando escribía *Los Poseídos*, novela destinada a ridiculizar organizaciones revolucionarias rusas del siglo pasado. Temía el incommensurable escritor que el sentido ideológico, la preocupación polémica dominante, menoscabara el valor artístico de su novela. Y no carecía de razón. Pero no en el sentido grato a los estetas sin mácula. La novela no se frustró. Pero pudo frustrarse, no por haber puesto Dostoyewsky su obra al servicio de un punto de vista político, sino por la mezquindad de ese punto de vista. Sólo hay una cosa comparable a la grandeza literaria de Dostoyewsky: la magnitud, permítaseme la paradoja, de su insignificancia política. La novela, a pesar de ella, se logró y no es indigna de que su título figure al lado de *Los hermanos Karamazov* y de *El Príncipe Idiota*.

¿Qué dicen a esto los delicados estetas? ¿Puede o no la literatura, la verdadera, la de los buenos escritores, descender al mundo agitado de las luchas políticas en que se debaten las

⁹⁸ *Contra, la revista de los franco-tiradore.,* año I, Nº 1, abril de 1933.

aspiraciones más nobles y los apetitos más mezquinos? Me contestarán, lo han dicho ya, que la obra maestra al servicio de una doctrina política constituye la excepción confirmatoria de la regla. No es posible razonar más inocentemente. Sólo el olvido de que la obra maestra es siempre, en cualquier caso, una excepción, puede sugerir tamaña tontería.

Educados en aulas y lecturas burguesas, hijos de una sociedad burguesa que hizo del arte un entretenimiento vil, refinado y decadente de fin de siglo, o una forma de masedumbre intelectual pudimos creer, en cierto momento, en la imposibilidad de poner el arte al servicio de una aspiración humana, político o religiosa. La afirmación retórica, de notoria filiación estética, de que el arte y la propaganda se mueven en esferas que le son privativas, pudo tener validez hace cierto tiempo. Hoy no lo tiene. La retórica, la regla artística, no es madrastra del arte sino su sometida primogénita. Si el arte de hoy sugiere alguna conclusión, esa conclusión es la de que la aspiración revolucionaria constituye su médula. ¿No admite el mismo Paul Valery, quinta esencia de literato burgués, que la literatura oscila entre el entretenimiento, la enseñanza, la predicación, la propaganda, el ejercicio de uno mismo y la excitación de los otros?

El arte, revelación de lo mejor y de lo peor del hombre, no puede en modo alguno dejar de prestar su poderoso acento a la preocupación dominante de nuestro tiempo. El más vigoroso e interesante grupo de artistas de la actualidad, el grupo surrealista francés, ha comprendido a tal extremo esta fatalidad que rige el arte de hoy que la revista suya se denominó *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*. ¿Y toda la nueva literatura rusa, la obra magnífica de Gladkov, de Fedin, de Pilniak, de Ivanov, de Gomilewsky, de Leonor, de los franceses Bretón y Aragón, de los americanos Dreisser, Sinclair Lewis, Dos Passos, no realiza la posibilidad incomprensible para la retórica burguesa del arte y la propaganda?

¿Que no es posible conciliar el verso y el comunismo? Los versos de Mayakovsky y de Aragón demuestran la vanidad irremediable de esa negación. En "Frente Rojo", el debatido poema de Aragón, exaltación de la revolución proletaria, el empuje épico, el perdido acento con que en otro tiempo se celebró los grandes hechos y se exaltó el espíritu de lucha, ha encontrado, por fin, el tema, las palabras y el poeta que los resucitara.

Los pueblos y las razas que han sufrido, que han luchado por su afirmación, por su salvación y por su libertad, han tenido una literatura, obra de poetas y escritores portavoces y exaltadores de sus virtudes, de sus aspiraciones colectivas, de sus dolores y de sus esperanzas nacionales. Piénsese en todos los pueblos de la historia. Piénsese en la vieja literatura judía y en la naciente literatura negra, en Claudio Mac Kay, en Langston Hughes, en Jean Toomer, en Contee Cullen, los poetas de color en cuyas novelas y poemas solloza o se enardece el dolor y la indignación de la desventurada raza.

Los sueños, las esperanzas, los dolores de esos pueblos, de esas razas, ¿no han sido acaso los más poderosos elementos de belleza de las literaturas que han animado? ¿Por qué no ha de tener, entonces, su literatura, su pueblo, más numerosa que cualquier raza, que es el proletariado internacional? Sólo no perciben esta posibilidad los enemigos de la justicia que espera su hora, temblando de impaciencia, en el fervor de los jóvenes cuya existencia dignifica el mundo.

Los ojos cerrados⁹⁹

En Córdoba, la Docta –docta por el número más que por lo docto de sus doctores– las autoridades han fulminado sobre una película su excomunión prohibitiva aplicando al caso el arriesgado espíritu de aventura intelectual y de investigación ideológica que ha realizado en la ciudad el milagro de la multiplicación de los campanarios. *Rusia*, el film documental cuya exhibición en Buenos Aires fue interrumpida, según informó la crónica policial, por la única dialéctica de que dispone la Legión Cívica, sufrió en Córdoba análogo atropello aunque legalizado por decreto. No es *Rusia*, sin embargo, según afirman quienes asistieron al estreno, una película de propaganda argumentada, análoga a las que son habituales en la producción del “sovchine”. Escenas de la preguerra, de la guerra, de la Revolución –no la de septiembre– y de la post-revolución, tomadas del natural, alternan con la exhibición de lugares y de personajes consagrados por la dolorosa historia de los pueblos que comienza en los días de sangre de 1914. Se trata, en suma, no de un panfleto sino de una información gráfica, casi viviente, de un viaje cinematográfico a través de acontecimientos cuya documentación, para quien aspira a comprenderlos, no es nunca bastante amplia, bastante elocuente ni enteramente satisfactoria. La Legión Cívica no ha querido, sin embargo, que se exhiba. Ni lo han querido, tampoco, las autoridades de Córdoba.

A la información fidedigna de la cámara tomavistas han preferido la obturación de la máquina de proyecciones. A la resurrección de los hechos, realizadas por la técnica maravillosa, han opuesto la obcecación zoológica de los ojos cerrados; el gesto, para expresarlo con palabras de los Evangelios: de los que tienen ojos y no quieren ver, de los que tienen oídos y no quieren oír la actitud, en suma, que ante la realidad sangrante del mundo ha adoptado como sistema de lucha la clase social en cuyas manos está el poder político y económico.

Esta censura opuesta a una película rigurosamente documental, comunicadora de informaciones, de noticias, es significativa. Puede considerarse un símbolo. O un síntoma. La burguesía ha cerrado los ojos a la realidad de catástrofe que la rodea. La desocupación, la guerra desatada o amenazante sobre los cuatro puntos cardinales de la tierra y el hambre en las ciudades y los campos, no han logrado convencerla de la incapacidad del mundo para soportar un día más la injusticia y el desorden que importa el régimen capitalista. Entre la caída de este régimen y la pérdida de las seudo-libertades democráticas, que consideró siempre inalienables, no vacila. Por eso se está entregando al fascismo, última esperanza capitalista. Pero el fascismo, imposición de una violencia sin otro programa que el ejercicio de la violencia, es una actitud –digo actitud puesto que en realidad carece de contenido doctrinario– que equivale también a cerrar los ojos ante la realidad social, económica y política. El fascismo, en efecto, no ataca las causas de malestar contemporáneo sino sus efectos. No roza lo que es necesario volver al revés, los cimientos del edificio social, sino la consecuencia de la deleznable condición de esos cimientos. Es un desesperado apuntalamiento de la fábrica que cruce y se desgarra por los cuatro costados.

⁹⁹ *Contra, la revista de los franco-tiradores*, año I, Nº 2, mayo de 1933.

Su destino, por eso, es de vaticinio fácil. A esta llamada de la reacción que es la victoria del fascismo en Italia, en Alemania, tal vez en Austria, sucederá a plazo no dilatado su derrumbe estruendoso. Los problemas insolubles que originaron el malestar que surgió como última esperanza de una clase y la paciencia agotada de la clase trabajadora lo aventará para instaurar el sistema político, económico y social cuya levdad doctrinaria consiste en una descarnada contemplación realista de los problemas. La política de los ojos abiertos sucederá, para honor del hombre, a la política de los ojos cerrados. La gravitación natural de lo mejor, hacia lo cual camina el hombre, impone esta victoria.

Entretanto tal vez no obre demasiado mal la burguesía en oponer su veto y su censura a las películas y hasta a los libros en los que consigna la verdad del mundo. La verdad, es lo cierto, es siempre revolucionaria. Pero también es cierto –conviene recordarlo– que esta verdad a la que se quiere oponer diques ficticios ha ganado ya los mejores reductos, está en el corazón de las masas trabajadoras y late tanto en la bancarrota de la moral y la economía burguesas como en la voluntad evidente del mundo de organizarse bajo el imperio de la justicia, hoy forastera.

Los jóvenes y la Revolución¹⁰⁰

Si nos atenemos al testimonio de la literatura, del cinematógrafo y del teatro y tratamos de desentrañar las causas de malestar político, hay una conclusión que se impone, antes que ninguna otra, al espíritu: el hombre vive en una sociedad que rechaza, en una sociedad cuya organización no satisface sus necesidades más imperiosas. La literatura, el teatro, el cinematógrafo –aun sin proponérselo–, no hacen en definitiva sino formular constantemente la más formidable repulsa que se ha descargado jamás sobre sociedad alguna. Las ideas predominantes en la política –las más válidas– giran, también, alrededor de un *leivmotiv* invariable. Este *leivmotiv* no es otro que la convicción de que las actuales instituciones políticas han quebrado. En el campo económico –fundamento de la sociedad–, la evidencia de la quiebra es más concluyente todavía. Nadie que manifieste honradez en su pensamiento niega la realidad de esta quiebra, primer término del problema angustioso que plantea el mundo al que lo contempla con la preocupación de su suerte. Pero el rechazo de la sociedad en que vivimos no asume, en sus manifestaciones más visibles, el carácter de una fría conclusión intelectual, del resultado de una inanimada construcción lógica. Es, mejor que eso, un sentimiento de antipatía profunda, de repugnancia, por una sociedad cuyos resortes morales están podridos y cuyo mecanismo político– económico, con su odiosa maraña de constituciones, códigos y leyes, realiza la inadmisible función de mantener la preeminencia de una clase social que no posee otros méritos para el goce de tales privilegios que su capacidad de apoderarse y mantener en su poder los bienes de la tierra por encima de toda justicia y con sujeción a una sola ley: la ley del más fuerte, del más hábil o del menos escrupuloso.

¹⁰⁰ *Contra, la revista de los franco-tiradores*, año I, Nº 3, julio de 1933.

¿Es extraño que la organización social que tal cosa consagra resulte odiosa a la mayoría de los hombres y en particular a los jóvenes a quienes no es posible suponer, en principio, en complicidad con un mundo que no han elegido ni han construido? ¿Es extraño que la mayoría de las juventudes de todos los países coincida en el rechazo de la sociedad actual, de sus instituciones, de su moral hipócrita, de su crudo materialismo capitalista? ¿Es extraño que esas juventudes, aun contemplando el mundo desde los puntos de vista más dispares, coincidan en la voluntad de *transformarlo* por obra inmediata y violenta de una revolución? Porque la palabra REVOLUCIÓN no está solamente en las banderas de la extrema izquierda y de las derechas fascistas. Está, también, en las de los grupos cuya ideología pretende haber superado el materialismo comunista y el materialismo fascista. En Francia, los sectores espiritualistas de *Esprit*, *Combat*, *Reaction*, y *Orbe Nouveau*, hablan de la Revolución, proclaman su necesidad inmediata y hasta han sistematizado una filosofía de la violencia indispensable. Pero su Revolución, es impostergable subrayarlo, no presenta los caracteres típicos de una peligrosidad evidente. “Estos revolucionarios del Espíritu –escribe Paul Nizan–, fieles a una revolución desconocida, son infensivos para las fuerzas que ellos fingen querer destruir. Los Guardias de Seguridad no los apalearán. Ellos condenarán la idea de la policía sin conocer los palos de los policías”.

Pero a pesar de la inanidad de su Revolución, de la vaguedad metafísica de esa entelequia a la que denominan la Revolución, la actitud de los grupos espiritualistas importa, por lo pronto, un rechazo categórico de la sociedad liberal-capitalista y demuestra que no es posible ya cohonestarla en nombre de ningún principio. Coincidén en esto, por lo menos, con los partidos extremos y comprenden, por fin, que la Revolución, lejos de ser un fantasma temible, es la única esperanza de salvación del mundo, la única posibilidad de barrer de la superficie del globo la podredumbre moral, política y social y el bajo materialismo de mercaderes en que consisten, en suma, la organización y el esqueleto de la sociedad burguesa. Para los jóvenes, sin distinción de matices políticos o ideológicos, los problemas del mundo no tienen en la actualidad otra solución, por lo menos en el terreno teórico, que la Revolución. La Democracia y el Capitalismo, la Moral y la Libertad burguesas han caducado. Sus instituciones responden a las necesidades desaparecidas. Las nuevas necesidades exigen un Orden nuevo. El mundo –como escribe Philippe Lamour– está en estado de revolución contrariada.

Las juventudes pensantes han comprendido esta realidad evidente. Unas, firmemente resueltas a poner a la enfermedad del mundo el remedio radical que su gravedad exige, han abrazado la causa del proletariado en cuya ideología realista está la solución de todos los problemas, otras afrontan sólo a medias el problema, reconocen la quiebra de la sociedad en que vivimos pero no arriesgan un paso fuera del terreno escasamente comprometedor de su revolución espiritualista. Otras fracciones juveniles, vacías de la más elemental sensatez política, pero movidas por la primaria agresividad deportiva de los animales jóvenes, visten la camisa negra o la camisa parda y se ponen, por consiguiente, al servicio del capitalismo que fingen rechazar, al servicio de los grandes industriales, de los prestamistas y de los inescrupulosos mercaderes internacionales de cuyos infames intereses se erigen defensores implacables.

Otros jóvenes, por fin, aunque tampoco niegan la bancarrota de la sociedad burguesa y su infamia congénita, no hallan otra forma de contribuir a su exterminio que la de consagrarse, con un heroísmo sin par, a fundamentales innovaciones estilísticas y a audaces subversiones que ponen en peligro de muerte el imperio injusto de la retórica y la filosofía vigentes. De estos arriesgados revolucionarios no faltan en nuestro país. A las proclamas de “¡hay que hacer la Revolución en los espíritus!, o al grito fervoroso de “¡Hay que aniquilar a la burguesía!”, ellos responden con la fe encendida de los mártires: “¡Hay que hacer la Revolución en la gramática!”

w¹⁰¹

He leído no sin desagradable sorpresa la respuesta de Jorge Luis Borges a la pregunta que formula *Contra*: ¿Debe estar el arte al servicio del problema social? Borges no la contesta ni deja de contestarlo. Lo evita, simplemente, deslizándose por la tangente de un fácil humorismo. ¿Es posible juzgar con benevolencia tal actitud, incursa en pecado de frivolidad, de un escritor cuya gravitación en ciertos sectores de nuestro medio es evidente? Quienes le formularon la pregunta lo hicieron de buena fe, honradamente. De buena fe, honradamente debió contestarles. No es eso lo que ha hecho. La pregunta de *Contra* puede parecer desdeñable a Borges y desdeñables quienes se la formularon. Pero, en realidad, define una inquietud seria, fundamental, de un vasto conjunto de hombres a quienes preocupa el destino del mundo y que aspiran a influir en la realización de este destino. Y esto no es desdeñable por alto que se planee o se pretenda planear en materia de preocupaciones.

La respuesta de Borges no debió publicarse. Es una burla y una disminución intencionada del problema. Claro está que un arte al servicio del VOTO SECRETO Y OBLIGATORIO o del IMPUESTO ÚNICO sería esencialmente ridículo. Tan ridículo como un arte al servicio del Jabón Reuter o de los pantalones con una franja de los compadritos convencionales del sainete. Pero no se trata de eso, Borges no puede dejar de saberlo, EL VOTO SECRETO Y OBLIGATORIO y el IMPUESTO ÚNICO, instituciones chatamente burguesas, opacamente liberales, pueden constituir un ideal en un comité radical o conservador o en un centro socialista y encender el verbo frenético de sus oradores. Pero el VOTO SECRETO Y OBLIGATORIO y el IMPUESTO ÚNICO, tras los inútiles del liberalismo en bancarrota, son cosas enteramente ajenas a eso dramático, viviente, cálido y humano que flota hoy sobre las muchedumbres trabajadoras del mundo y que se concreta en una ideología y un sentimiento revolucionarios.

Cuando se le formuló la pregunta ¿Debe estar el arte al servicio del problema social? quiso decirsele –y él no pudo dejar de entenderlo– ¿no cree Ud. que esa ideología y ese sentimiento revolucionarios tienen bastante dignidad humana para engendrar un arte? ¿No cree Ud. que ese espíritu universal de revuelta, generador en el sentimiento heroico de la justicia necesaria, asume una dignidad suficiente como para que los artistas desciendan de su pedestal y presten oído al rumor amenazante de marea que sube desde las capas inferiores de la sociedad? ¿No

¹⁰¹ *Contra, la revista de los franco-tiradores*, año I, Nº 4, agosto de 1933.

cree Ud. que el mundo ha cambiado, que algo se ha roto para siempre, que algo para siempre ha nacido y que ese algo –sentimiento, idea– puede constituir en muchos corazones una religión nueva, una emoción universal rica de elementos artísticamente utilizables? Borges –hombre que vive como yo en el año 1933– no habrá dejado de advertir que una sociedad se derrumba y que otra sociedad pugna por nacer de entre sus ruinas. Tampoco ignorará que el conflicto –que tanta sangre ha hecho correr ya y tanta sangre debe hacer correr aun– se ha planteado entre una minoría sin derechos respetables al bienestar y que sin embargo goza de él y una mayoría injustamente sometida a la obligación de los trabajos y los padecimientos. Entre esos dos grupos humanos se ha trabado la lucha que debe terminar con la victoria de los humillados hasta ahora o con su esclavitud por un período de tiempo que bien puede ser demasiado largo. Esta lucha, por lo pronto, ha cambiado la fisonomía del mundo. Su atmósfera, de mercado, envenenada por la pugna de los egoísmos y los apetitos individuales, se ha vuelto de pronto heroica como la de los campos de batalla. Sobre lo que era el señorío de la mezquindad burguesa gravita ahora, por causa de la justicia, el peligro dignificador, purificador. Un viento incontrastable de barre la faz de la tierra el edificio económico levantado por la mentalidad infectada de los abogados. La vida colectiva y privada es alcanzada en sus cimientos. Una Revolución, cuyos alcances carecen de precedentes en la historia, ha comenzado. Las Masas y la Fuerza toman la palabra.

¿No hay en este mundo, así transformado por la acción de un sentimiento universal de justicia, elementos para la realización de obras de arte? E intentada la utilización de esos elementos ¿es posible al artista el mantenimiento de una imparcialidad estricta, de una objetividad rigurosa, de un helado aislamiento frente a problemas que afectan tan fundamentalmente la vida de todos? Mírese el mundo con ojos de hombre o con ojos de artista, la imparcialidad no es posible. La necesidad de tomar partido es inevitable. Se está con la Revolución o se está contra ella. El arte-purismo es una de las formas de la reacción, del espíritu contrarrevolucionario. Ya hay de esto una experiencia aleccionadora. Los arte-puristas prerrevolucionarios rusos formaron sin excepción, en las filas de los generales blancos o, más frecuentemente, huyeron al extranjero desde donde ofician de francotiradores enemigos. El que no pone su inteligencia, su arte, es decir, lo mejor que tiene, al servicio de la Revolución, lo pone, por ese hecho, al servicio de la burguesía o, lo que es lo mismo, al servicio de la injusticia social. No hay términos medios. Mientras medio mundo se lanza sobre el otro medio en actitud de lucha, la imparcialidad no es posible ni justificable...

No nos adjudicará Borges, seguramente, el honor de haber inventado todo esto. No afirmará que se trata de antojadizas fantasías más o menos literarias. No afirmará que se trata de antojadizas fantasías más o menos literarias. Su realidad se confirma cada día con nuevos martirios de revolucionarios y lo rubricó, en Rusia, el aniquilamiento indispensable de la burguesía.

Creemos, por otra parte, que este momento que vivimos es de una extraordinaria hermosura porque al imperio de los apetitos ha sucedido el imperio de la pasión. Si la Revolución

no se realizará, para salvar al mundo, este sacudimiento aventador de podredumbres y entronizador de heroísmos ya la justificaría.

André Gide señala un estado de religiosidad en el fervor con que los jóvenes rusos se entregan a la edificación socialista con el sacrificio absoluto de sus fuerzas, de su descanso, de sus vidas. Un estado de religiosidad, de poesía, rueda hoy por el mundo. Se llama la Revolución. El que no lo advierte carece, humana y artísticamente, de un sentido importante.

El Salón de la AIAPE¹⁰²

[...] Alguien observó con injustificable sorpresa que en el salón de la AIAPE había naturalezas muertas y hasta alguna composición abstracta (yo siempre las llamo plásticas) de tipo abstracta.

Exacta la observación. Pero también se observó (y esta observación es de denominador común de las impresiones recogidas por casi todo el mundo de nuestro Salón) que el Salón tenía un tono, un sentido y un acento originales, nuevos en nuestro medio. A la blandura y a la falta de un derrotero claro en la pintura que fue posible observar en los salones Nacionales, la pintura del Salón de la AIAPE oponía un contraste de instantánea evidencia. Nuestros artistas saben a dónde van, saben lo que quieren. Habrá muchos que tengan aún mucho que aprender técnicamente, pero algo en cambio, tienen que enseñar a muchos técnicos impecables. Ese algo es una alta lección de valentía técnica y civil, de decisión, de energía, de juventud y de solidaridad humana. La mayor parte de los cuadros del Salón Nacional (“arte puro”) sugieren la idea de los titubeos y las vacilaciones que detuvieron el pincel del artista antes de la elección de su tema. Pero tal cosa no sugería que el Salón de la AIAPE. Sus artistas saben que mundo quieren representar y como deben representarlo, tienen una esperanza clara y una voluntad firme de comunicar a los otros hombres... Su arte es lo que debe ser el arte, una expresión de sentimientos y anhelos colectivos... expresión juvenil de necesidad de creación y de voluntad de lucha.

La fuerza y el optimismo (presente en el Salón de la AIAPE) me sugieren la presunción que estamos en el camino de un arte revolucionario, esto es, de un arte en condiciones de afrontar un nuevo contenido y la expresión nueva que ese contenido impone.

Un arte revolucionario no puede ser eficaz sino es, ante todo, un arte verdadero. Los artistas revolucionarios necesitan adquirir previamente, por eso, el dominio de la forma. En este sentido tienen mucho que aprender técnicamente, de los artistas de vanguardia. Tal aprendizaje es tan necesario para su arte como la técnica industrial es indispensable al proletariado para edificar el socialismo... El camino de un arte revolucionario está marcado, desde un punto de vista técnico por la enseñanza de la tradición pictórica (el cubismo y las escuelas subsiguientes inclusive) y desde el punto de vista del contenido por el drama de nuestra realidad contemporánea.

¹⁰² Revista *Unidad*, año 1936.

Vida de la AIAPE¹⁰³

Nuestros amigos o, para decirlo en palabras más gratas para nosotros, nuestros camaradas de la AIAPE y de la revista *Unidad* me han pedido que manifieste en este acto nuestra solidaridad, nuestro afecto y nuestra admiración con Raúl. Lo hago con placer y sin otra pesadumbre que la de haber dispuesto de la paz y el tiempo necesarios para escribir lo mucho que la hermosa obra y la noble consagración de Raúl a su alto sueño resugieren.

Hace algunos años no hubiéramos, en una comida a un poeta, adoptado este tono serio, casi grave que asumen mis palabras. Pero los tiempos han cambiado.

Nunca, preciso es proclamarlo, nuestra vida fue indigna. Tuvimos los ojos siempre puestos en algún horizonte merecedor de ser logrado. No fue la inquietud nuestro camino. Ni sonreímos jamás a la injusticia poderosa. Nuestra canción, a lo sumo, fue como nuestra juventud, despreocupada, atenta sólo a su música, a los encantos del camino y a la alegría de vivir y de respirar a pulmón pleno bajo el cielo benévolamente dispuesto para nosotros, sobre la tierra complaciente para nosotros.

No es mucho, pues, lo que podemos reprocharnos sino es el haber jugado en tiempo de jugar y haber soñado y cansado casi inútilmente en el pedazo de la vida reservado a los cantos y los sueños.

Pero de una cosa podemos, sin duda alguna, vanagloriarnos. La de haber despertado. La de haber despertado a tiempo. Íbamos con los ojos y los oídos cerrados por un camino venturoso. Pisábamos tal vez, sin verla, la desgracia y aunque lo atravesábamos no ajenos ese bosque de clamores que alza la desventura en el mundo. Hay dos juventudes: una tiene los ojos y los oídos cerrados. La otra está despierta. Y yo digo esa cosa: el que no abre los ojos a su tiempo, envejece. La fuente maravillosa de juventud eterna está en nosotros mismos. En abrir los ojos y los oídos a tiempo está la fuente de la juventud. Raúl, nuestro poeta, sabe bien que es exacto esto que digo. Como dice Gide, el octogenario adolescente. Hay cosas que “devuelven al hombre su fertilidad”. La sumersión en la vida, la toma de contacto con los otros hombres, el abandono del aislamiento desdelfoso y estéril, la fraternidad, disolución del yo en la dolida mesa humana, devuelven al hombre su entusiasmo, su esperanza y su fuerza.

Otros dirán aquí de Raúl elogio del artista y del alegre camarada. Yo quiero, sobre todas las cosas, exaltar la frescura de su renovada juventud. Hemos transpuesto ya el umbral del jardín inmóvil donde se sueña y se canta. Estamos en el vasto mundo de las batallas y las obras. Los cantos no pueden ser ya blandas contemplaciones que adormecen. Han de ser himnos. O banderas. O marchas. Raúl ha demostrado que la belleza y la lucha pueden ir del brazo.

Ha demostrado, además, que la consagración a la hermosura no sólo no impide la consagración al hombre sino que es la más hermosa la parábola del vuelo de los cantos cuando se cierne sobre los peligros y los riesgos, en las alas del amor a los oprimidos, empujados por una obstinada voluntad de justicia.

¹⁰³ Revista *Unidad*, agosto de 1937.

Adiós a Gerda Taro¹⁰⁴

Tenebroso de llegar tarde a la partida del cortejo subo [...] a un taxi [...]

París capital de la belleza, sensible siempre a la hermosura, espera, conmovida, el peso del prolongado cortejo [...] detrás de la pequeña.

En densos grupos expectantes y silenciosos París apreta su emoción en las esquinas, se asoma con recogimiento [...] alza el [puño] a lo largo de las calles y contiene una emoción grandiosa en la muchedumbre de la Plaza de la República. Veo alzar el puño a obreros y estudiantes, veo mujeres que se [signan], veo pañuelos que secan lágrimas furtivas, veo caras que se arrugan en el doloroso rictus del sollozo, veo el homenaje conmovedor de algún rostro de mujer gastado por las noches. Entre esa doble fila emocionada y emocionante, silenciosa, vamos nosotros silenciosos también escritores, artistas, obreros [...] detrás del pequeño ataúd de Gerda Taro, la pequeña fotógrafa de *Ce Soir*, la arriesgada amiga de los soldados españoles, la incomprensible compañera de la *Alianza de Intelectuales de Madrid* la que cantaba con nosotros, en su español vacilante, las hermosas canciones de la tierra.

Cerca de la tumba de Henri Boarbusse [...] entre tumbas ilustres, no lejos del muro glorioso de los Comuneros, descansa el cuerpo de la pequeña Gerda Taro. Allí la dejamos, bajo la primavera multicolor de flores. Nació en Rumanía, vivió una radiante juventud laboriosa en París y murió en Bruneta, España, envuelta en un severo clima de heroísmo, de amor a la libertad y de esperanza. Era hermosa, muy joven y valiente. Típicamente hermosa, pues. París la ha comprendido. París, sensible a la gracia y la sonrisa aunque brillen entre el hierro y el fuego.

El problema del “asunto” en la pintura de Raquel Forner¹⁰⁵

La pintura actual de Raquel Forner, su recién y conmovedora pintura actual, plantea a quien la considera –de modo ineludible– el debatido problema del asunto, del tema. Cuando Raquel Forner irrumpió en nuestra vida artística –expuso sus primeras obras en 1929– un módulo dominaba a la gente joven: el desdén de la anécdota, del tema. Su repudio, mejor dicho. No hay que censurar ese criterio. Era una reacción, explicable y justificada, contra los excesos de la pintura de género. De aquella pintura que aspiraba a conmover por caminos ajenos a la pintura misma. La voz de orden era “¡Nada de literatura!” Se calumniaba a la literatura, desde luego. Pero los artistas no entendían. Era necesario volver a reencontrar el camino de los valores eternos de las artes plásticas perdido bajo la maraña de la trivialidad discursiva. El impresionismo, con su preocupación del problema plástico y cromático de las cosas en el ámbito de la luz, había dado la primera batalla victoriosa. El cubismo –la pintura descarnada, ascética, reducida a la desnudez insobornable– significó la culminación de la ofensiva. Sobre las ruinas de una pintura caduca el cubismo levantó sus firmes estructuras y abrió respirables

¹⁰⁴ Revista *Unidad*, año II, Nº 2, septiembre de 1937.

¹⁰⁵ Revista *Ars*, abril-mayo de 1942.

perspectivas. [...]. El arte joven tenía en las manos, otra vez, una herramienta limpia y eficaz para acometer nuevas empresas.

Pero Raquel Forner no estudió y vivió, sólo, en nuestro país. Empujada por la pasión de su arte viajó por el viejo continente, estuvo en los talleres de los nuevos maestros y en sus exposiciones siguió de cerca la febril actividad desarrollada en sus laboratorios de arte moderno no como apacible espectadora sino como participante apasionada. Sus primeros cuadros –los primeros que se expusieron en nuestro país– importan una adhesión casi polémica a los principios de lo que podríamos llamar la “pintura pura”. Desde entonces, hasta hace aproximadamente cuatro o cinco años, sus grandes figuras, sus hermosas composiciones, no aspiran sino a resolver problemas de color y de forma debajo de los cuadros, claro está, puede advertirse, siempre, la presencia de un armonioso sentimiento poético. Su palabra logra, en esa época, claridades y transparencias alegres, felices, melodiosas.

Pero la marea de los acontecimientos que desgarran y sacuden al mundo empieza, por ese tiempo, a subir hasta los más altos niveles. Es el instante en que el pueblo –el español– es cercado, bloqueado y aplanado por una conjuración internacional de fuerzas activas y pasivas enemigas de la dignidad y de la felicidad de la especie. La bomba y la granada revientan con estrépito en el corazón de las ciudades de arte, arrancan los álamos inocentes, desvanecen la apacible serenidad de los campos, ensombrecen la tierra con la sangre de las mujeres y niños. El tremendo acontecimiento llega, claro está, en las mejores sensibilidades, aprieta su desesperada angustia en los mejores corazones. El viento de pólvora que sube desde los campos de batalla y el clamor ardiente que se levanta desde el bosque de puños indignados de un pueblo torvamente agredido, se alzan hasta las torres hasta ese instante impasibles. El arte toma la palabra y la tercia en la contienda. Y mientras Pablo Picasso, en París, levanta su voz enronquecida en lágrimas en su monumental *Destrucción de Guernica*, en nuestro país, en Buenos Aires, en los apacibles salones de la Galería Muller, una mujer –Raquel Forner– formula, en una serie de óleos y dibujos, el más tremendo y sombríamente hermoso alegato, humano y artístico, que se haya dirigido entre nosotros contra la injusticia transitoriamente triunfante.

La exposición de pinturas y dibujos realizada por Raquel Forner en septiembre de 1939 –seis meses después de terminada la contienda española– no puede dejar de ser considerada un acontecimiento de importancia en la historia de estos últimos tiempos de nuestras artes plásticas. Era una artista auténtica, de valor indudable, la que afirmaba con la palabra categórica de sus obras una verdad de sugestivas consecuencias. El arte puede tener un contenido deliberado. El arte puede ser, sin desmedro de su valor intrínseco como tal, el idioma de un pensamiento o una emoción artística, de una emoción o un pensamiento simplemente humano.

No era la primera vez –en rigor de la verdad– que se decía tal cosa en nuestro país. Ahí están los grabados de Víctor Rebulo, de Pompeyo Audivert, de Giambiaggi, de Facio Hébequer, de Juan Carlos Castagnino, las monocopias de Spilimbergo y Urucúa y la pintura de Berni, de Badi, de Gómez Cornet y de algún otro, cuyo nombre escapa a mi memoria en este momento, para afirmar el principio de la posibilidad de un arte rico de contenido trascendente. Un

claro pensamiento político-social o una emoción de intenso significado humano constituye el corazón de esas obras.

Raquel Forner reafirmó, con su exposición, ese principio. Lo confirmó. La pintura pura, el arte puro, habían tenido –como me declaró en un reportaje– su razón ineludible de ser. Pero el asunto –la anécdota, como suelen decir con mayor frecuencia los artistas– había abogado a lo plástico. La pintura se recuperó en el impresionismo y el cubismo. Podía, otra vez, empezar a ser un lenguaje.

–Lo literario, lo anecdótico –me declaró en ese reportaje refiriéndose a este problema– estaba en el primer plano. En el segundo plano, o en ninguna parte [...] Se reaccionó contra eso. Como reaccionó La Corbousier, el arquitecto, contra la ornamentación excesiva. Desnudemos las paredes, dijo. Pero luego, lograda la desnudez, proclamó la necesidad de la “Santa alianza de las Artes”. Las paredes desnudas estaban en condiciones de recibir con dignidad la colaboración de la pintura y de la escultura. Pero de la pintura y de la escultura verdadera. El impresionismo, el cubismo, el surrealismo, han cumplido su misión higiénica. Han devuelto la pintura a lo plástico. Podemos, otra vez, intentar con la pintura la expresión de los sentimientos, los sueños y las ideas que nos preocupan. Pero sin descuidar, desde luego, los valores plásticos, sin desdeñar esa recuperación o vuelta a lo plástico lograda por el arte moderno”.

La pintura, para Raquel Forner, es un lenguaje. Es un modo de exteriorización del mundo de sus sentimientos y sueños. El dolor de los pueblos agredidos, atropellados y pisoteados –el de España en primer término– despertó su sentimiento de indignación, de protesta y de solidaridad. Su exposición de 1939 es la materialización artística de ese sentimiento. ¿Cómo lo expresa, cómo lo revela?

Si Raquel Forner hubiera limitado sus modos de expresión a los que proporciona una concepción rigurosamente realista del arte, es probable que no hubiera logrado la dramática elocuencia alcanzada. El clima de la guerra, de las ciudades, de los campos y de los seres desesperados por el hierro y el fuego, no puede expresarse con el instrumental de un naturalismo corriente. Esa realidad dislocada bajo el estrépito desgarrador de las granadas está más cerca del sueño angustioso, de la pesadilla, que de la cotidianidad más o menos plácida. Raquel Forner ha utilizado, para expresar esa irreal realidad poética, ese arsenal de recuerdos con que ciertas escuelas de arte nuevo revelan el mundo de los sueños. En las rodillas de una madre verdadera yace el cadáver de un niño mutilado. Pero ese niño no es un niño sino un muñeco. Una fría luz, extraterrena, espectral, ilumina un paisaje verdadero. Los cielos suelen ser de un agrio color dramático incontrastable. La victoria es un doloroso yeso –más sufriente aún que un ser humano– desgarrado, ajusticiado, agujereado por las balas sobre un fondo de cielo de cataclismos y ejecuciones dispersas. La enrarecida atmósfera metafísica de Chirico y de Carrá, los símbolos dramáticos de los surrealistas como Dalí, Miró y Mason y la elocuencia exasperada de los expresionistas alemanes, el arte nuevo, en una palabra, han proporcionado sugerencias y Enriquecido el idioma plástico de Raquel Forner.

En su obra –he dicho en otra oportunidad –, tan atenta a lo artístico como a lo humano de nuestro tiempo, la valiosa técnica de un mundo que se derrumba ha sido puesta, en su

testimonio conmovedor, al servicio de un mundo que amanece. En un primer paso, decidido, en el camino del arte que soñamos.

La fantasía y el recuerdo en la pintura de Raúl Soldi¹⁰⁶

La primera impresión que recoge un observador de las pinturas pintadas por Raúl Soldi es la de su[s] [...] particularidades de la anatomía humana. Sus formas son aproximativas. Es algo análogo lo que ocurre con el color de esas figuras. El color de sus caras, de su piel, carece de valor representativo, de calidad representativa. Por sus formas, por su color, sus figuras tienen el aspecto de muñecos construidos con una materia extrahumana; la cara, por ejemplo. La misma actitud en que el artista las representa contribuye a crear esta ilusión de seres artificiales. Sus cantantes, sus bailarinas, sus acróbatas, sus actores, están siempre detenidos en un gesto, a mitad de camino de un movimiento, como los figurines y los muñecos. Esto no los priva de vivencia, claro está. Son muñecos. Muñecos de cera o de quién sabe qué. Pero vivientes, animados de una extraña vida humana, sugestiva, siempre, muchas veces profundamente conmovedoras.

—Mi padre —suele confesar Soldi a quien lo escucha— era maestro de coro. Trabajaba en teatros de ópera italiana. Yo frecuentaba, desde que era niño, desde que me acuerdo que existo, ese trasmundo de las bambalinas. Mis primeras impresiones visuales, mis primeros recuerdos, están poblados de cantantes, de actores, de bailarinas vestidos con sus trajes multicolores y brillantes, moviéndose o desarmándose en plásticas actitudes teatrales.

El caso de Soldi no es raro en el mundo del arte. Hay mucha poesía, mucha pintura, que no es, en suma, sino la creación o la recreación del desaparecido mundo de los deslumbamientos infantiles. La fuente de emoción y de ternura de mucha obra existente no es sino la nostalgia de los inocentes paraísos de la infancia. ¿Nos comunicaría Soldi el mágico clima de esos territorios de su recuerdo, de su poesía ingenua y primitiva, su emoción primaria e infantil, si fuera otra su técnica explicativa, ni sus bellos muñecos artificiales se convierten, de pronto, en crudas figuras surrealistas? Es indudable que no. El idioma expresivo de Raúl Soldi, un instrumental comunicativo, su vocabulario plástico, no es sino el que [...] al mundo de la fantasía y de recuerdos a que necesitas trasladarlos para hacernos vivir las emociones de su niñez de ojos deslumbrados por los oropeles de esa moderna *Commedia dell'Arte* que es la ópera.

—Hasta los contrastes tonales de mis cuadros —reflexiona el pintor—, esos contrastes de tonos cálidos y fríos, no son sino el recuerdo de la doble luz de los escenarios durante los ensayos de la tarde... La luz eléctrica de una lámpara cualquiera, sin pantalla, pendía en medio del escenario sobre los cantantes... Era una luz cálida... Por un tragaluz que daba al exterior se colocaba, al mismo tiempo, un chorro de luz diurna que resultaba fría, espectral, en contraste con el amarillo cálido de la electricidad... Me ha quedado en la retina, para siempre, ese doble ámbito luminoso, su inolvidable belleza... Y siento la necesidad de reproducirlo...

¹⁰⁶ Revista *Addán. La revista para el hombre*, diciembre 1947-1948.

Soldi habla airosoamente, sin prisa. Su aspecto, sus gestos, su actitud, son los de un artesano. Hay en su manera de hablar y en sus movimientos esa parsimonia, esa falta de nerviosismo y de prisas, propias de los hombres que trabajan con sus manos. En su fisonomía física y sus maneras campea la recatada naturalidad de lo popular. Pero no son raras en su boca las reflexiones reveladoras de ese espíritu poético y refinado que anima de manera tan característica el mundo de sus cuadros.

—No hay que ver en mis cuadros —dice— complicaciones de tipo mental, aunque el punto de partida, el origen de cada cuadro mío, es siempre una idea.

La pelea de las vanguardias¹⁰⁷

Buenos Aires, 23 de agosto de 1948.

Estimado Córdova Iturburu: como mi intención final se produjo muy tarde, suprimí varias partes de mi exposición; para salvar esta laguna te hago estas pocas líneas. En primer término, quiero decirte que produjo gran satisfacción tu presencia; temía que termináramos los debates sin tu palabra. Pero creo que tu intervención no ayuda a salir de las dificultades, sino que las agrava [...] Te quejas porque los soviéticos son muy injustos con los modernistas; insisto en que el equívoco de Uds. es considerar que el problema de la herencia cultural referido a los modernistas es sencillamente el de la búsqueda de nuevos medios expresivos, y eso no es lo específico del modernismo; la estimación de las escuelas modernistas y de cualquier otra escuela en cualquier época ha de partir de la concepción del arte que ellas traducen y postulan, y en este sentido nadie puede negar que el rasgo característico del modernismo es la deshumanización del arte, con toda la carga irracionalista y desesperada que ello comporta necesariamente. No veo pues la injusticia de los soviéticos, sino la inconsecuencia de los escritores y artistas comunistas que no lo comprenden, y que adoptan el realismo militante como norma crítica para la filosofía, la religión, el derecho, la pedagogía o lo que sea, para abandonarlo cuando se trata de cuestiones estéticas. Hay compañeros que están amargados porque (el crítico soviético) Kemenov menciona a los psiquiatras para aludir a ciertas exposiciones modernistas; pero, ¿es que la confesión paladina de que uno se pasaría la vida entera transcribiendo los testimonios de los dementes, o la declaración justificadora del suicidio, o la promoción de la epilepsia al rango de suprema expresión humana, o la conversión del Marqués de Sade en símbolo de lo absoluto, son expresiones de equilibrio mental y moral? [...] Tú dices si el Neruda actual sería inconcebible sin el anterior; como cuestión de hecho, sino como regla didáctica para la formación del poeta o del artista, de tal manera que parece ser para llegar a la poesía actual de un Neruda que hay que pasar forzosamente por un punto modernista de la evolución, casi al modo en que el animal, en su marcha hacia la esencia humana, pasa por el *pithecantropus erectus*. Si de tu afirmación se deduce algo, es que para llegar a la buena poesía hay que atravesar previamente la embriaguez modernista, con todas las distorsiones y su antihumanismo [...] La experiencia de Neruda me arranca a mí una reflexión distinta; yo me

¹⁰⁷ *Clarín*, domingo 12 de julio de 1998.

digo, si el Neruda auténtico y revolucionario nos está produciendo esto a pesar de su primera época, ¿qué nos habría dado sin los años desesperados de esa época? Has recomendado el método crítico de Baudelaire [...] Tomado en su conclusión lógica, el método señoril y anárquico de Baudelaire significa que ante una obra de arte toda opinión es lícita. Por otro lado, el poeta de la perversión refinada, del misticismo y del coqueteo con la muerte, ¿puede ser de veras un buen crítico de arte? Tú reclamas la plena libertad del artista, del escritor; piedra libre sin limitaciones. Lenin no piensa así, ni Engels [...] Si libertad quiere decir que el creador pone lo suyo, lo propiamente suyo, ¿qué duda cabe? Eso no se lo quita ni se lo da ningún reglamento. Pero nosotros, hombres de vanguardia también en cultura, ¿podemos admitir que en nombre de la libertad se propague el irracionalismo, el antihumanismo, la reacción? [...] Con saludos afectuosos. Rodolfo.

Septiembre, 16 de 1948.

Mi estimado Rodolfo Ghioldi: Te pido perdón por la tardanza en contestar tu afectuosa carta de días pasados. No lo hice antes por varias razones. Una de ellas es que esperaba verte. Es tanto y tan largo lo que habría de conversar sobre este apasionante asunto! [...] Yo no me quejo –como pareces creerlo vos– del tratamiento injusto que los soviéticos dan a los modernistas. Mi actitud es otra. Lamento ese tratamiento. Y lo lamento no por los modernistas, sino porque pienso que no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista, sin la utilización de los elementos estéticos y técnicos proporcionados por la gran experiencia artística y literaria de nuestra época. Pienso, en una palabra, que no podemos hablar válidamente, desde el punto de vista artístico sino con el idioma artístico de nuestra edad. La sensibilidad del hombre moderno es una consecuencia de los factores sociales, políticos, económicos y técnicos de nuestro tiempo. ¿No crees que la visión constante de nuestras ciudades de cemento y hierro, que todo el espectáculo artificial del mundo de hoy, que las máquinas que nosotros vemos todos los días y que no vieron nuestros antepasados, han modificado nuestra concepción de lo bello y lo feo, nuestra sensibilidad estética, en una palabra? [...] Tú hablas, en tu carta, de la deshumanización del arte moderno. Esa expresión de la deshumanización del arte fue lanzada –te lo recuerdo puesto que no voy a suponer que lo desconoces– por el Señor Ortega y Gasset en un famoso ensayo que siempre me pareció que adolecía de esa inconsistencia propia de las generalizaciones demasiado dilatadas. ¿Puede aplicarse esa expresión a todo arte moderno? ¿Es deshumanizado el impresionismo, esa expresión tan humana de la emoción del hombre frente al fenómeno maravilloso de la luz? ¿Es deshumanizado el expresionismo, esa profundización en el carácter de la realidad de la naturaleza y de la psicología humana mediante la exasperación expresiva de las formas? ¿Es deshumanizado el surrealismo, esa incursión del arte en el dominio humano de los sueños, de los impulsos imprecisos de la subconciencia, de las subyacencias espirituales y nerviosas, si te parece mejor, del ser humano? La expresión deshumanización del arte fue consecuencia de la ligereza snob de un escritor snob, de un conferencista para señoritas bien vestidas y perfumadas [...] No es posible abrazar en una generación de tal calibre a todo arte moderno [...] Pero todas estas escuelas, en la tentativa o logro

de expresión de sus mundos sensibles específicos, han hecho exploraciones, descubrimientos e invenciones en el terreno de la expresión formal que, en mi criterio, son positivos, esto es, utilizables para la realización de un arte revolucionario. [...] Conozco algunas expresiones de la actual poesía soviética y he visto algunos cuadros... Creo que lo que se está haciendo es tratar de expresar el mundo nuevo con un idioma viejo. No sería nada difícil demostrar que esos cuadros pueden filiarse, de manera inequívoca, dentro de los límites estéticos y técnicos del naturalismo de fines del siglo pasado... Me queda mucho aún por conversar contigo, mi querido Rodolfo, sobre otros aspectos de esto que te dejo dicho y sobre cuestiones que no he rozado siquiera en esta carta. Pero como ya se ha prolongado demasiado, le doy fin. Te mando un apretón de manos muy cordial. Córdoba Iturburu.

Miguel Ángel Elgarte¹⁰⁸

[...] sabe profundizar en cielo, hacer transparente una lejanía mediante [...] graduación de colores, dar variedad y precaución a los elementos compositivos con una suficiente gama de recursos. Una de sus piezas *Cristo muerto* con una pequeña escena de la Función en primer plano sobre el cristo escenario de un paisaje de montañas dominando el dilatado fondo, es, en este sentido, bien representativa de sus mejores cualidades. Ahí están, en efecto, no sólo la legitimidad de una técnica expresiva en grado respetable, sino, también, ese espíritu de que hemos hablado al principio de esta nota, signado de una comunicativa emotividad.

Leopoldo Torres Agüero¹⁰⁹

Leopoldo Torres Agüero tenía veinticuatro años de edad –en 1948– cuando expuso por primera vez en el Salón Nacional de las Artes Plásticas. Su cuadro *Chica de la Rioja* llamó poderosamente la atención de los inteligentes y del jurado, con excelente criterio, le adjudicó el premio Pío y Amalia Collivadino. Se trataba de una pieza bien emergente y brillantemente [...] con una gran sobriedad de elementos.

La extrema juventud del artista –hecho que transcendió inmediatamente– hizo concebir, en muchos, a su respecto, más de una halagüeña esperanza. Yo, por mi parte, no dejé de señalar en una crítica sobre el Salón el interés que revestía aquella pintura para los buenos [...] El año pasado, en la Galería Artò, Torres Agüero enunció –en la primera exposición individual suya que he tenido la oportunidad de ver– [...] Se advertía en la muestra la gravitación de algunas poderosas influencias [...] Había una significativa diversidad de visión, de [...] y de técnica en las obras de aquella muestra. El artista, evidentemente, ensayaba, inquiría, exploraba. La inquietud [...] de esos años estaba presente en todo instante. Pero, paralelamente, para exteriorizar los mejores vaticinios, estaban presentes, así mismo, su ya advertida sensibilidad del color y de la materia pictórica, en fin, su enamorado conocimiento de las formas y un impulso lírico que le proporcionaba.

¹⁰⁸ Revista *Cultura*, 1949.

¹⁰⁹ Revista *Continente*, marzo de 1950.

[...] la inquietud indagadora y el trabajo han comenzado a dar sus frutos significativos con esa periódica generosidad con que [...] el dibujante admirable que distingue...

Al lector¹¹⁰

No se dirige esta obra a los artistas ni apunta, ciertamente, a proporcionar medidas o nociones que ignoran los artistas o quienes se consagran al estudio de las cuestiones estéticas o técnicas sugeridas por la creación. Pictórica en sí o su consideración crítica. Es obra, ésta, de intenciones más [modestas] y de más limitados alcances.

Aspira a dirigirse al vasto público de quienes se interesan desinteresadamente en la pintura, si se me permite la paradoja, y, carentes de formación indispensable, desean penetrar [...], comprenderla, hallarse en condiciones, frente a un cuadro, de considerar inteligentemente las causas de las impresiones que ese cuadro les proporciona. Sólo se propone este libro, por tanto, comunicar a sus lectores algunas de las nociones fundamentales y esenciales que permiten al conocedor desarticular los elementos constitutivos de una obra, analizarlos, determinar, mediante ese análisis, sus particularidades estéticas y técnicas y compulsar en tal proceso, los materiales indispensables para la formulación del juicio estimativo, siempre de problemática funesa, y la explicación racional de las impresiones o emociones suscitadas en el espíritu por el objeto de su contemplación. Va de suyo, por consiguiente, que este libro no se dirige a los iniciados sino a los neófitos, a los que aspiran a comenzar a saber algo, no a los que saben. El autor, mal dotado y sin duda desaprovechado aprendiz de estas cuestiones, sabe que no puede acariciar otra esperanza que la de ayudar a sus lectores en la tarea de colocarse en el rumbo de la aprensión y la captación de la obra de arte y no ignora que su comprensión más cabal no puede ser sino la consecuencia de ese afinamiento de la percepción que sólo proporcionan el largo estudio y la frequentación prolongada de las obras y de los problemas que se le refieren.

El trance de magnificar el alcance de sus propósitos, el autor de este libro se consideraría colmado si su trabajo contribuyera, así fuera en la más mínima medida, a acentuar en el país el clima de comprensión de la obra que constituye el estímulo más halagueño de quienes se consagran a la ardua empresa de una labor artística creadora.

Pettoruti a la ofensiva¹¹¹

Si Pettoruti fue el mesías confirmó una vez aquel gran crítico que fue Atalaya refiriéndose a la revolución artística iniciada en 1924 –es evidente que el Bautista fue Gómez Cornet–. Exacta la afirmación. Con la exposición de Ramón Gómez Cornet [...] eligieron al país por primera vez ciertos elementos del fauvismo, del cubismo y del expresionismo. Pero, excepción hecha del pequeño toque de atención dada por tres críticos sin mayor suficiencia entonces –Atalaya, Leonardo Extraigo y Arturo L. [Caro]– la muestra del artista [pasó más que] inadvertida.

¹¹⁰ ¿Cómo leer un cuadro? Prefacio al lector, 1954.

¹¹¹ Boletín Mensual *El fogón de los arrieros*, 1957.

Pero no ocurrió lo mismo cuando en septiembre de 1924 Emilio Pettoruti, de vuelta de sus años de enjundio en Europa, realizó su primera exposición individual en las salas de la Galería Witcomb. Probablemente nunca en nuestro país, antes o después, una exposición de arte alcanzó [...] resonancia pública. En más de una oportunidad hemos equiparado ese acontecimiento del estreno de Hennani en París, [...], cuando a las puertas del teatro clásico y románticos dirimían [...] sus discrepancias en la calle Florida, más de una vez se resolvieron a puñetazos las ardientes desinteligencias entre vanguardistas y [...]. La exposición de Pettoruti abrió como un poderoso revuelo en nuestro medio.

El ambiente, es cierto, estaba preparado para su advenimiento. Hacía algo más de seis meses que las páginas de la revista *Martín Fierro* –aparecida en febrero– [...].

Pero cuando se está en el rumbo de la historia basta dar las batallas para ganarlas. Impugnada sin piedad por unos, defendida con ardor por otros, aquella primera exposición de Pettoruti no puede considerarse en la historia de nuestra pintura moderna, sino como un jalón decisivo en su marcha hacia su total renovación, hacia su incorporación al gran movimiento innovador que venía realizándose en el mundo. A partir de entonces nuestra pintura no habría, ya, de perder el paso del tiempo ni dejar de registrar, dentro de sus particularidades que llamaremos nacionales, las experiencias, los hallazgos y los descubrimientos a través de cuyos perfiles el arte refleja el espíritu.

La exposición argentina en Río de Janeiro¹¹²

La opinión pública argentina, aun la de los medios directamente interesados en estas cuestiones, carece de una idea clara de la significación y el alcance logrados en el Brasil, en el sentido de la difusión de nuestro nombre y nuestras cosas, por la Exposición de Arte Argentino Contemporáneo realizada, en julio, en el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro. Abarcó esa muestra –dentro de un total de doscientas obras– un sumario pero inteligente panorama de lo ocurrido entre nosotros, en materia de pintura, de escultura y de grabado, a lo largo de los últimos cuarenta años. Implica el conjunto, por consiguiente, un panorama del desenvolvimiento de nuestras artes desde los anuncios de la renovación “martinfierrista” hasta las expresiones más actuales de la neofiguración de acento geometrizante y, por último, del informalismo, incluso el más reciente, el que se define por la insinuación de un neofigurativismo de perfiles evocativos de cierta visión surrealista y expresionista. Estuvieron allí, por tanto, desde Victorica, Spilimbergo y Pettoruti, en pintura; [...]

Aunque parezca asombroso a muchos, lo único que se conocía con algún detenimiento de nuestro arte actual era –además de los artistas de Bonino– el movimiento de nuestros pintores y escultores “concretos”, difundidos en el Brasil como consecuencia de una visita de nuestro

¹¹² Anuario de la Crítica de Arte, 1961.

Tomás Maldonado. De las demás, es decir, de la gran vasterdad, compleja y multiforme, tan rica de corrientes, de tendencias y de personalidades, de nuestro arte contemporáneo, poca noticia se tenía. La gran exposición organizada por nuestra embajada en Río tuvo, por eso, el alcance de un acontecimiento revelador. La crítica, los artistas y los amateurs de Brasil han descubierto, a través de ese panorama, nuestro arte actual y han advertido sus méritos y sus perfiles. Han advertido, así, su modernidad, su equilibrio y su responsabilidad realizativa, su dignidad estética general y la presencia animadora, en las obras de ese espíritu revelador de la capacidad argentina –lo han dicho textualmente– de asimilar en el más alto nivel, la cultura europea. Somos hijos, el hecho es incontrovertible, de esa cultura, su consecuencia, y no creo que podamos, ni tenemos por qué intentarlo, aspirar a otra cosa que a ser, en arte, una expresión de esa cultura, como lo somos en el orden de las instituciones políticas o en los ámbitos del pensamiento y de la técnica. Que ponemos un acento nuestro, un tono nuestro, un espíritu nuestro, en lo que hacemos, de eso no hay duda –por lo menos para mí–, como lo ponemos en el español que hablamos. Lo advirtieron los brasileños en nuestra pintura, en nuestra escultura y en nuestro grabado.

Y esto debe sastifacernos porque nuestra autenticidad, como expresión de un pueblo no puede ir más allá de una diferenciación determinada por particularidades nacionales que se cumplen dentro de los límites generales, diré, de vasto espacio de la cultura occidental. Esa diferenciación existe. Lo hemos señalado más de una vez y nuestros amigos brasileños, asimismo, las esencias y los perfiles que dan a nuestro arte una sustancia y una fisonomía discrepantes, en nuestros aspectos, con las del arte de su propio país, ni ante cuyos caracteres de espontaneidad rigurosa, brotante a veces escasamente controlada, discrepa de modo categórico con la ponderación, el equilibrio y la misma propias de expresión argentina.

La exposición, nuestra exposición, realizada en las Salas hasta ahora habitadas del magnífico edificio, todavía no terminado, del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, fue visitada de manera constante, durante más de un mes, por un público nutrido de aficionados, de artistas, de intelectuales y de estudiantes.

Una curiosidad intensa por nuestras cosas llevó a ese complejo público no sólo a recorrer de manera sostenida las Salas de la muestra sino a asistir, así mismo, con atención creciente, a las diecisésis disertaciones hechas por críticos argentinos acerca de nuestro arte.

Encanto y perennidad en el cubismo¹¹³

Veo una naturaleza muerta de Picasso, de Braque, de Juan Gris; una naturaleza muerta, aclaro, de la época de la plenitud del cubismo, de los años inmediatos al fin de la Primera Guerra Mundial, y no puedo sustraerme al encanto poético, a la magia envolvente, internos y deliciosamente comunicativos, que fluyen de esas hermosas creaciones. ¿Cuál es la causa de ese encanto?, me pregunto. ¿Dónde reside el motivo de su sugerencia a veces fascinante?

¹¹³ *Realizaciones*. Revista de Cultura Visual, Nº 3, noviembre de 1962.

Analizo esas obras a la luz, incluso, de cuanto se sabe del cubismo, de sus propósitos, de sus objetivos, de sus logros. Advierto, en primer término, el equilibrio impecable, inconmovible, milagroso, casi, en que se hallan dispuestos sobre la superficie de la tela las cosas o los elementos de las cosas representadas o aludidas: el busto de yeso, la mandolina, la compañera, la falsa escuadra de la mesa, los marcos de la ventana, las misteriosas líneas o los planos de color del fondo. Sé que ese equilibrio no es casual. Sé que la disposición de esos objetos o fragmentos de objetos, de eso y no de otra manera, es la consecuencia de su ordenación según los dictados de una norma matemática que diagramó antes la tela con horizontes, verticales y oblicuos determinados por la Regla de Oro. No ignoro, desde luego, que la Regla de Oro fue conocida y aplicada en el Renacimiento y rige la Ordenación compositiva de las obras de Piero de la Francesca y de Leonardo, de Rafael y Veronese. Pero el equilibrio cubista, aunque se sostenga sobre los mismos cánones geométricos, tiene otra fisonomía, otro acento, otro espíritu.

Considero ahora las deformaciones estilizadoras del cubismo, su desarticulación de los objetos, su fragmentación, la aparentemente antojadiza transfiguración de las líneas que lo describen. En todas las épocas el arte deformó, transfiguró, estilizó, desde los asirios, desde antes, desde la época de los cazadores de renos, hasta Gutiérrez Solanas. Pero esta deformación cubista es de un carácter exclusivo. Nada tiene de común con las otras estilizaciones de la Historia. Es intransferible a otra época, inconcebible en tiempos que no sean tan próximos a los nuestros. Y algo análogo ocurre con el color. También en otras etapas de la evolución del arte se aplicó el color en toda su pureza, sin los debilitamientos del claroscuro y, asimismo, en limpios planos tonales. Pero la paleta cubista, no obstante la amplitud de sus registros, es también exclusiva, única, absolutamente diferenciable, ya se despliegue en las enardecidas resonancias de los grises, los pardos y los colores atenuados o abra el abanico multicolor de las tintas más puras y cantantes.

Muchos retornos hay en el cubismo, muchas recuperaciones. Hay el retorno al equilibrio de la ordenación matemática de los elementos de la composición. Hay la recuperación del elemento artístico a la deformación en procura de lo plásticamente expresivo. Hay la vuelta a la dignidad gozosa de los colores, de los planos de colores incontaminados y felices. Y, sin embargo, nada en el cubismo tiene la fisonomía de una resurrección, de una vuelta a la vida con su correspondiente carga de vejedes. Todo en el cubismo es nuevo, recién nacido; todo en el cubismo tiene la fisonomía, el acento, de un advenimiento absoluto, la alegría contagiosa de un verdadero amanecer, de un alumbramiento de exultantes, de radiantes posibilidades. ¿Y no es, en realidad, un nacimiento absoluto? Hay quienes sitúan —y no sin sólidas razones— el amanecer del arte nuevo, del arte de nuestro tiempo, en el impresionismo. Pero el impresionismo —no es posible negarlo— tiene demasiadas ataduras con las concepciones artísticas inmediatamente anteriores a su advenimiento. Con análogos motivos puede afirmarse de él que es tanto la última expresión del sometimiento del arte a la tiranía de la naturaleza como el comienzo de su liberación de esa tiranía. ¿Y no pueden afirmarse parecidas formulaciones acerca de los movimientos post-impresionistas, del expresionismo y del fauvismo? Una desazón ansiosa, casi desesperada, insufla inquietantes vibraciones a las exasperaciones formales y

colorísticas del expresionismo y del fauvismo. Múltiples causas explican con desazón. Crece ese arte, por los comienzos del siglo, en un mundo que se resquebraja y se halla a punto, ya, de desembocar en la gran catástrofe. Pero, además de ello, ¿no es ese arte, en definitiva, la expresión de un espíritu que lucha desesperadamente por liberarse de opresivas ataduras? Ese forcejeo se prolonga, incluso, en las primeras manifestaciones del cubismo, en la época del cubismo analítico. Pero desaparece y adquiere la fisonomía de un feliz relajamiento de los nervios, primero, y luego de una dicha apacible y comunicativa, en la etapa del llamado cubismo cubismo sintético, la de su plenitud, la que nos ha dejado las más admirables naturalezas muertas de sus grandes maestros: Picasso, Braque, Juan Gris, Marcounis.

Una sensación de paz, sedante, silenciosa y misteriosa, fluye de esas bellas creaciones. Pero, al mismo tiempo, la gracia inventora de sus deformaciones, la sorprendente fantasía en la ordenación de sus elementos y el melodioso refinamiento del color nos envuelven en un clima único de bella irrealidad, en una atmósfera musical, de creación, de invención artística, en que los desbordes de la fantasía aparecen templados por los serenos cánones de la inteligencia. ¿No residen en esta dualidad el encanto, el interés y la perennidad del cubismo?

Los movimientos inmediatamente anteriores –el expresionismo y el fauvismo– intentan la liberación del arte de la tiranía de la naturaleza. Pero lo intentan mediante la afirmación de impulsos instintivos que no logran, es evidente, despegar la obra de sus ataduras con la realidad aparente del mundo. El cubismo consuma esa liberación con las alas de los mismos impulsos. Pero no se abandona a ellos. Los encauza y los ordena, serenamente, dentro de inteligentes normas clásicas. Lo anima la alegría de un espíritu que ha roto sus cadenas y se lanza, gozoso, por los caminos de la libertad. Pero, al mismo tiempo, se rige por las leyes de la armonía y del equilibrio. En la fusión de esa antinomia reside la fuerza de su encanto. Es, en uno de sus perfiles, la consumación del impulso liberador y, en otro, una reacción contra el instintivismo romántico, incontrolado, de fauves y expresionistas, sembradores del atrevido desorden. Es una voluntad de retorno al imperio de la inteligencia rigiendo las cosas, una vuelta al equilibrio y la armonía de los clásicos; pero sobre las llamas de la liberación dentro de la serenidad de la norma, la libertad en la placidez sedante del orden. Por eso el mundo que crea, las atmósferas que crean estas invaluables obras salidas del taller cubista, nos envuelven en tan dichosos ámbitos de invención y serenidad y nos proporcionan el placer, intenso y hondo, de sumergirnos en un mundo que participa del entusiasmo creador y de la contención inteligente, de la libertad y del equilibrio; un mundo en cierto modo análogo al que podría crearnos, en el espíritu, una música que nos arrebata en la locura de un diluvio de notas organizadas con sabiduría.

El futurismo como antecedente de las nuevas tendencias artísticas¹¹⁴

No pocos historiadores y comentaristas del arte de nuestro tiempo están contestes en admitir la gravitación definida por el cubismo y del futurismo en el desarrollo de las tendencias actua-

¹¹⁴ Texto sin datar.

les de vanguardia. Difícilmente podría negarse el hecho. No hay, probablemente, particularidad significativa de las estéticas más modernas cuyos gérmenes, [...] en ciertas esencias y en ciertos perfiles definitorios de aquellos dos importantes movimientos. Del cubismo y del futurismo puede afirmarse, sin reservas, que si por una parte implican el fin de las concepciones estéticas de origen renacentista, por otra constituyen el primer paso [...] hacia los planos de la pura invención, de la creación pura, en que consiste la condición esencial de las corrientes expresivas del espíritu de nuestro tiempo.

La más sumaria de las expresiones del futurismo –no digamos ya el estudio exclusivo de una compleja realidad– permite establecer en él la presencia de los impulsos, rumbos y realizaciones cuyo desarrollo pleno habremos de encontrar, más tarde, en las tendencias que han de desembocar, ya en nuestros días, en el campo de la no figuración. Las causas inmediatas de su nacimiento, las razones profundas que le dan el origen y el sentido de sus aspiraciones más apremiantes, explican esa gravitación y esas consecuencias. En sus aspectos impregnadores el futurismo aspira a ser una negación absoluta del pasado y en sus perfiles positivos propugna la afirmación de un nuevo espíritu y, por consiguiente, de un lenguaje nuevo. Cuando aparece el Futurismo, en 1909, año de la publicación del primer significado [...] Contribuyeron de manera decisiva a liberar el arte de las ataduras retardatarias que lo amarraban a un pasado caduco y le impedían el acceso a la realidad de los nuevos tiempos, es decir, a la vida. Incorporar a la vida al arte, vitalizarlos, inflándoles las esencias palpitantes de la época, fue el objetivo capital perseguido ruidosamente por los futuristas. Por eso propone subsistir, en las obras, el sentimiento de la naturaleza agreste por el sentimiento de la vida industrial y social creada por la civilización técnica. Predican, por eso, la abolición, en sus cuadros, del cuerpo humano, de la naturaleza muerta y del paisaje y el destierro de la nostalgia y el sentimentalismo, instauran, por eso mismo, una temática nueva, inspirada en la realidad novísima creada por las particularidades técnicas y sociales de la vida moderna animada por el espíritu enérgico de una edad regida por la presencia disimuladora de la velocidad, esa diosa hija de la máquina cuya presencia –es necesario insistir en esta idea capital– ha transformado las concepciones tradicionales del espacio y del tiempo.

Como consecuencia de la percepción de esta realidad nueva por los futuristas, el espacio y el tiempo adquieren en sus cuadros un sentido nuevo y se manifiestan en formas suaves y en una nueva estructuración de la obra. La unidad de espacio y de tiempo propia del arte tradicional, es decir, la representación artística de un paisaje, una escena o una naturaleza muerta contemplada en un determinado momento, desaparece, para dar lugar a la “simultaneidad de los estados de alma plástico”. Un cuadro futurista se convierte, así, en la representación simultánea de una serie de visiones de realidades y objetos distintos, percibidos en lugares y momentos diversos. La voluntad de dinamizar la obra, de romper el estatismo tradicional del cuadro y animarlo y vitalizarlo mediante la presencia energética del movimiento, de la velocidad, modifica asimismo el criterio organizador de los elementos plásticos de la composición. La tendencia del peso de las cosas sobre la tierra, que rige explícita e implícitamente la exposición pictórica y determina su estatismo tradicional, cede el lugar a las “líneas de fuerza”

determinantes del movimiento material o espiritual de cosas y de seres. Esta ruptura con los criterios tradicionales de origen renacentista que rigen la representación, la composición y la utilidad de espacio y de tiempo de la obra pictórica, abre el camino, con toda evidencia, a una perspectiva de infinitas posibilidades conceptuales y realizativas. No hay posterior creación transfiguradora de la realidad ni libre concepción compositiva del cuadro propio de las escuelas y movimientos ulteriores que no se hallen implícitas, en mayor o menor medida, en esos atrevimientos del futurismo.

“El futurismo y el cubismo –ha escrito Gino Severini no sin sagacidad– tienen una importancia análoga a la invención de la perspectiva, la cual ellos han sustituido con una nueva noción del espacio. Todos los movimientos que les han sucedido están contenidos en ellos o han sido provocados por ellos.”

Otra particularidad significativa del futurismo, de indudable trascendencia conceptual, de proyecciones ulteriores, reside en su voluntad de colocar al espectador no fuera sino dentro del cuadro. El cuadro deja de ser algo que se abarca y se mira desde afuera para pasar a ser un ámbito dentro del cual debe hallarse inmerso el contemplador. Como consecuencia de esta concepción de la obra la tradicional representación ilusoria del espacio se convierte en la realidad de un espacio pictórico absoluto, el espacio cuya materialización en el cuadro ha de constituir, finalmente, uno de los objetivos capitales de los movimientos posteriores.

No menor significación anunciadora de las concepciones artísticas posteriores asumen, en el futurismo, su voluntad abstractizante de las formas naturales, sus fragmentaciones geométricas de los objetos de la realidad visible y, por último, el no figurativismo implícito en algunas de sus tentativas de representar la energía invisible de la velocidad. Severini, Balla y nuestro Pettoruti lo intentaron antes de 1916 en obras que no pueden considerarse sino como antecedentes directos de las realizaciones figurativas más actuales. En el manifiesto escrito por Severini entre 1913-1914 y publicado por Seupor en 1957, se dicen, a este respecto, estas palabras significativas: “Los objetos no existen. No se trata de representar al automóvil en velocidad sino la velocidad del automóvil”. El resultado de tal propósito está a la vista en algunos de los cuadros pintados por Balla, por Severini y por Pettoruti en aquellos días memorables, cuadros cuyo carácter anunciador de la no figuración es evidente en la presencia de unos ritmos lineales y sus manchas sin alusiones perceptibles a realidad alguna de la naturaleza.

Un estudio a fondo del futurismo, de los propósitos expresados a través de sus numerosos manifiestos, proclamas, formulaciones teóricas y realizaciones, lleva al espíritu la conclusión teórica de que debe ser considerado uno de los movimientos más fecundos de la historia del arte. No hay dirección estética posterior que no se halle, implícita o explícitamente, dentro del cuadro de sus postulaciones. Las inquietantes osadías del sueño y de los impulsos de la subconciencia, definitorias del dadaísmo y el surrealismo, se hallan, en germen, en sus pinturas simultáneas de “los estados del alma” como en la libertad de sus criterios compositivos, en sus opciones del espacio y del tiempo, en su euforia colorística, en sus fragmentaciones geometrizantes de las formas y en sus representaciones abstractas de la velocidad se hallan,

asimismo, los anuncios de la no figuración con que las tendencias actuales intentan la expresión de la poesía de nuestro tiempo.

Faustino Brughetti¹¹⁵

Cuando Faustino Brughetti –que había nacido en Dolores en 1877– regresó a la Argentina en 1901, después de cinco años de estudios en Italia, lo que podríamos llamar el territorio de nuestras actividades artísticas era, en realidad, un desierto, una tierra inhabilitada, sin colonizar [...] En La Plata, donde el joven artista se presenta al año siguiente –1902– con su segunda muestra en el país, jamás se había realizado, hasta entonces, una exposición de arte. La capital de la provincia celebró hace unos meses, con un homenaje al pintor, el cincuentenario de ese acontecimiento. En Buenos Aires, ciertamente, ya se había visto pintura. Se la venía viendo a lo largo del siglo anterior. Pero el arte seguía siendo una actividad extraña al medio, una preocupación de actores invisibles de tan reducidos. Un pintor, por muy argentino que fuese, era un ser ajeno a su ámbito social. Podía ser hasta admirado como expresión de una rara habilidad. Pero no era comprendido, desde luego. Y mucho menos estimulado.

No obstante la inhospitalaria soledad del contorno, un limitadísimo grupo de artistas trabajaba con entusiasmo heroico y trataba de crear un clima propicio iniciando, incluso, la formación artística de gente joven. Se llamaban esos entusiastas Sívori, Giúdice, Cafferata, De la Valle, De la Cárcova, Malharro, Fader, Quirós... Algunos de estos artistas habían transpuesto, apenas, los lindes de la adolescencia. ¿Pero qué hacían estos artistas? ¿Cuáles eran las corrientes estéticas que regían las particularidades de su arte? No puede definirse la pintura de alguno de ellos, del grupo dominante, para ser más precisos, sino como un naturalismo de acento académico que continuaba, en suma, la línea del naturalismo documental imperante a través de todo nuestro siglo XIX. Otros, los más jóvenes, encabezados por Malharro, se orientaban hacia un impresionismo cuya pedófila visión criolla habría de multiplicar en nuestros salones, sobre toda tela pintada –años más tarde– [...].

Tal es, muy esquemáticamente definido, el panorama de aquellas soledades artísticas donde asienta su pie, de vuelta de Europa, con veinticuatro años de edad, el pintor Faustino Brughetti. ¿Qué trae al nuevo mundo, en sus maletas, el artista? Lo hemos visto en la nutrida exposición retrospectiva realizada en Peuser en oportunidad del setenta y cinco aniversario de su nacimiento. No pocos de sus cuadros acusan la explicable gravitación impresionista en la fresca claridad de la paleta, en la división del tono, en el toque puntillista alguna vez. Se incorpora con estas piezas el artista, evidentemente, al sector avanzado del momento que intenta renovar la pintura del país con las conquistas y los descubrimientos de los indagadores de la luz. Pero esto no es, sin duda, lo capital en la obra de Brughetti. Lo importante en esa etapa de su obra es, en primer término, el clima poético que la anima a través de un personaje espiritual que se traduce en una temática expresiva. Porque su pintura es de tema y éste es un instante en que el arte se orienta, justamente, hacia la abolición del tema. En este aspecto,

¹¹⁵ Texto sin datar.

como en otros en sustancia estrictamente pictórica, su obra apunta hacia direcciones y atisbos que han de tener vigencia no mucho tiempo después en ciertos movimientos innovadores decisivos de nuestro tiempo. Tal, por ejemplo, dirección expresionista se traduce, en no pocos de sus cuadros, en la búsqueda, por una parte, de una expresión humana de acento extraplástico y, por otra, de una exaltación expresiva de la forma de alcances estrictamente pictóricos.

Otra dirección post impresionistas de su pintura es, evidentemente, esa voluntad estructural suya –véanse sus retratos, sus figuras – que resuelve el problema de la forma, del modelado de los volúmenes, mediante la rigurosa utilización de los recursos tonales del color. Brughetti se plantea en sus obras, evidentemente, los problemas del espacio y de volumen, tradicionales de la pintura, y los resuelve con el dilatado repertorio de recursos de una paleta delicada, de tonos ricamente matizados y particularmente fina en sus gamas de verdes y violetas y en el poético refinamiento de sus grises. El tema ha sido su punto de partida, el pivot sobre el que se apoya su lirismo. Pero como es primordialmente pintor, es a través de su vocabulario específico de formas, de colores y de empastes que ese lirismo se ha manifestado con un carácter tal y tales particularidades que permiten considerarlo uno de los pioneros de nuestra pintura.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Pedro Figari 1861-1938. Sus Dibujos*, Editor Roberto Arzt, 1971.
- Acha, Juan, *Crítica de arte. Teoría y práctica*, México, Editorial Trillas, 1992.
- Artundo, Patricia, *Atalaya, Actuar desde el Arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.
- , *Leer las Artes en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Serie monográfica N° 6. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, 2002.
- Aznar Soler, Manuel, *II Congreso de Escritores Antifascistas (1937)/2*, Barcelona LAIA, 1978.
- Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos*, Madrid, La Barca de la Medusa, 1992.
- Burucúa, José Emilio, *Nueva historia argentina, Arte, sociedad y política*. Tomo II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Carpani, Ricardo, *Literatura y Revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte*, tomo I, Buenos Aires, Ediciones Cruz, 1964.
- Chiabra Acosta, Alfredo (Atalaya), 1920-1932. *Criticas de Arte*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1932.
- Cippolini, Rafael, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1990-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- Córdova Iturburu, Cayetano, *Cómo ver un cuadro*, Colección Oro, Buenos Aires, Atlántida, 1954.
- , *La pintura argentina del Siglo XX*, Colección Oro, Buenos Aires, Atlántida, 1958.
- , *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962.
- , *De la prehistoria al op-art. Esquema de la pintura occidental hasta el cinetismo*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1967.
- , Pettoruti, Buenos Aires, Editorial Cultura Argentina, 1963.
- , *150 años de arte argentino*, Buenos Aires, Peuser, 1961.
- , *80 años de pintura Argentina*, Buenos Aires, La Ciudad, 1978.
- Danto, Arthur, *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- , *El Abuso de la Belleza. La estética y el concepto del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Egbert, Donald Drew, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Buenos Aires, Editorial Gustavo Gili, 1969.
- Guash, Ana María (coord.), *La crítica de Arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2003.
- Lucena, Daniela, *Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo rumbo*, Universidad de Buenos Aires-CONICET, 2006.
- Michaud, Ives, *El arte en estado gaseoso*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Muñoz, Miguel Ángel, *Los artistas del pueblo. La vanguardia política de principios de siglo en Buenos Aires*, en: revista Causas y azares N° 5, 1997, Buenos Aires.

- Posadas, Francisco**, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- Reszler, André**, *La estética anarquista*, México, Fondo Cultura Económica, 1978.
- Sáitia, Sylvia**, *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- , *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- Sánchez Vázquez, Adolfo**, *Estética y marxismo*. Presentación y selección de textos. Tomo II, Buenos Aires, Ediciones Era, 1999.
- Sarlo, Beatriz**, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Schneides, Luis Mario**, *II Congreso de Escritores Antifascistas (1937)/I*. Barcelona, LAIA, 1978.
- Tarcus, Horacio**, *Diccionario biográfico de la izquierda en Argentina, de los anarquistas a la "nueva izquierda" (1870-1976)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- Todorov, Tzvetan**, *Crítica de la crítica*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Wechsler, Diana B.**, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición: Buenos Aires 1920-1930*. Serie Monográfica Nº 8, Buenos Aires, U.B.A, 2003.

Publicaciones periódicas y artículos consultados

- Adán. La Revista para el Hombre*, Buenos Aires, diciembre 1947-1948.
- Anuario de la Crítica de Arte*. Publicación de la A.A.C.A. Buenos Aires, 1961.
- Ars. Todas las Artes*, año II, Nº 13 y 15, Buenos Aires, abril-mayo de 1942.
- Artes y letras Argentinas*. Fondo Nacional del Arte, Nº 25, año VI, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1964.
- Artes y letras Argentinas*. Fondo Nacional del Arte. Boletín del Fondo, año II, Buenos Aires, 1961.
- Clarín*, Buenos Aires, 17 de febrero de 1957.
- , Buenos Aires, 9 de septiembre de 1951.
- , Buenos Aires, 12 de julio de 1998.
- Continente. Censuario de Arte, Letras, Ciencias, Humor, Curiosidades e Interés general*, Nº 36, Buenos Aires, marzo de 1950.
- Correo Literario*. Xunta de Galicia. Cancillería de Cultura. Ediciones Do Castro. Edición facsimilar. Año 1994.
- Crítica de Arte. Argentina*, 1962-63. Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires.
- Cultura Visual* Nº 3, Buenos Aires, noviembre de 1962.
- Cultura*, Nº 1, año 1, Ministerio de Educación de Buenos Aires, La Plata, 1949.
- El fogón de los arrieros*, Boletín Mensual Nº 50. Año V, Resistencia, febrero de 1957.
- Historium*, Revista Mensual Ilustrada, año XIV, Nº 169, Buenos Aires, junio 1953.
- , Año XVI, Nº 183, Buenos Aires, agosto de 1954.

Literatura y lingüística, N° 17, Buenos Aires

Panorama de la Pintura Argentina, Buenos Aires, 1958.

Ramona, N.º 14, Horacio Tarcus y Ana Longoni “Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdova Iturburu del Partido Comunista”, Buenos Aires, julio 2001.

Unidad por la defensa de la cultura, órgano oficial de la AIAPE, Buenos Aires, 1935-1943.

Catálogos consultados:

Centro Cultural Borges, *Maccio Retrospectiva “De la figuración a la parafiguración”*, Buenos Aires, septiembre 2002.

Chagall Galería de Arte, *Antonio Abre*, Buenos Aires, septiembre 1974.

Galería Bonino, *Gambartes*, Buenos Aires, 1954.

Galería de Arte del Gran Teatro Opera, *Carlos Allende*, Buenos Aires, octubre 1989.

Galería Dynasti, *Doce pintores*, Buenos Aires, 1966.

Galería Palatino, *Roberto Rossi (1896-1957)*, Buenos Aires, mayo/junio 1992.

Galería Van Riel, *Spilimbergo*, Buenos Aires, septiembre 1965.

—, *Wilaenstein, Pierre*, Buenos Aires, junio 1966.

—, *Pinturas de Orlando Pierre*, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 1965.

—, *Pintores de Hoy*, Buenos Aires, junio 1959.

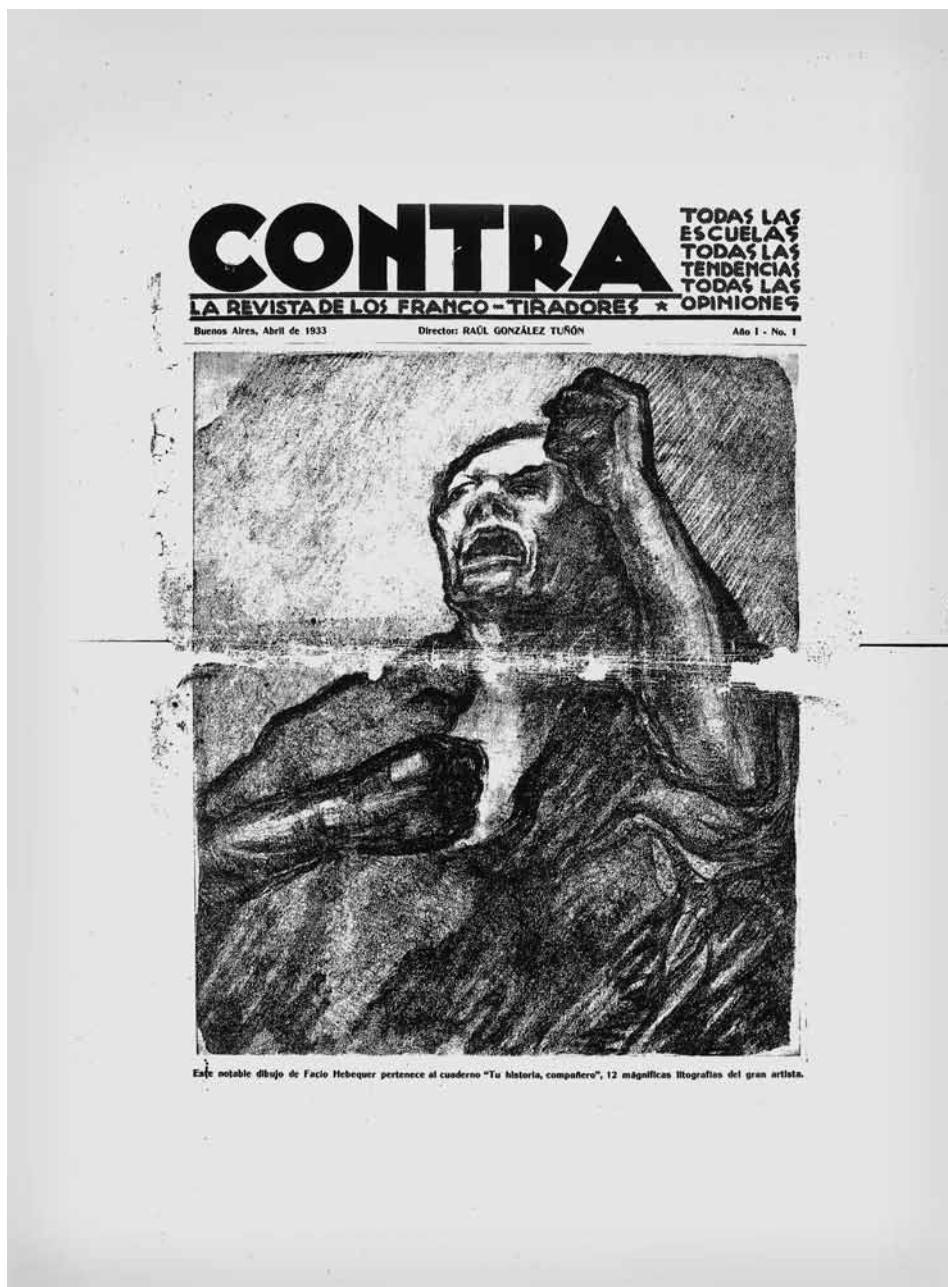
—, *De Kolin, Exposición de Acuarelas y Temperas*, Buenos Aires, julio/agosto 1962.

—, *Espinosa*, Buenos Aires, Año 1959.

—, *Exposición Retrospectiva Hecbequer*, Buenos Aires, octubre 1974.

—, *Hernán Larraín, 1914/1935*, Buenos Aires, octubre 1974

Secretaría de Cultura de la Nación, *Lazzari (1871-1949) exposición retrospectiva*, Buenos Aires, julio 1988.



Revista *Contra la revista de los Francotiradores*, Año 1, N° 1, pág. 1, abril de 1933. Archivo: CeDINci

Hacia una plástica revolucionaria

ALGUNIEN observó con inconfundible sorpresa que en el Salón de la AIAPE había naturalezas muertas y hasta algunas comidas que abarcaba la mesa siempre las más sencillas de tiempos cubistas. Esto es lo observado. Pero también se observó —y esta observación es el desolador comienzo de las impresiones recogidas por casi todo el mundo en nuestro Salón— que el salón de la AIAPE es un espacio que escapa a la originalidad y al mundo medio. A la blandura y a la falta de un derrotero claro en la pintura que fué posible observar, que es posible observar siempre en los salones de la Sociedad de Artistas de la AIAPE —el contraste de intensidad evidente. Nuestros artistas —los artistas de nuestro salón de la AIAPE— saben a dónde van, sobre lo que quieren. Habiéndose entre ellos quienes tienen aún mucho que aprender técnicamente —esta es una diferencia importante entre artistas Cimabue y Cézanne— este artista tiene que enseñar a muchos técnicos imperecedores. Ese algo es una alta lección de valentía y honestidad, de la cual no se cansa de dar, de la cual no se cansa de recordar. La mayor parte de los cuadros del Salón Nacional —ejemplario numeroso del llamado arte popular— tienen la idea de los tuberíos y las cebollas que representan el germen del desarrollo de la técnica del tema. Pero tal cosa no sugería el salón de la AIAPE. Sus artistas —nuestros artistas— saben qué mundo querían representar y cómo debían representarlo. Tienen la voluntad de su obra, la voluntad firme que compulsa a los otros hombres. Su arte expresa como una prosa, por eso, en un sentido catártico. Su arte es el que debe ser el arte: una expresión de sentimientos, de ambiciones, de deseos.

Esta medida fundamental es la que da a nuestro salón su homogeneidad y su fuerza. Yo adverteré hasta cierta unidad de color, de tono y de efecto. Yo diré: Adelante, hermano, no te negaré el aplauso. El aplauso es tu derecho. Yo diré, sin embargo, la levadura de este arte, su verdadero nervio, el dinamismo interior de este expresivo juventud de necesidades de creación y de voluntad de lucha.

Los resultados de las manifestaciones evidentes en el salón de la AIAPE —superan la presunción de que estamos ya en el punto de un arte revolucionario— es, de acuerdo a las condiciones de su nuevo contenido y la expresión nueva que ese contenido impone. Su energía y su alegría adquieren su verdadero sentido de marcha histórica.

Primer Salón de la AIAPE

El Primer Salón de la AIAPE se realizó en el Salón Municipal de Bellas Artes, Perú 190, desde el 24 de Octubre hasta el 5 de Noviembre de 1935.

Presentamos, a continuación, la nómina de los expositores:

AUDIVERT POMPEYO
ARAOZ ALFARO MARÍA CARMEN de,
BATTLE PLANAS
BARRAGAN
BERLENGIER
BLANCO FRANCISCO
BERNARDO RICARDO
CASTRO RAÚL
CHILO ENRIQUE
CAIROL ANGEL
CASTAGNINO JUAN CARLOS
CLEMENT MOREAU
DOURGE LEON
DI BITETI
FAGIO HEDECQUER
FERRARI OSCAR
HOMMÉ
JUAN LIBORIO (Tr., 33)
MADRIZ AARON
MAREÑEZ RIVERA
LIPETZ AARON
LUGO C.
LOPEZ CLAUDIO C.
LASANSKY MAURICIO
MALDONADO CELIA
MARCH HORACIO
MICELLI ANTONIO
MARRE RICARDO
OLIVARES
PIMENTAL CESAR R.
PICCOLI R.
PENNISI MANUEL
PASARON CLEMENTE
PIERRI
PASTOR SIGREDO
PLANAS CASAS JOSE
REY TITO
SPILIMBERGO LINO E.
SADERMANN A.
URRUCHUA DEMETRIO
VIGO ABRAHAM

un territorio explorado frente al recuerdo de la desorientación, el desaliento y la blandura de los salones corrientes.

Fácil es retratar en la mayoría de los cuadros exhibidos por nuestra organización en los salones del Consejo Deliberativo de la Sociedad de Artistas de la AIAPE, las escuelas de vanguardia, el cubismo y el modernismo indistintamente, distinguiéndose solamente al signifiquese de uno u otro. La arte no es un arte de hoy, un arte revolucionario, no puede, en realidad, tener origen ni proceder, técnicamente, de otras fuentes. El arte de nuestros pintores revolucionarios es el resultado de su propia formación y su propia orientación contra él en cuanto a contenerlo, pero si apela a ser artísticamente válido no puede desdibujarlo desde un punto de vista técnico. Un proceso dialógico realiza la concateación entre el artista y su público, entre el artista y el público, contra el impresionismo en cuanto su alianza constructivista niega la identidad de las cosas en la luz, módulo del impresionismo, pero responde al hermoso collage, y, si se presta atención, lo que los dos tienen en común.

Pero el impresionismo y el cubismo tienen en común, en lo que se refiere al contenido, su ardiente despreciosión por la belleza social en que se presentan. Los impresionistas y los cubistas —que en su momento en Europa fueron, es decir, creadores de un arte que quiere ser neutral. El problema de la luz sobre el mundo y su explotación artística constituye la preoccupation principal de los pintores impresionistas y del cubismo. Los colores —que son las formas, que son las leyes de la pintura— son los objetivos del cubismo. ¿Qué vinculación tienen estas dos manifestaciones de la pintura con la realidad social? Si en uno o en otro se aplica la misma lógica dialógica, ¿algún significado tiene a lo rigorosamente artístico? Si, individualmente. El impresionismo es la pintura de los artistas del siglo XIX, de los que se dice que solo parecen existir la felicidad natural y la belleza. El cubismo es la pintura de los pintores de taller eternos, sólido, y las leyes elementales de su arte.

¿Cuando aparecen estas formas? ¿Para quienes se realizan? El impresionismo y el cubismo aparecen, sucesivamente, en la gloriosa edad del siglo XIX y en la primera del XX, esto es, en plena decadencia del capitalismo imperialista y de acumulación creciente de la riqueza en manos norteamericanas. Un sector cada vez más restringido de la sociedad gasta sus excedentes del bienestar y de la cultura. Para ese sector pintan.

Paralelamente a este proceso crece la miseria de las grandes masas y sube con una maravillosa potencia en los gremios y en las organizaciones revolucionarias. Pero los artistas donde la felicidad impresa no pudieron ver esa realidad inquietante. Creen los ojos obnubilados ante ella para poder mirar sin inquietudes de su mundo. El artista tiene la misión de registrar las realidades que su mundo tiene la misma actitud. El cubismo, pintura de la sociedad capitalista en el período del imperialismo, en la etapa de mayor agudización de las contradicciones del régimen, en el momento en que la burguesía imperialista se ha vuelto a su extrema a todo trance, por eso, ese aristocrático estílico que lo hace inaccessible a la comprensión de las grandes masas y esa actitud imperialista que lo valió el calificativo de arte de los burgueses. El cubismo es, en suma, lo que se dijo hace en otra oportunidad: el arte de la sociedad capitalista en la época de la decadencia.

Esta tentativa de definición del cubismo no ha sido tal vez bien comprendida. No significa ello, para decirlo en un lenguaje grato a muchos teorizadores, una substitución del cubismo. Es, sólo, una ubicación en el proceso social. Una ubicación que nos lleva a la conclusión de que es necesario dedicarles a los maestros en cuyo estudio aprendieron los cubistas las leyes permanentes de su arte. Equivaldría a negárselos a Cimabue, a Giotto, a Paolo Uccello.

Un arte revolucionario no puede ser eficaz si no es, ante todo, un arte verdadero. Los artistas revolucionarios necesitan adquirir previamente, por eso, el dominio de la forma, de la técnica, de la ejecución. La formación técnica de los artistas de vanguardia. Tal aprendizaje es un necesario para su arte como la técnica industrial es indispensable para el proletariado para edificar el socialismo. Gritar ¡abajo el imperialismo! es un inconveniente, pero el trabajo esencial y emprendedor claramente contra las escuelas de vanguardia no pasa de ser un ignorante movimiento romántico y nihilista tan ineficaz como el de los jardines ingleses.

El arte revolucionario no es un arte de la burguesía; desde el punto de vista técnico por las enseñanzas de la tradición pictórica —el cubismo y las escuelas subsiguientes inclusive— y desde el punto de vista del contenido por el drama de la lucha social que se vive en la actualidad. El arte que pretende eludir este drama se condena a críos y esterilidad. No es posible exigir desde luego a los artistas, a todos los artistas que sean hijos de la cultura y de la civilización, que renuncien a la forma, a la función, a la estética individual y artística, esencialmente un arte revolucionario. Una línea en un cuadro es la consecuencia de una larga maduración. Intentar, por tanto, lo que es todo un tema y la expresión plástica, de este tema.

El salón recientemente realizado por la AIAPE nos demuestra que estamos sobre el camino de un arte revolucionario. Algunas de las condiciones indispensables para su posible existencia. Nuestros artistas, por la pronto, emplean el organismo. Esto es, la ejecución, la forma, la técnica, la libertad de la visión extranjera que aún enturbia muchos ojos, ver con ojos nuestros la realidad nuestra, sentir como artista, este especialismo de la sociedad privada que hace que las riquezas y el poder se concentren en un grupo de artistas poco educados. El estudio de las distintas escuelas que ilustran la historia del arte —las escuelas de vanguardia inclusive— señalan el camino de la adquisición de esa técnica en calidad de instrumento de trabajo y de expresión de las ideas de nuestros artistas. Lo demás lo hará su identificación con el formidable drama social en cuyo desarrollo participaremos.

C. CORDOVA ITURBURU



"RETRATO"

NUESTROS ARTISTAS: GUILLERMO FACIO HEBEQUER

ALÉM.
SU
Ladroncillo
Antonio Vé
Miguel Vé
Juan Vé
Cádiz, -
más...
Illustración
Dibujos, B
Rev. 1. 30
284

REVISTAS
AVERIDA
HA
EU
Por

Rata
Había en E
siguiente
el festejo c
tivo, cuand
la luna d
cón, y voló
mundo ba
bales de in
de manifest
tánico, pa
y el Thes
Los strand
ajena blan
de brillos lo
estudiantes
comunista
dictador, h
chos gritos
ta a España
ticos de pro
verdad, co
a artes, q
lustraba, la
conocer la
viva por m
que se reunir
ta de vacan
vada de cas
Los firmado
condic por
otras veces,
que una a
chicas que
quierda, vies
en dos polí
fus en nom
gianas, en el
momento. La
Era el mom
madriguer p
el amplio pa
República as
a poco, han c
hijos, que se
secretos de la
tartanas y c
Comenzó el
código. Ya
vano, como a
su encierto i
convertirse i
militar sobre
Luchitas. Poco ell
tar el delfín
habían dejado
dar las sobre
en la situ
la Iglesia Ro
de condición
pafiosa a las
contrario: en
do, temían
por la gracia
fortalecieron
los, dándose
que en las le



Lo que ha dado en Huaras "arte social", esto es, un arte consciente de la realidad social y minimo del propagacionismo, es obra de Guillermo Facio Hebequer, poco después de terminada la guerra de 1931-32, sobre todo de su periodo de formación, cuando sus primeros dibujos, algunos por simple deseo, colocaban al artista de "el Mariano Gorki" de la pintura argentina. Lo que ha dado en Huaras es un Facio Hebequer estilizado, Guillermo Facio Hebequer, sentía con desgarramiento la amargura de los despojados y alestaba sus dibujos con la fuerza de la lucha, la fuerza de la vergüenza que levanta ese palacio sobre alturas de infartos. Los modelos sobre cuyas realides el artista atisaba la fuerza de la lucha, eran, sin duda, inevitablemente, los esbanchones de los estados sociales más profundos o los rudos y fuertes ejemplares de esos estados. Los dibujos de Facio Hebequer son como que integran los ejercicios del teatro. Los rostros de arte —piedra, impresiónaria, sacerdote, estérigo u despiadado—, los rostros de la miseria, de la enfermedad, donde las mugres andúscaras consuelan en abrazo, a todo trapo, de los detenidos filos de un impuestoso juez.

Durante el transcurso de su vida, en definitiva des-

masinado hacia parte la fuerza de la amargura y

los sentimientos de fuerza. Guillermo Facio Hebequer rentró una obra costumbrista. Colgó sus cuadros, innumerables veces, de las paredes de los países hispanos. Hoy, en su taller, en su casa, en su taller, en su taller invencible, los pinceles de las hambradas hojas de acuarela. El fango de una pampa invadida y sus pampas invadidas por la sequedad y sus pampas invadidas de gomberas. La pasión de la justicia era inseparable de su trabajo. Su amor a las personas, a los colores y las formas. Su plástica fue el vértice de concurrencia de esos dos grandes y queridos amores.

¿Puedo decir que Guillermo Facio Hebequer es un poeta y los grabados de Facio Hebequer? Si, sin duda. De no en arte se realizaba, con encendido pululante, una expresión de la fuerza de la lucha, de la fuerza en el grave nectario de ese realismo, brutal a veces, que se pone en las caras, que crezcan en los ojos y que se extiendan en los oídos, mejor para la muerte humana. Facio Hebequer se arremetió a la realidad, a la fuerza de la lucha, a la fuerza de la vergüenza y cercenó de ella, hasta los atuendos de sus victimizaciones, expuesto por un monstruoso paria de la lucha, que no es otra cosa que el que no sabe ser un hombre, es decir, un rociador a los metalúrgicos mortificados por su orgánico secuestro de solidaridad social.

El día que la existencia de un "arte social", en nuestro país, permitió hacer un balance de su resultado, habrá que recordar que Guillermo Facio Hebequer a la altura del peleón de sus preverosores.

Córdoba Iturburu

De la serie "TU HISTORIA, COMPAÑERO"

— 12 —

SEGUNDO PREMIO

**RICARDO IBARLUCÍA
PAULA ZINGONI**

JOSÉ LEÓN PAGANO Y LOS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS
DE LA CRÍTICA DE ARTE

RICARDO IBARLUCÍA

Profesor Titular de Estética y Problemas de Estética Contemporánea en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) y Profesor Asociado Ordinario de Filosofía del Arte en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Profesor Titular Visitante de Teoría Estética en la Universidad Torcuato Di Tella. Se ha desempeñado también como Profesor Adjunto de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro del Centro de Investigaciones Filosóficas, coordina el Programa de Estudios de Filosofía del Arte y dirige el *Boletín de Estética*. Autor de *Walter Benjamin y el surrealismo* (1998), *Vampiria* (2002, en colaboración) y una edición crítica de Louis Aragon, *Una ola de sueños* (2004), así como de más de setenta publicaciones especializadas en Latinoamérica y Europa. Tradujo, entre otros, a Paul Celan, Goethe, Emmanuel Levinas, Gershom Scholem, Baumgarten y Kant. Miembro del Consejo de Dirección de Diario de Poesía. En 2006 recibió el Diploma al Mérito de la Fundación Konex en Estética, Teoría e Historia del arte.

PAULA ZINGONI

Licenciada en Artes, egresada de la Carrera de Historia de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) e Investigadora asociada del Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF). Dentro de sus estudios de posgrado para la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES, UNSAM), se ha dedicado a profundizar la obra del historiador y crítico de arte argentino José León Pagano, particularmente el origen y desarrollo de sus ideas estéticas. Actualmente, en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Nación, coordina el Programa *Sistema Nacional de Registro de Colecciones* de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos que promueve la sistematización de herramientas de registro y documentación de las colecciones en los museos nacionales, desempeñándose asimismo en el Área de Registro y Documentación del Museo Histórico Nacional.

La historia de las ideas estéticas argentinas aún está por escribirse. El presente estudio, dedicado a la obra de José León Pagano, aspira tan sólo a ser un primer capítulo de esta historia, que visualizamos como un dominio a la vez independiente y complementario de la historia de la crítica y de la historiografía del arte. En el horizonte de este proyecto, la figura de Pagano reviste para nosotros un carácter a la vez inaugural y paradigmático: inaugural por su contribución al desarrollo de la estética como ámbito disciplinar de la filosofía argentina y paradigmático por haber asociado a esta actividad su condición de artista, crítico e historiador. En las páginas siguientes, nos ocuparemos de exponer los fundamentos especulativos de la crítica de arte que Pagano practicó en las primeras décadas del siglo XX, a la luz de su confrontación con las principales teorías estéticas y los grandes movimientos artísticos de la época. Nuestro propósito es demostrar, por un lado, que su concepción del arte, más allá de la reconocible influencia de Benedetto Croce, representa un aporte filosófico original, donde las nociones de autonomía y contenido humano juegan un papel determinante, y que su interpretación nominalista de la obra de arte, por otro lado, proporciona el andamiaje conceptual y metodológico de *El arte de los argentinos*, obra capital de la historiografía del arte en nuestro país, publicada entre 1938 y 1940.

EL JOVEN PINTOR Y EL CÍRCULO DE DARÍO

Pagano nació en Buenos Aires el 20 de enero de 1875, hijo de Agustín Pagano y Ángela Ravizoni, “una pareja animosa” que –en palabras del propio José León– equipó en Génova “un bergantín” de la empresa marítima familiar y zarpó de Liguria “rumbo a la esperanza”.¹ Junto a sus diez hermanos, creció en una casona ubicada en la esquina de las calles Olleros y Soldado de la Independencia, en el barrio de Belgrano, y tuvo una educación católica de fuerte impronta franciscana. En 1892, después de la muerte de su padre, viajó por primera vez a Italia para estudiar pintura en la Academia de Brera de la ciudad de Milán, que ya era “un centro avanzado en la evolución del arte nuevo”, heredero de la *Scapigliatura*.² Con veinte años cumplidos, regresó a Buenos Aires, empezó a frecuentar la bohemia porteña y trabó relación con Rubén Darío:

1 José León Pagano, “Consagración”, en *El Arte de los Argentinos*, tomo 1, Buenos Aires, Edición del Autor, 1937, p. VII.

2 Pagano, “Segantini en mis recuerdos de Milán”, en *Formas de vida. Filosofía, arte y literatura*, Buenos Aires, El Ateneo, 1941, p. 267. La *Scapigliatura* fue un movimiento literario y artístico milanés de la segunda mitad del siglo XIX, que tomó su nombre de la novela de Carlo Righetti, *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862, El libertinaje y el 6 de febrero). En su interior pueden distinguirse dos grandes tendencias: una corriente verista, que evolucionó hacia el naturalismo, y otra simbolista, inspirada en Charles Baudelaire, que desembocó en el decadentismo. Pagano evoca a Tranquillo Cremona, uno de los promotores del movimiento en las artes plásticas, y comenta que en las “Exposiciones reunidas” de finales de siglo los pintores consagrados de la “escuela lombarda” como Mosé Bianchi y Filippo Carcano aún coincidían con los jóvenes puntillistas y divisionistas, entre los que incluye, no sin subrayar la posición marginal que ocupaban entonces, a Gaetano Previati y Giovanni Segantini.

Conocí a Rubén Darío, al regresar yo de Italia, adonde había ido a estudiar pintura. Él ya llevaba aquí dos años de residencia. No tardé en vincularme al poeta, merced al siempre grato Roberto J. Payró. Rubén me dispensó su amistad y me tomó cariño, como lo prueban los dos artículos suyos dedicados a la modestísima labor de mis veinte años; artículos insertos, uno en *El Sol del Domingo* y el otro en *La Tribuna*. El primero, el más breve, lo reproduje en mi obra *El arte de los argentinos*. Rubén Darío había llegado a Buenos Aires en calidad de cónsul general de Colombia. [...] Cuando le conocí vivía Rubén en una casa colonial, calle Perú esquina Moreno, donde había alquilado una modesta pieza amueblada. Comencé a frecuentar las reuniones nocturnas en los cafés y cervicerías: Monti, Luzio, Auen's Keller. [...]

Mucho se habló de esas reuniones, acentuando el color de sus notas irregulares. La verdad y la mentira de tales notas no ha podido negar una realidad provechosa. Quien asistió a ellas adquirió conocimientos no desdeñables por cierto, y en más de un caso llegó a familiarizarse con autores y con obras representativas de la literatura europea.³

Hacia 1895, Pagano es un artista precoz, que ha expuesto ya pinturas en Milán y escribe poemas parnasianos.⁴ En el “Archivo José León Pagano” del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, se encuentra la fotografía del óleo *Batalla de Tucumán*, firmado por

³ Pagano, “Rubén Darío en mis recuerdos”, en *Evocaciones*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1964, pp. 113-114. Cf. Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 151: “El Aue’s Keller, el café de los hermanos Luzio, El Americano, de Monti, La Helvética y la Bier Convene eran los lugares donde el nicaragüense lograba reunir, como si su personalidad fuese un reflejo de su obra, entre sus jóvenes acólitos a positivistas como José Ingenieros y Eduardo Holmberg, entonces director del Jardín Zoológico de Buenos Aires, realistas como Roberto J. Payró, naturalistas como Julián Martel, anarquistas como Alberto Ghiraldo, socialistas como era entonces Leopoldo Lugones, católicos como Angel de Estrada, declarados decadentistas como el suizo Charles de Soussens, bohemios como Antonio Monteavaro, y dilettantes como los hermanos Luis y Emilio Berisso.” Para una recreación de esta atmósfera, véase Lisandro Z. D. Galtier, *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Ediciones Culturales Argentinas, 1973, pp. 43-63 y 77-81, donde el autor reproduce, junto a algunas fotografías, fragmentos del “balance lírico” que hizo Darío de su paso por Buenos Aires en “Versos de año nuevo”, poema publicado originalmente en *Caras y Caretas*, nº 587, Buenos Aires, 1, I, 1910: “Kants y Nietzsches y Schopenhauers/ ebrios de cerveza y de azur/ iban, gracias al calembour/ a tomarse su chop em Auer’s”.

⁴ Entre los papeles personales de Pagano, no se conservan copias de estos versos de juventud. Con todo, una esquela de Bartolomé Mitre a Julio Piquet del diario *La Nación*, fechada el 23 de febrero de 1897, alude a unos poemas que Pagano le había dedicado: “He leído con placer los versos del Sr. José León Pagano, porque veo que al talento de la pintura reúne el de la poesía, hermanándose en él las bellas letras con las bellas artes.” En 1904, Pagano publicó, en la Casa Editora Mucci de Barcelona, *El parnaso argentino*, la primera antología de poesía rioplatense aparecida en España. El volumen, precedido por un texto de Juan María Gutiérrez, incluía poemas de Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró, Alberto Ghiraldo, Carlos Ortiz, Leopoldo Díaz, Ángel de Estrada, Pedro J. Naón, Fernández Espiro y el poeta uruguayo Antonino Lamberti. Sobre la relevancia de esta compilación para la difusión del modernismo argentino en la Península Ibérica, cf. Aníbal Salazar Anglada, “En el centro del canon: Leopoldo Lugones en las antologías poéticas argentinas (1900-1938)”, en *Atenea*, Nº 491, Concepción, Universidad de Concepción, primer semestre de 2005, pp. 127-156.

el artista en 1898.⁵ Otra fotografía reproduce un segundo óleo del mismo año, titulado *Los centauros*, que acusa influencia simbolista; la obra, que representa a Quirón y sus compañeros llegando a la Isla de Oro, se inspira directamente en el soneto de Darío “El coloquio de los centauros”:

Van en galope rítmico. Junto a un fresco boscaje,
frente al gran Océano, se paran. El paisaje
recibe de la urna matinal luz sagrada
que el vasto azul suaviza con límpida mirada.⁶

El propio Pagano cuenta que estuvo presente cuando Darío dictó a Roberto J. Payró, en la redacción del diario *La Nación*, “buena parte de los alejandrinos del *Coloquio de los centauros*”.⁷ La pintura fue exhibida en los salones porteños y, aun cuando “los graves guardianes de la estética” –según la elegante ironía deslizada por José Ojeda hacia 1913, en ocasión de la exposición de Pagano en el Salón Witcomb– “declararon que la grupa de Quirón no pudo ser azul y que, con evidencia, Grineo debió gozar de cuatro y no de tres patas”,⁸ su joven autor mereció el elogio del mismo Darío, en un artículo aparecido, en 1898, *El Sol del Domingo*, periódico dirigido por Alberto Ghiraldo:

Pocos somos en nuestra América larvada los que hacemos del amor del arte una religión y por lo propio debemos buscarnos y unirnos sobre todo en estas borrascas cartaginesas de las capitales de bolsitas, políticos y mercaderes. Pagano realiza el tipo del consagrado, del eremita en medio del torbellino práctico de la metrópoli cosmopolita. Es atrevimiento amar al divino Boticelli, al sumo Giotto, al único Leonardo; es valor ser un leonardista, cuando a nuestra vista pasa aplastando vidas y anhelos el Jugernaut de hierro.

⁵ El Legajo N° 332 del “Archivo José León Pagano” contiene 13 folios, 18 catálogos y 12 fotografías; la N° 3 reproduce el cuadro *Batalla de Tucumán*, firmado “Pagano 98”.

⁶ Rubén Darío, *Obras poéticas completas*, ordenación y prólogo de Alberto Ghiraldo, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 749-750. El poema se publicó en *La Biblioteca*, revista fundada y dirigida por Paul Groussac, en julio de 1896. En 1909, en *Historia de mis libros*, Darío comentaría: “El ‘Cohoquio de los centauros’ es otro ‘mito’, que exalta las fuerzas naturales, el misterio de la vida universal, la ascensión perpetua de Psique, y luego plantea el arcano fatal y favoroso de nuestra ineludible finalidad. Mas renovando un concepto pagano. Thanatos no se presenta como en la visión católica, armado de su guadaña, larva o esqueleto, de la medieval reina de la peste y emperatriz de la guerra; antes bien, surge bella, casi atrayente, sin rostro angustioso, sonriente, pura, casta, y con el Amor dormido a sus pies. Y bajo un principio pánico, exalte la unidad del Universo en la ilusoria Isla de Oro, ante la vasta mar. Pues, como dice el divino visionario Juan: ‘Hay tres cosas que dan testimonio en la tierra: el espíritu, el agua y la sangre, y estos tres no son más que “uno”. (Ep. B. Joannis Apst., V, 8: *Et tres sunt qui testimonium dant in terra: spiritus, et aqua, et sanguis: et hi tres unum sunt.*)’”. Cf. Darío, *Obras completas*, vol. I, edición de M. Sanmiguel Raimundez y Emilio Gascó Contell, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 209.

⁷ Pagano, “Rubén Darío en mis recuerdos”, en *Evocaciones*, p. 21.

⁸ José Ojeda, s/t, *La Nación*, 1913, “Archivo José León Pagano”/ MAMBA, Legajo N° 332, folio 1, copia mecanografiada; asimismo en Pagano, *El Arte de los Argentinos*, tomo 2, Buenos Aires, Edición del Autor, 1938, p. 123.

Pintor que entre las letras, al amor de sus poetas, cristaliza sus visiones en telas en que su juventud expreme su jugo tempranero, pintor que después de buscar en las luchas de los hombres asuntos parea sus líneas y colores, va a los dioses y se aleja del hoy para escuchar el coloquio de los centauros en su isla de Oro; pintor que no encuentra fuera de lo que el Arte le ofrezca, nada digno de encender un alma como un antorcha y perderse en el universo del Ensueño, digno es de que se le envíe el saludo de Marcelus, y de que aquellos que pesan y aquilatan los diamantes morales, le aplaudan y le quieran por su pureza y por su brillo.⁹

En 1899, Pagano escribe *La balada de los sueños*, una *nouvelle decadentista* de amor y necrofilia, publicada como folletín en el vespertino *El Tiempo*, que dirigía Carlos Vega Belgrano, y luego, en 1900, en un volumen precedido de una “Carta-prólogo” de Payró.¹⁰ La visión esteticista, inspirada en sus lecturas de Gabriele D’Annunzio y otros autores simbolistas, que transforma la naturaleza en obra de arte y la belleza artística en objeto de culto religioso, se afirma en este relato de ficción, cuya escritura absorbe el discurso de la crítica de arte: el estudio de Everardo, que agoniza entre febriles alucinaciones en el palacio *Cóndor de Oro*, se describe como un “museo”; la campiña y los estanques, los crespones de niebla, los bosques de pinos y abedules, las sombras de la noche son comparadas con formas arquitectónicas y pinturas de paisajes, escenografías, cuadros que expresan profunda tristeza y dolor.¹¹

Los dibujos y viñetas que Pagano realizó para *Gesta* (1900), colección de relatos de su amigo Alberto Ghiraldo, traducen a la gráfica el universo simbolista de *La balada de los sueños*: mujeres de larga cabellera, copas derramando hidromiel, lirios y crisantemos, tropiezos de astros, cornucopias, serpientes enroscadas, calaveras, búhos, cruces y máscaras contrastan con

⁹ Darío, s/t, *El Sol del Domingo*, 1898, en “Archivo José león Pagano”/ MAMBA, Legajo N° 332, folio1, copia mecanografiada. El texto se reproduce en Pagano, *El Arte de los Argentinos*, tomo 2, p. 122. En 1889, *El Sol del Domingo* pasó a llamarse *El Sol. Semanario artístico-literario*, nombre bajo el cual se publicó hasta 1903. Sobre su transformación en la primer revista cultural anarquista, véase Dardo Cúneo, *El periodismo de la disidencia social (1858-1900)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, pp. 102-108.

¹⁰ Pagano, *La balada de los sueños*, con “Carta-prólogo” de Roberto J. Payró, Buenos Aires, Tipografía El Tiempo, 1900.

¹¹ Payró, en su “Carta-prólogo” (*ibid.*, p. 10-11), destaca la dimensión pictórica de la prosa de Pagano; Ojeda, en el artículo citado más arriba sobre la exposición en el Salón Witcomb, señala ya la influencia de D’Annunzio. La relación con el discurso de la crítica de arte mueve a pensar también en Joris-Karl Huysmans, sobre todo en su novela *À rebours* (1884). En la biblioteca de Pagano, se encuentran de hecho dos libros del escritor: *L'art moderne*, París, Plon, 4^a ed., 1908 y *La Cathédrale*, París, Plon-Nourrit et Cie, 1923. Sobre la articulación entre crítica y ficción en la obra de Huysmans, véase Valeria Castelló-Joubert, “La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, en *Boletín de Estética*, N° 5, Buenos Aires, CIF/Programa de Estudios en Filosofía del Arte, julio de 2008: <http://www.boletindeestetica.com.ar>.

el registro naturalista de la prosa de Ghiraldo.¹² En los juicios críticos sobre *Gesta*, que Ghiraldo reunió en las páginas preliminares de la segunda edición, se destaca fundamentalmente el realismo y el compromiso social del escritor argentino, que desde el cenáculo de Darío se ha acercado primero al Partido Socialista y luego al anarquismo. Nada se dice en ellos de las ilustraciones; sólo el filósofo Carlos Octavio Bunge advierte sobre un breve texto titulado “Bajo la cruz” para sugerir que el artista que en él conversa con el narrador no es otro que Pagano.¹³ Ghiraldo, en efecto, presenta allí a un pintor de veinticinco años, “recientemente laureado por la crítica como una real esperanza del arte”, que no se siente comprendido en Buenos Aires y está al borde de la desesperación. Si la conjectura de Bunge es correcta (y no hay motivos para pensar que no lo sea, ya que el propio Pagano jamás lo desmintió), el testimonio amargo de este joven artista podría dar cuenta de las razones que llevaron a aquel joven artista a abandonar nuevamente la Argentina:

Ved mi vida: al cabo de mucho estudio, de una consagración absoluta a mi arte, cuando debería tener derecho al triunfo, cuando el éxito verdadero debía compensar mis desvelos, mis sacrificios, mis afanes; después de haber recorrido el mundo –¡Dios sabe cómo!– aprendiendo en las academias europeas lo que no podían enseñarme mis compatriotas; después de haber arrastrado mis infortunios de muchacho por todas las capitales del orbe donde mi inteligencia sabía encontrar una nueva verdad; después de haber adquirido la técnica de mi arte, de haber almacenado la mayor suma de conocimientos posible; de haberme formado hombre útil, me encuentro por fin, aquí, en la ciudad de mi nacimiento, en la ciudad de los míos, con que no tengo siquiera derecho á la existencia! Sí, soy solo un pobre diablo, cargado de sabiduría, que con todo su arte se muere de hambre en esta tierra. Y aquí estoy, aquí me encuentro, como un ente perjudicial y dañino, sin otro rumbo que el del manicomio, el hospital ó el suicidio!...¹⁴

¹² Alberto Ghiraldo, *Gesta*, Buenos Aires, Biblioteca de El Sol, 2^a ed., 1900. Pagano ilustró la portadilla y el contenido de la sección “Cuentos” (“De los sueños”, p. 7, “De la voluntad”, p. 17, “De la Traición”, p. 21, “Del Champagne”, p. 33, “De la vida”, p. 37, “Del Delito”, p. 51, “Del Suburbio”, p.57, “Del Recuerdo”, p.69, “Del Carnaval”, p. 77, “De la Angustia”, p. 87, “De la Histeria”, p. 91, “Del Castigo”, p.103), así como la portadilla del los relatos breves de la serie “Naturales” (p. 153). Dos de estos trabajos aparecieron previamente en la revista *Martín Fierro*, fundada y dirigida por Ghiraldo: uno en el N°8, del 21 de abril de 1904 (p. 8), ilustrando “De la Traición” y el otro en el N° 30, del 29 de septiembre de 1904, ilustrando el relato “Nota de estío” (p. 5), primer texto de “Naturales”. Un tercer dibujo, titulado “Apuntes para un cuadro”, ilustró “Cuadros” de Arturo Reynal O’Connor en el N° 10, del 5 de mayo de 1904 (p. 11). Cf. Armando V. Minguzzi (ed.), *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905)* [Estudio preliminar, índice bibliográfico y digitalización completa en CD Rom], Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, Serie Prácticas y Representaciones Bibliográficas, II, 2007, pp. 219 y 224.

¹³ Carlos Octavio Bunge, “Gesta”, en Alberto Ghiraldo, *Gesta*, p. XVII.

¹⁴ Ghiraldo, “Bajo la cruz”, en *Gesta*. pp. 147-148.

LA MODERNIDAD RIOPLATENSE EN EL ESPEJO DEL RENACIMIENTO

Sumido en una profunda crisis personal, Pagano partió por segunda vez hacia Italia en 1900, como corresponsal del *El País*, periódico fundado por Carlos Pellegrini. Sin trabajo, se presentó a una convocatoria de la *Rassegna Internazionale della Letteratura Contemporanea* para realizar una serie de “interviews” a escritores españoles, conforme el modelo ya probado por Jules Huret en su célebre *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), que dio a conocer a la joven generación de parnasianos y simbolistas belgas.¹⁵ Darío, con quien se había reencontrado en Florencia, le entregó cartas de recomendación dirigidas a Ramón del Valle Inclán y Emilia Pardo Bazán, que le abrieron las puertas de los círculos literarios de toda la Península Ibérica. Ángel Guimerá, Pompeyo Gener, Jacinto Verdaguer, Santiago Rusiñol, Alejandro de Riquer, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Pío Baroja y Azorín, entre muchos otros, fueron entrevistados por Pagano en *Al través de la España literaria* (1904), obra en dos tomos aparecida originalmente en italiano.¹⁶ El primer volumen, dedicado a poetas, narradores y dramaturgos catalanes, fue saludado por D'Annunzio, que llamó a Pagano “rivelatore dell'ardente e combatiente Catalogna”,¹⁷ y su publicación contribuyó, como ha observado Raúl H. Castagnino, a la reivindicación en Europa de una literatura “tenida generalmente como menor y dialectal.”¹⁸

Para Pagano, escritor bilingüe y admirador del *Quattrocento*, este contacto con los jóvenes escritores españoles, y sobre todo con los de lengua catalana, tendría un efecto a la vez paradójico y revelador. A través de España, redescubriría la Argentina, y en el Buenos Aires de la *belle époque* y su incipiente “modernidad periférica”, para retomar una expresión de Beatriz Sarlo,¹⁹ vería las condiciones favorables para un próximo renacimiento artístico y cultural. Prueba de su entusiasmo es la analogía entre el Renacimiento y el modernismo rioplatense que Pagano esboza, en el capítulo final de *El santo, el filósofo y el artista* (1918), enlazando dos ensayos, titulados respectivamente “Causas y formas del Renacimiento” y “Evolución del arte argenti-

¹⁵ Cf. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire: conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.*, París, Charpentier, 1891.

¹⁶ Pagano, *Attraverso la Spagna letteraria*. 2 tomos, Roma, *Rassegna Internazionale*, 1902; edición castellana, *Al través de la España literaria*, con prólogo de Emilia Pardo Bazán y traducción del autor, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904.

¹⁷ Citado en Pagano, *Evocaciones*, p. 27 nota.

¹⁸ Raúl H. Castagnino, “José León Pagano, Monitor del ‘Dies irae’”, en Pagano, *El día de la ira*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1959, p. 12. En su “Carta-prólogo” a *Más allá de la vida* (Barcelona, Librería de Antonio López, 4^a. ed. 1906, pp. 8-9), la primera pieza de teatro que Pagano estrenó en España Pompeyo Gener alude a la repercusión de *Al través de la España literaria* en otros países europeos: “En París se aplaude, sin reserva, su *A través de la España literaria*, obra que también, entre nosotros, inspiró a doña Emilia Pardo Bazán un juicio que, á no dudarlo, debe halagar a usted; en Alemania, la revista *Das litterarische Echo* llama la atención sobre sus estudios magistrales acerca de nuestros dos grandes poetas, Guimerá y Verdaguer, como antes lo hiciera *La Revue Blue*, con lo que á Pérez Galdós se refiere.”

¹⁹ Cf. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, especialmente pp. 13-32.

no”. En el primero de estos textos, Pagano recurre a una imagen que evoca el soneto de Darío y su propia pintura de 1898 para retratar al hombre renacentista como un “centauro” que participa de “la dualidad que supone su naturaleza divina y bestial” y, páginas más adelante, como una “planta que, injertada, da frutos diferentes”, nutriéndose de la antigüedad clásica, aunque no para resucitar a los dioses paganos, sino para glorificar el cristianismo y “comunicar el advenimiento de una humanidad nueva santificada en la religión de la belleza”.²⁰

El segundo texto, titulado originalmente “Evolución y significado del arte argentino” y leído en el Salón Blanco de la Biblioteca Argentina de la asociación “El Círculo” de Rosario en 1917, contiene en germen la tesis que Pagano desarrollaría en “El nacionalismo en el arte” en 1926.²¹ No sin audacia, Pagano atribuye aquí a la modernidad argentina rasgos de dualidad e hibridación análogos a los del Renacimiento. Su heterogeneidad cultural está marcada *ab initio* por la influencia de la carta magna norteamericana en la *Constitución Nacional*, la adopción del Código Napoleónico en el orden jurídico, la identificación con la tradición republicana europea y, sobre todo, “la amalgama de razas que integran la nacionalidad, políticamente constituida sí, pero no organizada en su unidad espiritual”.²² El Lorenzo de Médicis de las pampas ha sido, para Pagano, Bartolomé Mitre; Alejandro Bustillo, el León Baustista Alberti. Militar, historiador, traductor de la *Divina comedia*, poeta popular y mecenas, Mitre impulsó la primera exposición de Bellas Artes en 1859, aunque su iniciativa no tuvo continuidad “y nuestro arte creció y se formó a pesar del medio y contra él”.²³ Bustillo, el más clásico de los arquitectos modernos, practicó el arte constructivo “como una misión”, rindiendo homenaje en cada una de sus obras al “genio omnipresente de Grecia” y a las doctrinas de Vitruvio y de Palladio, señalaría Pagano en una de sus últimas conferencias.²⁴ Bustillo fue el primero, en la Argentina, en comprender que “proyectar edificios y construirlos según normas aprendidas más o menos bien no es hacer arquitectura, no implica realizar obras estéticas.”²⁵

“Evolución del arte argentino” evoca el papel fundacional del “centro educador” de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, la creación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1886, la

²⁰ Pagano, “Causas y formas del Renacimiento”, en *El santo, el filósofo y el artista*, pp., 230-231 y 226.

²¹ Cf. *Actas de “El Círculo de Rosario” 1912-1920*, Reunión N° 67, 15 de abril de 1917; citado en Sandra R. Fernández, “El negocio del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la Asociación “El Círculo” (1912-1920), en *Andes*, N°14, Salta, Universidad Nacional de Salta, 2003, nota 44. La autora consigna asimismo que, el 24 de mayo de 1917, se inauguró el Primer Salón Nacional de Bellas Artes de Rosario, iniciativa de “El Círculo” que contó con la colaboración del Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido entonces por Cupertino del Campo.

²² Pagano, “Evolución del arte argentino”, en *El santo, el filósofo y el artista*, p. 248.

²³ *Ibid.*, p. 247. Cf. Pagano, “El mausoleo de Mitre”, en *Meditaciones*, con prólogo de José León Pagano (h), Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Ediciones Culturales Argentinas, 1978, p. 22: “La milicia se vistió en él de Humanismo. Buscó la comunión con los grandes espíritus de épocas remotas, porque vio en ellos algo que no transcurrió el signo de lo permanente. Fue y supo ser espíritu y nervio: hombre de espada en la acción, tribuno en la asamblea, historiógrafo de la gesta emancipadora en el fervor de la patria, intérprete de la doble latinidad de Horacio y Dante, puro alma y cerebro en un culto de inequívoca nobleza”.

²⁴ Pagano, “El mensaje de Alejandro Bustillo”, en *Meditaciones*, p. 31

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

nacionalización de la Academia y el surgimiento de círculos artísticos como La Colmena y El Ateneo. Pagano pasa revista a los primeros becarios enviados a Europa, la actuación del grupo de Mendilaharzu y de la Cárcova, la trayectoria de los pintores Giudici, Della Valle, Sívori, Schiaffino y Rodríguez Etchart, entre otros, así como también de los escultores Cafferata y Correa Morales.²⁶ Finalmente, se atreve a establecer una segunda analogía con el *Quattrocento*. Así como el arte renacentista no es un remedio de la antigüedad clásica, argumenta Pagano, sino que cobra pleno sentido en la síntesis de elementos contrapuestos –cristianismo y paganism, Evangelios y neoplatonismo, Iglesia y Academia–, tampoco el arte argentino mira a Europa para copiar sus modelos. Se nutre en sus ejemplos para crear, él también, una nueva identidad plástica. De aquí que el más importante de “todos nuestros problemas de estética” sea saber qué debe entenderse por “arte argentino”.²⁷

Fustigando a quienes “pretenden fijar primero un canon para ajustar a él un arte, aún indefinido” o “hacer primero una teoría, elevarla a sistema orgánico, y luego producir la obra que la integre”, Pagano sostiene: “El arte nuevo ha venido a comprobar que el tema, considerado en sí mismo, o tiene una importancia limitadísima o no tiene ninguna. Y pretender que la pintura argentina se nacionalice por sus temas es desconocer la esencia misma de su valor representativo.”²⁸ El arte argentino no se nacionaliza tampoco por su “carácter” ni por su “estilo”: el carácter “supone condiciones de raza homogenizada”; el estilo, “tradiciones” culturalmente unificadas. Ninguna de estas dos condiciones se cumple en el país, donde “no hay unidad antropológica de raza”, ni “existe unidad espiritual” en su expresión artística: “Pero precisamente porque ese arte traduce lo que hay de vago, de indefinido en su propia inquietud, es el que corresponde al momento y es históricamente argentino”.²⁹ Pagano encuentra la corroboración de su hipótesis en el eclecticismo arquitectónico y la heteroclita composición social de Buenos Aires:

Todos los estilos de arquitectura se confunden, inarmónicos en sus edificios. Muchos de aquellos se deforman y pierden su carácter originario, obedeciendo a los influjos del medio. Pronto, junto al palacio del congreso, que es de estilo romano, tendremos una universidad de estilo gótico. No omitimos el profuso palacio de las aguas corrientes en su arbitrarria opulencia chillona, para comprobar que son formas opuestas y contrapuestas, y que si no son anacrónicas en su estridula disonancia, es porque traducen la vaguedad de un período de formación y concuerdan con los elementos convergentes en él. Apartemos ahora los ojos de esos edificios, cuya estética no rige ninguna ley edi-

²⁶ Pagano, “Evolución del arte argentino”, en *El santo, el filósofo y el artista*, p. 256-257. Sobre el período, cf. Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, Laura Malosetti Costa en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, particularmente pp. 85-108, 187-240 y 329-392.

²⁷ *Ibid.*, p. 249.

²⁸ *Ibid.*, pp. 249 y 250.

²⁹ *Ibid.*, pp. 251-252.

licia, y fijémonos en sus habitantes. Todas las razas se evidencian en ellos. Y allí donde creemos ver un asiático, un teutón, un eslavo o un sajón, advertimos, en realidad, un núcleo de argentinos. Pero ya sabemos que si integran constitucionalmente la nación, no la determinan en su unidad espiritual. Ella surgirá, definitiva, cuando se amalgamen y fusionen en proporciones armónicas; y quizá tengamos entonces también nuestra expresión más propia en su idioma cuyas partes constitutivas sean de prevalencia americana en su característica argentinidad. Pero tendremos, a no dudarlo, un estilo en arquitectura, una inspiración inconfundible en música, una personalidad definida en literatura y una escuela propia en la doble manifestación de nuestra plástica. Mientras ello se elabora en el crisol oscuro del tiempo, sólo cumple exigirle a nuestra pintura y a nuestra escultura que sea de su hora. Y esa hora, justo es reconocerlo, fulgura, y en una realidad tangible.³⁰

EL FILÓSOFO, EL DRAMATURGO Y LA PROBLEMÁTICA DEL TEATRO

Luego de estrenar con éxito en Barcelona, Roma y Berlín dos piezas dramáticas –*Más allá de la vida* (1902) y *El dominador* 1903–³¹ Pagano decidió retornar a la Argentina. A bordo del barco que lo traía de vuelta, conoció a José Ceppi, director de *La Nación*, que se interesó en sus manuscritos sobre el dramaturgo italiano Girolamo Rovetta y lo invitó a colaborar en el diario, a cuya redacción se incorporó al poco tiempo para desempeñarse como crítico durante los cuarenta y siete años siguientes. En 1904, Pagano publicó la antología de poesía *El Parnaso argentino* y la obra de teatro *Nirvana*, dando comienzo a una larga serie de estrenos en Buenos Aires, algunos de ellos con la Compañía Pagano-Ducasse.

Frente al criollismo y el naturalismo predominantes en la escena porteña, donde brillaban *Juan Moreira y M'hijo el dotor*, Pagano desarrolló un teatro modernista, que indagaba en las pasiones humanas y recreaba paisajes anímicos. Al reseñar la comedia dramática *Nirvana*, Juan Pablo Echagüe destacó la renovación que implicaba el lenguaje de Pagano en comparación con el de “los ‘moreirescos’ dramaturgos locales”: “[...] no sacude la emotividad del grueso público haciéndolo saltar de sus asientos a fuerza de descargas de armas de fuego ni lo fascina con fulguraciones de sables y puñales”.³² Por su parte, con motivo del estreno de *La ofrenda*, Joaquín V. González escribió en una carta a Pagano del 6 de diciembre de 1914:

³⁰ *Ibid.*, pp. 252-253.

³¹ El drama *Más allá de la vida* fue estrenado por la compañía de Blanca Iggius en el Teatro de la Gran Vía de Barcelona el 17 de noviembre de 1902; *El dominador*, en el Teatro Dramático Nacional de Roma, el 19 de junio de 1903, con el actor italiano Ferruccio Caravaglia.

³² Citado por José León Pagano (h.), “José León Pagano, una pasión con fervoroso celo”, en Pagano, *Meditaciones*, pp. 17-18.

No puede decirse de Ud. que hace *teatro nacional* en el sentido folklórico de nuestras costumbres semi-indígenas ni de las estériles imitaciones del *género chico* que tanto ha empequeñecido la escena española de última data. Salvo excepciones cuyo valor literario descriptivo soy el primero en reconocer, la mayor parte de las producciones expuestas a diario en los escenarios de esos teatros parece indicar una desviación del buen camino hacia la formación del verdadero teatro nacional como exponente no sólo de la naturaleza y caracteres dominantes del medio argentino, sino como revelación del pensamiento argentino aplicado a la creación de un tipo de arte o puesto a contribución de la obra universal del estudio de las pasiones y de los problemas humanos que el teatro tan admirablemente analiza y plantea.³³

David Viñas ha indicado la común preocupación esteticista por la “*pièce bien faite*” en del teatro del joven Pagano, las novelas de Enrique Larreta y Ángel de Estrada y los ensayos de Emilio Becher.³⁴ Sin embargo, el “rubenismo” de Pagano pronto se orienta hacia la elaboración de un teatro filosófico, seguido de un período realista, que se corresponde con los cuentos ambientados en las serranías cordobesas de principios de la década del veinte, reunidos en *El hombre que volvió a la vida*. En estos relatos, Pagano parece intentar escapar a la antinomia que dividía el campo de la literatura argentina del 900, conciliando cosmopolitismo y regionalismo, simbolismo y naturalismo. Así, por ejemplo, en “El hombre que perdió la voluntad”, el tópico decadentista de la *femme fatal* y de la culpa romántica por la muerte de la amada se recrean en el dramático relato de Lisandro Dorival sobre una cabalgata nocturna hacia el Uritorco.³⁵

En 1944, al pronunciar su discurso de recepción a Pagano en la Academia Argentina de Letras, José A. Oría observó que su teatro revelaba “los conflictos de almas y las luchas de ideas” y destacó: “Un libro suyo de la madurez resume, quizás, las tres vocaciones que han guiado su existencia y que se conjugan en el discurrir de su vida y de su obra. Titúlase compendiosamente ese libro: *El santo, el filósofo y el artista.*”³⁶ Esta triple vocación retorna intacta, después de largos años dedicados a la crítica y la historiografía del arte argentino, en la última pieza dramática de Pagano, *El día de la ira* (1959), una alegoría de la Tercera Guerra Mundial, de resonancias ético-religiosas y a tono con el “teatro metafísico” del Gabriel Marcel, cuyo existentialismo cristiano juzga afín a su propia concepción humanista. En “Gabriel Marcel y la inquietud en San Agustín”, ensayo publicado el mismo año que *El día de la ira*, Pagano

³³ Citado por Castagnino, “José León Pagano, Monitor del ‘Dies irae’”, en *El día de la ira*, p. 13-14.

³⁴ David Viñas, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 3^a ed. 1996, p. 57.

³⁵ Pagano, “El hombre que perdió la voluntad”, en *El hombre que volvió a la vida*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1922, pp.135-166.

³⁶ José A. Oría, “Recepción de Don José León Pagano (22 de junio de 1944)”, en AA.VV., *Discursos Académicos, Tomo II: Discursos de Recepción (1938-1944)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1945, pp 342 y 339.

hace suya la postura del filósofo francés en *Les hommes contre l'humain* (1951, Los hombres contra lo humano), obra que denuncia “el espíritu de abstracción” como causa del totalitarismo y la guerra: “Gabriel Marcel considera una traición hecha a la vida no intervenir y tomar partido ante un mundo cuya destrucción total ya nada tiene de inconcebible”, afirma Pagano y enseguida pregunta: “¿Cómo podría el filósofo, por el hecho de ser filósofo, desentenderse de tamaño problema, sin traicionar su auténtica vocación?”³⁷ Sin embargo, es en “Gabriel Marcel dramaturgo”, aparecido en 1961, donde encontramos una reflexión que ilumina sobre la imagen que el propio Pagano podía tener de sí mismo como filósofo:

A la pregunta de si es Gabriel Marcel un dramaturgo filósofo o un filósofo dramaturgo, contestó él: filosofía y teatro son en mi obra *dos vertientes de una misma altura*; y luego reiteró: “Nunca se estrechará con bastante energía el lazo íntimo que en mi obra une la filosofía con el teatro”. Y afirmó más tarde: “Toda tentativa de exponer mi pensamiento filosófico está condenada a un grave fracaso si no se tiene en cuenta mi teatro.” Y por fin, esto más: “Es en el drama y a través del drama donde el pensamiento filosófico se capta a sí mismo y se define *in concreto*”.³⁸

El análisis de la producción dramática de Pagano –tarea a la que, por lo demás, se consagró hasta su muerte en Buenos Aires en 1964– rebasa las fronteras de este trabajo;³⁹ en cambio, sus escritos sobre la problemática del teatro europeo de comienzos del siglo XX y del período de entreguerras resultan insoslayables para una reconstrucción de los fundamentos filosóficos de su actividad como crítico. En *Motivos de estética*, que recopila ensayos y conferencias fechadas entre 1931 y 1940, la discusión sobre el teatro se sitúa en el horizonte de la modernidad, concebida como una “época de crisis –fiebre y malestar de alumbramiento”: “una época *in fieri*”, en la que está todo por ser.⁴⁰ Los artistas más representativos y los *ismos* que se suceden

³⁷ Pagano, “Gabriel Marcel y la inquietud en San Agustín”, en *Evocaciones*, p. 236. Véase Gabriel Marcel, *Les hommes contre l'humain* (París, La Colombe, 1951), reed. con prefacio de Paul Ricoeur, París, Éditions Universitaires, 1991.

³⁸ Pagano, “Gabriel Marcel dramaturgo”, en *Evocaciones*, p. 27.

³⁹ La obra dramática de Pagano abarca diecinueve obras estrenadas: *Más allá de la vida* (drama, 3 actos, 1902), *El dominador* (drama, 4 actos, 1903), *Nirvana* (comedia dramática en 3 actos, 1904), *Almas que luchan* (alta comedia, 3 actos, 1906), *La ofrenda* (drama, 3 actos, 1914), *El balcón* (alta comedia, 3 actos, 1915), ... *Y Dios dispone* (comedia, 1 acto, 1915), *Los astros* (comedia, 3 actos, estrenada por la Compañía Pagano-Ducasse, 1916), *El sobrino de Malbrán* (3 actos, 1918), *El secreto de los otros* (3 actos, 1918), *El tío Diego* (3 actos, 1919), *Cartas de amor* (3 actos, 1921), *El zarpazo* (pieza en un acto, 1922) *Lasalle* (drama histórico, 5 actos, estrenado por la Compañía Pagano-Ducasse, 1925), *El inglés de anoche se llama Aguirre* (3 actos, publicada en 1969), *Blasón de fuego* (3 actos, 1933), *El rescate* (3 actos), *El secreto* (3 actos), *Dos mujeres en una imagen* (3 actos, 1952). A éstas se suman otras dos obras publicadas, *La venganza de Afrodita* (misterio profano en cuatro tiempos, 1954) y *El día de la ira* (tragedia, 3 actos, con un prólogo y un epílogo, 1959), así como cuatro piezas inéditas: *El rubí encendido* (3 actos), *El retorno* (3 actos), *El espejo invisible* (3 actos) y *Hoy como ayer igual que mañana* (3 actos).

⁴⁰ Pagano, “La problemática del teatro moderno”, en *Motivos de estética*, Buenos Aires, El Ateneo, 1940, pp. 217-218.

unos a otros no ofrecen, desde su punto de vista, una unívoca “fórmula de la *modernidad*”.⁴¹ El teatro no escapa a esta regla y, distando mucho de ajustarse a un modelo, “se nutre de una substancia en sí misma mudable”.⁴²

Pagano sostiene que el “teatro nuevo”, contra lo que tiende a pensarse, no se caracteriza ni por excluir el naturalismo, la comedia burguesa y la naturaleza “como fuerza actuante en la complejidad del hombre”, ni por presentar una visión del mundo en la que el “problema moral” es sustituido por el “problema gnoseológico” de la oposición entre “realidad e ilusión, con todos sus derivados: verdad y apariencia, efectividad y ensueño, fantasía, ficción.”⁴³ Tras analizar las obras de Henri Lenormand y Luigi Pirandello, ejemplos antitéticos de teatro positivista y teatro idealista (“drama de pensamiento o de conciencia”⁴⁴), Pagano argumenta que el papel determinante que el dramaturgo francés asigna al paisaje no lo lleva a desdeñar el concepto, del mismo modo que el siciliano elimina la acción del panorama físico en la arquitectura conceptual de sus dramas y comedias. El teatro de ambos, concluye, es irreductible a esta bipolaridad y, al igual que todo el arte moderno, no se mueve en una sola dirección, sino que es “múltiple y vario”, “opuesto en absoluto a toda concordancia de escuela.”⁴⁵

LA GRAN GUERRA Y LA ESTÉTICA DEL DESPUÉS

En “Pre y post-guerra en la problemática del teatro moderno”, Pagano afirma que el modernismo “no renuncia a nada, no excluye nada”.⁴⁶ En una impetuosa ola avasalladora, el arte moderno absorbe todo, se apropiá y revalida incluso el arte del pasado, las formas de otras épocas, que las grandes transformaciones del siglo XX someten a un proceso de deshistorización. La técnica artística “rompe toda traba, sobrepuja todo límite, salta sobre toda valla” y posee un poder catártico:

El arte adquiere de este modo una amplitud libertadora. Su acción es fecunda porque no excluye ningún recurso comunicativo. Ni acepta ni impone fórmulas. Su verdadero significado consiste en ello precisamente. Naturalismo y romanticismo, análisis y efusión lírica, verdad y poesía, substancia de arte viva, en fin, todo se admite si viene animado *por dentro* conforme lo exige la unidad lograda en la intuición-expresión.⁴⁷

⁴¹ *Ibid.*, p. 219.

⁴² *Ibid.*, p. 220.

⁴³ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁴ Pagano, “La naturaleza y el pensamiento en la problemática del teatro moderno”, en *Motivos de estética*, p. 236.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁶ Pagano, “Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno”, en *Motivos de estética*, p. 276.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 277.

En esta última definición, Pagano hace suya la tesis central de Benedetto Croce en *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902, Estética como ciencia de la expresión y lingüística general), donde el arte es concebido como conocimiento intuitivo, en el sentido hegeliano de *Anschauung*, a la vez síntesis de sensaciones e impresiones –sentimientos e imágenes– y actividad expresiva que objetiva un mundo individual.⁴⁸ El arte moderno, afirma siguiendo al filósofo napolitano, no admite “atribuciones absolutas”;⁴⁹ se caracteriza más bien por su nominalismo y su multidireccionalidad, que se manifiesta en un creciente grado de singularización: “En todo el panorama de Europa y de América, el artista parece haber traducido el entinema cartesiano en estos términos: *¿Me singularizo en mi obra? Luego soy.*”⁵⁰

La Gran Guerra, lejos de haber modificado esta tendencia, ha venido a exacerbarla. Hablar de un arte de posguerra, diferente en su problemática al arte de preguerra, implica aceptar ingenuamente “los fáciles esquemas de ultramar”, que a menudo elevan a criterio “una postura discursiva” en desmedro del “magnífico espectáculo de los creadores, por quienes cobran validez los períodos de la historia”.⁵¹ Los movimientos artísticos que, a uno y otro lado del Atlántico, surgieron de las cenizas del Viejo Mundo, arrasado por la conflagración de 1914, no han encontrado aún “una estética afín al estado de ánimo de ese después”.⁵² Si el arte ha abandonado por fin el largo y espeso sueño del siglo XIX, todavía no ha abierto los ojos a la pesadilla del XX:

⁴⁸ Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milán-Palermo-Nápoles, Remo Sanaron, 1902, p. 15 ss. Pagano ve resumido en este concepto el pensamiento de Croce: “Toda la estética de Croce es el desarrollo de este concepto central: el de la intuición-expresión. El arte es vivencia cálida, efusión del ánimo, en nada compatible con el acompañado discurrir dialéctico” Cf. Pagano, “El espíritu como esencia en la creación artística”, en *Nuevos motivos de estética*, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1948, p. 31. Para Hegel, la intuición (*Anschauung*) es esencialmente “objetivación de sentimientos” (*Objetivierung des Empfundenen*) y lleva su objeto “de la forma de la interioridad a la forma de la exterioridad”; véase Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *System der Philosophie*, en *Sämtliche Werke*, edición de Herman Glockner, t. 10, Stuttgart, Friedrich Frommann, 1965, pp. 320 y 322. Para sus primeros estudios de la filosofía del arte de Hegel, Pagano consultó la única traducción castellana de su *Estética* disponible entonces, realizada a partir de la edición francesa de Charles-Magloire Bénard, *Esthetique*, 2. vols., París, G. Baillièvre, 1875: *Estética*, 2. vols., trad. de H. Giner de los Ríos, Madrid, Daniel Jorro, 1^a ed., 1908. Más adelante también utilizó algunos volúmenes de la traducción de Manuel Granelli: *De lo bello y sus formas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 2^a ed. 1946; *Poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947; *Sistema de las artes. Arquitectura, pintura, escultura y música*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947. Otras obras de Hegel en la biblioteca de Pagano: *Filosofía del espíritu*, traducción y prólogo de E. Barrionuevo y Herrán, Madrid, Daniel Jorro, 1^a ed., 1907; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Victoriano Suárez, 1917, 3 vols.; *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, 3 vols., trad. de Benedetto Croce, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1923; *Filosofía de la historia universal*, 2 vols., trad. de José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1928; *Filosofía del derecho*, introducción de Karl Marx; trad. de Angélica Mendoza de Montero, Buenos Aires, Claridad, 2^a ed., 1939.

⁴⁹ Pagano, “Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno”, en *Motivos de estética*, p. 278.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 271.

⁵¹ *Ibid.*, p. 267.

⁵² *Ibid.*, p. 266.

La postguerra no ha logrado definirse en una forma de arte como expresión de un estado de ánimo evocado por la gran tragedia de Europa. Algo se modificó, sin duda; algo vive y pervive entre nosotros de aquel estremecimiento convulsionado, pero hasta hoy no se concretaron en formas ideales las infinitas y dispersas resonancias surgidas de aquel mundo alucinado.”⁵³

La estética del después, piensa Pagano, aún está en camino. La Revolución rusa, la tentativa más radical y subversiva por crear un “*alma nueva*”, quiso forjar “una *cultura proletaria*, en oposición a las precedentes culturas, medieval y burguesa”; pero su arte no fue más allá del “cubismo escenográfico” y del “futurismo lírico”, “dos formas de preguerra”, a las que sucedió, sobre todo en el campo de la novela, una acentuada regresión –promovida por el Estado soviético– hacia la “actitud naturalista” del siglo XIX.⁵⁴ El teatro de O’Neil y Lenormand no puede concebirse sin “las anticipaciones precursoras de Andreiev”, “la sátira disolvente de Bernard Shaw”, “el grotesco de Chiarelli” y “el mal llamado *infantilismo* de Maeterlinck”, mientras que una obra tan innovadora como *Sei personaggi in cerca d’autore* (Seis personajes en busca de un autor), estrenada en 1921, no es comprensible sin la reforma de la *commedia dell’arte* llevada a cabo por Carlo Goldoni.⁵⁵ Pagano comenta precisamente la reivindicación que Pirandello hizo del gran dramaturgo y comediante italiano del siglo XVIII, en la conferencia “Teatro nuovo e teatro vecchio” (Teatro viejo y teatro nuevo), brindada en el Teatro Odéon de Buenos Aires, en ocasión de su segunda visita a la Argentina en septiembre de 1933:

No ha mucho, pronunció Luigi Pirandello dos conferencias en el teatro Odeón. Una, la primera, se anunció con el epígrafe *Teatro nuevo y teatro viejo*. Por fin se escucharía una palabra esclarecida sobre el tema. Se le aguardó con impaciente desazón. ¿Quién podía disertar sobre esta materia con mayor autoridad? Muchos acudieron anhelosos a escucharle. Aguardaban una fórmula, quizás una receta, acaso un rótulo, tal vez un canon. Y nada de eso llegó. No habló ni del teatro nuevo ni del viejo. De donde la impresión estupefactiva causada por el maestro. ¿Cómo podía él darnos una definición de la modernidad, ya sea referida al teatro, ya al arte considerado éste en sus formas diversas? Habló. Pues, de originalidad y de imitación; aludió a lo único vital en él, a sus expresiones individuales, afirmándolas en los modos personales de otros. Fue claro y fue lógico. Lo *nuevo* no es siempre lo inmediato, lo reciente, lo coetáneo. Modernos son algunos autores situados en la zona de lo pretérrito, en el plano de un ayer traído a constante plenitud de presencia, a nuestra actualidad por virtud de su gravedad permanente. Citó a Shakespeare, recordó a Goldoni e ilustró con ejemplos clásicos su

⁵³ *Ibid.*, p. 268.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 267-268, 276 y 278.

conferencia sobre *Teatro viejo y teatro nuevo*. La lección fue ejemplar para quien supo aprovecharla.⁵⁶

Las observaciones de Pagano sobre el teatro moderno se extienden al dominio de las artes plásticas, donde cubismo, constructivismo, sintetismo y surrealismo no se suceden como escuelas, sino como fases de un mismo proceso artístico y cultural. Algo similar ocurre con la escultura de Antoine Bourdelle, la “arquitectura funcional” y la música de Igor Stravinsky.⁵⁷ Con todo, la declarada aspiración del modernismo de preguerra y de posguerra es romper con “la tradición humanista” y, adhiriendo a la consigna de Friedrich Nietzsche, trasmutar “la escala de todos los valores”.⁵⁸ Su imperativo estético es la novedad: “Antes la obra de arte fulguraba por su belleza. Ahora decimos: bello es lo nuevo. Pero, ¿dónde comienza lo absoluto de la novedad?”⁵⁹ Pagano responde: “El arte nuevo no nace sobre el viejo, oponiéndose a él. Es un momento de otra vida. Pero no supone un destaque decisivo, como un absoluto sin precedentes, surgido de sí mismo”.⁶⁰ Por debajo de la proliferación de manifiestos y escritos programáticos, más que una ruptura con el arte de preguerra, puede verse una continuidad:

El arte permanece; se diversifican sus expresiones. En el fluir temporal, lo mudable es la materia de la historia. Todo es proceso en su amplio ritmo de enlace: oponerse a una forma de vida es un modo de relación con ella. Nada se transforma de improviso, con brusquedad saltuaria, y menos una concepción del mundo. En mucho de lo actual se contienen formas de *retorno*. A esto se ha llamado ver las cosas con ojos nuevos. No cabe admitir un corte decisivo entre el ayer y el hoy. Véanse los tres ligamentos de especulación pura como términos de enlaces con las tres grandes corrientes del arte actual: el irracionalismo filosófico de Hartmann, como precedente del expresionismo; el idealismo estético de Croce, como precedente del futurismo; el intuicionismo de Bergson como antecedente del vanguardismo.⁶¹

⁵⁶ “La naturaleza y el pensamiento en la problemática del teatro moderno”, en *Motivos de estética*, p. 243-244. Pirandello llegó a Buenos el 31 de agosto de 1933 para el estreno mundial en español del drama *Cuando se es alguien* (*Quando si è qualcuno*, 1932) en el Teatro Odeón, bajo la dirección de Cunill Cabanellas y con actuación de Iris Marga. En la lectura pública referida por Pagano, Pirandello retomaba el argumento de una conferencia del mismo título, pronunciada por primera vez en Venecia en julio de 1922 y publicada en *Comoedia* el 1º de enero de 1923. Esta nueva versión ampliada fue repetida por Pirandello el 12 de mayo de 1934, en la inauguración de la nueva sede del diario turinense *La Stampa*, que lo reprodujo en su edición del día siguiente .Cf. Luigi Pirandello, “Teatro nuevo e teatro vecchio”, *Opere di Luigi Pirandello*, vol. 6: *Saggi, Poesie, Scritti varii*, edición (revisada y enriquecida) a cargo de Manlio Lo Vecchio-Mustio, Milán, Mondadori/I Classici Contemporanei Italiani, 1977, pp. 225-243.

⁵⁷ Pagano, “Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno”, en *Motivos de estética*, pp. 264 y 268.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 272-273.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁶¹ *Ibid.*, p. 271.

EN TORNO A HARTMANN Y CROCE: EXPRESIONISMO Y FUTURISMO

En cuanto a las tendencias predominantes del arte moderno, el expresionismo, el futurismo y el vanguardismo –bajo el cual Pagano engloba el cubismo y el surrealismo– tendrían en cada caso su respectivo correlato filosófico. La asociación que Pagano establece entre los primeros expresionistas y lo que aquí denomina “irracionalismo” de Eduard von Hartmann, lejos de ser caprichosa, no carece de fundamento histórico y conceptual. La reconstrucción contemporánea de la estética del expresionismo destaca con razón, entre sus mayores referentes teóricos, los nombres de Nietzsche, Henri Bergson y, sobre todo, Wilhelm Worringer, pero pasa a menudo por alto la relevancia de una obra como *Philosophie des Unbewussten* (1869, Filosofía del inconsciente) en el horizonte cultural europeo de finales del siglo XIX. Hoy en día prácticamente olvidada, esta monumental empresa de conciliación de la metafísica especulativa y el método inductivo de las ciencias naturales, gozó de amplia repercusión en los salones literarios, tuvo numerosas reediciones –incluso una versión popular abreviada– y se tradujo al francés, inglés, ruso y sueco.⁶²

Hartmann, contemporáneo y rival de Nietzsche, influyó indirectamente sobre Wassily Kandinsky a través de uno de sus más próximos discípulos, Rudolf Steiner, cuyas enseñanzas aplicó a su propia concepción de las artes plásticas en *Über das geistige in der Kunst, insbesonder in der Malerei* (1912, Sobre lo espiritual en el arte, particularmente en la pintura).⁶³ En *Philosophie des Unbewussten*, Hartmann postulaba un inconsciente absoluto, fuerza ciega y productiva, que identificaba con “lo incondicionado” de Schelling, a la vez fundamento de

⁶² Cf. Mae Wegener, “Unbewust/das Unbewuste”, en Kartheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs y Friedrich Woltzettel, *Ästhetische Grundbegriffe*, tomo 6, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 2005, p. 223.

⁶³ Cf. Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. del alemán de Genoveva Dieterich, Barcelona, Paidós, 2003. Es sabido que Rudolf Steiner dejó su huella también en el pintor argentino Xul Solar, que asistió a las conferencias del teósofo en Stuttgart en 1923 y poseía una treintena de libros de él en su biblioteca. En 1961, Xul Solar pintó un retrato de Steiner con la leyenda: “Sabio/Lume/Norma/Gurú/Sam Norma”; al respecto, cf. María Cecilia G. de Bendinger, “Rudolf Steiner: relación con Xul Solar y Jorge Luis Borges”, *Las pizarras mágicas de Rudolf Steiner*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2002. Para las ideas estéticas de Steiner, véanse particularmente: Steiner, *Arte y ciencia del arte*, Buenos Aires, Editorial Antroposófica, 2005 y *La naturaleza de los colores*, Buenos Aires, Editorial Antroposófica, 2005. La relación de Kandinsky con Steiner ha sido puesta de manifiesto por Sixten Ringbom, “The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting”, en *Acta Academiae Aboensis*, A: *Humanioria*, vol. 38, N° 2, Londres, University College London, 1970. Esta influencia puede rastrearse también en Franz Marc, a quien Mario A. Presas, entre los filósofos argentinos, ha consagrado un destacable estudio: “Ideas estéticas de Franz Marc”, en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almágesto, 1996, pp. 67-84.

la “voluntad” de Schopenhauer y de la “idea” de Hegel.⁶⁴ En el capítulo titulado “El inconsciente en el juicio estético y la producción artística”, Hartmann sosténía que “la percepción de lo bello y la creación de lo bello en los seres humanos derivan de procesos inconscientes, cuyo resultado se traduce en la conciencia por el sentimiento y la invención (concepción) de lo bello”.⁶⁵ Distinguiendo entre la “facultad pasiva de sentir lo bello” y la “facultad activa de producirlo”, afirmaba que el juicio estético se funda sobre la experiencia y reposa sobre “impresiones estéticas” de origen fisiológico, que la conciencia *a posteriori* “reconstruye y conceptualiza en la forma discursiva de la representación consciente”.⁶⁶ Del mismo modo, la inspiración, el genio y toda la producción artística del hombre tienen, en última instancia, su fuente en “un obrar del inconsciente”.⁶⁷

Pagano conocía las tesis de Hartmann a través de un estudio crítico-biográfico de Adolfo Faggi⁶⁸ y estaba familiarizado con los resúmenes de sus ideas que ofrecían Benedetto Croce en su *Estética* y Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1890-1901). Menéndez y Pelayo, que leyó la obra de Hartmann en francés, ofrecía una ajustada reseña de su contenido, así como de los escritos que el filósofo había dedicado a Goethe, Shakespeare y Max Schasler, pero creía equivocadamente que no era autor “de ningún tratado

⁶⁴ Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewussten*, en *Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke*, 2^a ed., integral, vols. VII-IX (10^a ed. ampliada en tres partes), Leipzig, Hermann Haacke, 1899, vol. 1, “Vorwort zur Zehnten Auflage”, p. XIII: “Si fuera necesario caracterizar brevemente la posición de mi sistema en la historia de la filosofía, podría decirse: el mismo es una síntesis de Hegel y Schopenhauer, bajo el decidido predominio del primero, desarrollado según el lineamiento de la doctrina de los principios de la filosofía positiva de Schelling y del concepto de inconsciente del primer sistema de Schelling; el aún provisorio postulado monístico-abstracto de esta síntesis se fusiona luego con el idealismo de Leibniz y el realismo de las modernas ciencias naturales en un monismo concreto, en el cual el pluralismo de lo real-fenoménico llega a ser un momento superado, y el sistema así obtenido se funda y se construye finalmente sobre bases empíricas a partir del método inductivo de las modernas ciencias naturales e históricas.” La traducción es nuestra, al igual que las restantes citadas en este estudio, salvo indicación en sentido contrario.

⁶⁵ *Ibid.*, 1, B, V: “Das Unwesen im ästhetische Urtheil und in der künstlerischen Production”, p. 252.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 287-288.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁶⁸ Adolfo Faggi, *Hartmann*, Milán, Athena, 1927. Profesor de Historia de la Filosofía en la Università di Torino de 1915 a 1938, Faggi fue también autor de otros estudios destacados sobre Hartmann: *La filosofia dell'inconsciente: metafisica e morale: contributo alla storia del pessimismo* (Florencia, Tip. dei Succ. Lemonnier, 1890), *La religione e il suo avvenire secondo Eduardo Hartmann: saggio sulla filosofia religiosa in Germania* (Florencia, Civelli, 1892) y *Eduardo Hartmann e l'estetica tedesca* (Florencia, Bonducciana A. Meozzi, 1895).

especial de Filosofía del arte”.⁶⁹ Croce, en cambio, se centraba en la *Aesthetik* (Estética) de Hartmann, dividida en dos volúmenes: *Die deutsche Aesthetik seit Kant* (1886, La estética alemana desde Kant) y *Die Philosophie des Schönen* (1887, La filosofía de lo bello). Ponía de relieve el “idealismo concreto” del autor y exponía su concepción de la belleza, subrayando los términos que revalorizaba para su propia teoría estética: “En lo bello es inmanente la *lógica*, la idea *microcósmica*, el *inconsciente*. Por medio de lo inconsciente tiene lugar en su proceso la *intuición intelectual* o el *intelecto intuitivo*. Lo bello, precisamente porque hunde sus raíces en lo inconsciente, es *misterio*.”⁷⁰

La relación entre el futurismo y la teoría estética de Croce merece, para Pagano, una especial atención, sobre todo por dos razones: por un lado, a causa de la radicalidad de la ruptura con el pasado que promueve el movimiento y, por otro, a causa de la centralidad que, para su propia concepción, tiene el pensamiento de Croce sobre el lugar del arte en el espíritu y la sociedad. Hacia comienzos de la década del treinta, en “La modernidad como problema estético”, ensayo incluido en *Formas de vida* (1941), Pagano recuerda que la *Estética* de Croce fue a menudo invocada por los apólogos del futurismo como un “antecedente necesario”, pese a que esta aproximación no agradó al filósofo.⁷¹ En efecto, Croce tomó distancia de Marinetti y sus partidarios en “Per una poetica moderna” (Para una poética moderna), escrito publicado en 1922. Allí Croce sosténía que la poesía futurista “representa en el campo estético el análogo del utopismo en el campo político y social.”⁷² En el dominio de la poesía, como en el del Estado y la sociedad, todos los grandes revolucionarios son, al mismo tiempo, grandes conservadores, “puesto que crean lo nuevo extrayéndolo de lo histórico y existente”.⁷³ Si el poeta futurista se asemeja al utopista, es porque al igual que él “pretende saltar sobre la historia”: así como el utopista funda una nueva sociedad que únicamente existe sobre el papel, el futurista “crea una nueva poesía sólo en su presunción y, así como aquél es incapaz de encontrar la nueva ley, éste no encuentra el nuevo ritmo, ritmo y no ya especulación tormentosa de un ritmo arítmico.”⁷⁴

⁶⁹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. IV, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, pp. 320-328. Esta obra en cinco tomos no se limitada a la estética española y ofrecía un compendio de las doctrinas filosóficas sobre la belleza y el arte desde la antigüedad clásica hasta el idealismo alemán y el romanticismo inglés y francés, era tenida en alta consideración por el propio Croce, que valoraba su erudición y calidad expositiva, pero lamentaba “la incertidumbre del punto de vista teórico del autor”. Cf. Croce, *Estética*, p. 518. La edición consultada por Menéndez y Pelayo para su resumen de la estética de Hartmann fue *Philosophie de l'inconscient*, traducida del alemán y precedida de una introducción de Desiré Nolen, París, G. Baillière, 1877; también tuvo presente, según consigna, “un artículo de Séailles en la *Révue Philosophique*” (Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 326 nota).

⁷⁰ Croce, *Estética*, p. 403. Cf. Hartmann, *Aesthetik*, en *Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke*, vols. 3-4, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886-1887.

⁷¹ Pagano, “La modernidad como problema estético”, en *Formas de vida*, p. 405.

⁷² Croce, “Per una poetica moderna”, en *Nuovi saggi di estetica*, en *Saggi filosofici*, V, 2^a ed. aumentada, Bari, Giuseppe Laterza y Figli, 1926, pp. 325-326.

⁷³ *Ibid.*, p. 326.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 326 *infra*.

Durante su estadía en Europa entre 1907 y 1913, Pagano presenció el surgimiento del futurismo. El 7 de junio de 1926, Marinetti llegó a Buenos Aires y fue agasajado con un banquete por la revista *Martín Fierro*, que le dedicó un número de homenaje, en el cual escribieron, entre otros, Guillermo de Torre y Leopoldo Marechal.⁷⁵ La ruidosa visita del jefe del futurismo, envuelta en polémicas y fuertes disputas incluso entre los propios martiniferristas, motivó que Pagano evocara los primeros escándalos del futurismo en una digresión intercalada en un artículo sobre la imprevista conversión de Giovanni Papini al catolicismo. Pasando revista a las sucesivas demonolatrías y apostasías del escritor florentino, Pagano recuerda que éste también se sintió atraído por el futurismo y “se incorporó a la banda de *bufones* que se paseaba por los escenarios de Italia para desconcertar y enfurecer a los oyentes”.⁷⁶ Luego agrega:

No puede tener una idea cabal de esas veladas futuristas quien no asistió a ellas. Para llevarlas a efecto se escogían teatros principales y de gran capacidad y que siempre resultaban pequeños dada la afluencia de público. El *espectáculo* prometía ser divertido. Se iba a oír *cosas*, dichas además, de modo pintoresco, sin recato, con violencia inusitada. Era de ver cuando se levantaba el telón y aparecían los oradores ante el público. Una sorda ondulación recorría la sala, pronta a estallar en gritos atronadores, como respuesta a los conceptos detonantes que estremecían al auditorio frenético. El espectáculo trocábaise en auténtica batalla verbal, donde se cruzaban mil voces enardeciditas. Con las carcajadas y las burlas llegaban a veces al escenario legumbres y céntimos destinados a remunerar a los oradores. Y Marinetti evidenció que no carecía de espíritu al recoger una zanahoria y prendérsela en el ojal con elegante desenvoltura. No era infrecuente el epílogo fuera de la sala, en forma de pugilato colectivo.⁷⁷

La provocación futurista, con su apología de la técnica, su estetización de la guerra y su llamado a quemar los museos, cataliza la atmósfera cultural de las primeras décadas del siglo XX: “El hombre quiere hoy *salirse* de la historia, no sólo de la historia de los demás, sino de la suya propia,” escribe Pagano en uno de los ensayos de *Nuevos motivos de estética* (1948).⁷⁸ El arte y la filosofía no son ajenos a esta tendencia: mientras el arte “hace *tabula rasa* de todo lo histórico y procede vuelto de espaldas a una tradición muchas veces milenaria”, la filosofía “arroja por la borda, como peso muerto, la carga de las puras especulaciones conceptuales” y declara el fin de la metafísica “en nombre de lo existencial”: “Al conocer se opone el existir. A

⁷⁵ Sobre la visita de Marinetti a Buenos Aires en 1926, cf. Sylvia Safta, “Entre la política y el arte: Marinetti en Buenos Aires”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 539-540, Madrid, 1995, pp. 161-169; retomado como “El caso Marinetti”, en *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 164-173.

⁷⁶ Pagano, “Giovanni Papini o el demoledor y el creador múltiple”, en *Formas de vida*, pp. 82-83.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁸ Pagano, “El arte como valor espiritual”, en *Nuevos motivos de estética*, p. 149.

la ciencia del concepto puro se opone la filosofía de la vida”.⁷⁹ Pagano enfrenta de este modo al idealismo de Croce y Giovanni Gentile, herederos de Hegel, que asumen posiciones espiritualistas en el dominio de la estética, el legado filosófico de Nietzsche.⁸⁰ La interpretación vitalista de este último, como ha insinuado en sus escritos sobre el teatro, juega un papel determinante en la génesis del “hombre nuevo” del futurismo, llamado a “saltar las vallas, romper la tabla de todos los valores, superarse en el más arriesgado acto de afirmación, ponerse fuera de una actualidad *transcurrida* y realizarse con vistas al futuro”.⁸¹

LECTURAS MODERNISTAS DE NIETZSCHE

La actitud de Pagano frente al nietzscheanismo justifica un comentario aparte. En 1905, probablemente guiado por sus lecturas sobre Hartmann, que había acusado a Nietzsche de calcar su “nueva moral” de la obra de Max Stirner *Die Einzige und Seine Eigentum* (1845, El individuo y su propiedad),⁸² publicó en la revista *Ideas* un polémico ensayo sobre el filósofo alemán, reeditado primero como folleto por Arnaldo Moen y Hno. y luego formando parte de *El santo, el filósofo y el artista*, con una nota al pie en la que refrendaba la actualidad de sus

⁷⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁰ Cf. “La angustia filosófica y el problema de la estética”, en *Nuevos motivos de estética*, p. 108: “En la actualidad dos filósofos italianos del nuevo idealismo asumen posturas rigoristas frente al problema estético: Benedetto Croce y Giovanni Gentile. El primero, con su teoría de la intuición-expresión: *el arte es la expresión de un estado de ánimo y como tal de puro contenido lírico*. El segundo, oponiéndose al intuicionismo de Croce, excluye la posibilidad de poner la posibilidad de poner el problema del arte desde un punto de vista empírico, y hace de él una de las manifestaciones del espíritu como acto puro./ Benedetto Croce divide su Estética en dos partes: la primera es teórica, la segunda histórica. En esta examina las doctrinas sustentadas por los filósofos de todos los tiempos, las ideas de los tratadistas de todas las épocas. Realiza con ello una tarea eliminatoria para erigir su propia estética en el ancho panorama totalmente despejado. Pero Gentile emprende una tarea análoga con respecto a Croce. Pone la estética de éste fuera de la filosofía, calificándola de empírica, según dijimos, objeción dura por ir referida a quien siempre hizo profesión de idealismo.”

⁸¹ Pagano, “Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno”, en *Motivos de estética*, p. 269. Debe decirse aquí que los futuristas rechazaban, sin embargo, la adscripción –muy extendida por cierto en la crítica de la época– de su ideal de “hombre nuevo” a la filosofía de Nietzsche. En el manifiesto “Lo que nos separa de Nietzsche”, puede leerse: “En nuestra lucha contra la pasión dogmática por el pasado, renegamos enérgicamente del ideal y de la doctrina de Nietzsche. [...] Nietzsche quedará, a pesar de todos sus entusiasmos por el porvenir, como uno de los más encarnizados de la belleza y la grandeza antiguas. [...] Nosotros oponemos a este Superhombre griego, nacido en el polvo de las bibliotecas, el Hombre multiplicado por él mismo, enemigo del libro, amigo de la experiencia personal, discípulo de la Máquina, cultivador encarnizado de su voluntad, vidente en el resplandor de su inspiración, dotado de olfato felino, de luminosos proyectos, de instinto salvaje, de intuición, de astucia y de temeridad”. Cf. Filippo Tommaso Marinetti (*et alli*), *Futurismo. Manifiestos y textos*, trad. de Jorge Milosz Graba, Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2003, p. 91-92.

⁸² Sobre el tema cf. Bernd A. Laska, “Nietzsches initiale Krise. Die Stirner-Nietzsche-Frage in neuem Licht”, en *Germanic Notes and Reviews*, vol. 33, N° 2, Bemidji MS, otoño de 2002, pp. 109-133, así como la documentación reunida recientemente en Jean-Claude Wolf (ed.), *Eduard von Hartmann, Zeitgenosse und Gegenspieler Nietzsches*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.

aseveraciones a la luz de los episodios de la Primera Guerra Mundial. Con tono virulento, Pagano calificaba a Nietzsche de ser “el pensador que menos cosas nuevas ha dicho”.⁸³ Argumentaba que su filosofía no era “sino la exageración brutal de la suma de principios propugnados por el individualismo moderno” y acusaba al autor de *El Anticristo* de no haber creado “ningún sistema” y de proceder “por medios anticientíficos”, contentándose con afirmar en vez de demostrar, con negar en vez de discutir.⁸⁴

Ironizando sobre el hecho de que el helenismo hubiera inspirado a Nietzsche “la moral del superhombre”, Pagano sostenía que las “virtudes esenciales” que éste creyó descubrir en los griegos, “los hombres más humanos de la antigüedad como los llama, son la envidia y un carácter de crueldad y de felino deseo de destrucción”.⁸⁵ El hombre de Nietzsche, sentenciaba, no posee “ni dignidad, ni derechos, ni deberes; y sólo puede justificar su existencia desplegando toda la energía de que es capaz como instrumento del genio, ya sea consciente o inconscientemente”.⁸⁶ El hombre superior, el superhombre, no realiza nada “en pro de la colectividad” y, si se propone fines colectivos, lo hace “sólo para desplegar la propia potencia, para afirmar todo su egoísmo, y no porque esos fines tengan en sí algún valor”.⁸⁷ Al atribuir a la mayoría “inteligencia y alma de esclavos”, Nietzsche “erige su credo sobre la degradación moral e intelectual de la multitud”: “desconoce la libertad moral, que hace iguales a todos los hombres y funda la autoridad en el principio de la fuerza”.⁸⁸

En *El santo, el filósofo y el artista*, esta diatriba contra Nietzsche tiene su contrapunto en el segundo ensayo que integra el capítulo titulado “El filósofo”, donde Pagano realiza una semblanza del revolucionario italiano Giuseppe Mazzini, a quien había dedicado, también en 1905, una conferencia en el Centro Republicano Español, con motivo del primer centenario de su nacimiento. En contraste con la figura de Nietzsche, Mazzini es para Pagano el teórico revolucionario que, sin ser creyente, pudo decir que Jesús fue “el hombre que más amó, cuya vida, armonía sin ejemplo entre el pensamiento y la acción, promulgó, cual base eterna en el porvenir de toda religión y de toda virtud, el santo dogma del sacrificio”.⁸⁹ Pagano, que ve en la figura de Francisco de Asís el ideal de santidad, rescata de Mazzini su fe en el progreso social y encuentra en su combate por la igualdad de derechos, la abolición del capital y la cooperación económica la esperanza en el advenimiento de una nueva época basada, no en el individualismo, sino en la justicia y el deber moral.

Esta crítica del ateísmo y del aristocratismo de Nietzsche aparece ya en el “estudio crítico-biográfico” que Pagano dedica a Pompeyo Gener en 1901. Tras concederle al pensador, dramaturgo y publicista catalán su reclamo de haber concebido, hacia 1874, “un tipo de dominador

⁸³ Pagano, “Federico Nietzsche”, en *El santo, el filósofo y el artista*, p. 73.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 78 y 81.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 86-87.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 89

⁸⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁹ Pagano, “Mazzini”, en *El santo, el filósofo y el artista*, pp. 114-115.

superior antes que Nietzsche”, Pagano señala que el individualismo de éste “difiere del de Nietzsche por lo que toca a la dignidad humana, inalienable y supremamente sagrada para Gener”.⁹⁰ La lucha por la existencia para él “dista mucho de ser la ley de la vida”; mientras “el egoísmo feroz”, lleva al autor de *Genealogía de la moral* “á exaltar el dolor como única fuente de vida, Gener, más humano, menos intelectualista en este punto, reconoce en esa cualidad la única y verdadera causa de depresión, contraria por lo tanto al libre desenvolvimiento de las facultades superorgánicas, y se arma para combatirla.”⁹¹ Si Gener, como “el infortunado filósofo alemán”, “sustituye el Hombre á la divinidad”, lo hace para declararse “adepto de la religión humana” y sostener como credo “*El Evangelio de la vida*”.⁹²

En 1903, el “superhombre” inspiró también a Pagano el tema de *El dominador*, su segunda pieza de teatro, dando testimonio de una temprana lectura de Nietzsche, no consignada en los estudios sobre la recepción del pensador alemán en Hispanoamérica y España. La postura de Pagano frente a Nietzsche es no obstante ambigua: así como rechaza

⁹⁰ Pagano, *Pompeyo Gener*, Buenos Aires, Bredalh, 1901, pp. 103 nota y 121. Pagano no precisa la referencia, probablemente aportada por el propio Gener, que reclamaba también para sí la prioridad de haber introducido a Nietzsche en España; cf. al respecto Paul Illie, “Nietzsche in Spain 1890-1910”, PMLA, vol. 79, N° 1, Modern Language Association of America, Nueva York, marzo de 1964, p. 80 nota 3. Gener tradujo y prologó *El anticristo y el ascetismo cristiano* (Barcelona, Lezcano y Cía., 1903) y fue autor de obras como *La muerte y el diablo: historia y filosofía de las dos negaciones supremas* (Barcelona, Atlante, 188-; trad. francesa con prólogo de Émile Littré, París, C. Reinwald, 1880) y *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea* (Madrid, Fernando Fé, 1894), trabajo de crítica positivista, cuya temática y abordaje similares a los de Max Nordau en *Entartung* (1893, Degeneración) despertaron una fuerte polémica en la que participaron, entre otros, Leopoldo Alas “Clarín” y Emilio Bobadilla. En su libro sobre Gener, Pagano dedica a este debate un capítulo, titulado “Por la verdad. ‘Literaturas malsanas’ y ‘Degeneración’ – Paralelo”, en el que busca demostrar no sólo la antelación e independencia de Gener respecto de Nordau, sino también la inconmensurabilidad de sus respectivas teorías. Nietzsche e Ibsen serían objeto de valoraciones diametralmente opuestas: condenados “sin remisión” por Nordau y “altamente vitales y fortificantes” para Gener (Pagano, *Pompeyo Gener*, p. 146). En la biblioteca de Pagano, se encuentran, junto con otros libros de Gener, la edición mencionada de *Literaturas malsanas* y los dos tomos de la versión castellana de *Degeneración* de Nordau, trad. de N. Salmerón y García, Madrid, Libr. Fernando Fé, 1902: tomo 1: *Fin de siglo. Misticismo*; tomo 2: *El egotismo. El realismo. El siglo XX*.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 121-122.

⁹² *Ibid.*, p. 125. Pagano alude a “El prefacio sobre *El Evangelio de la vida*” de Gener, incluido en *Inducciones. Ensayos de filosofía y de crítica*, Barcelona, Libr. de J. Llordachs, 1901. El libro contiene también un ensayo sobre Nietzsche.

enérgicamente al filósofo, elogia al estilista de “acentuada personalidad” que escribió *el Zarathustra* y no duda en llamarlo “el poeta mayor de Alemania después de Goethe”.⁹³ Puede decirse que su actitud es afín a la de la primera generación modernista, cuyo contacto con la figura de Nietzsche estuvo signado por la ambivalencia.⁹⁴ La fascinación y el posterior rechazo que su obra despertó en Darío acaso permitan comprender la posición de Pagano. En 1893, el nicaragüense escribió una semblanza de Nietzsche, que inicialmente integraba la serie de *Los raros*, pero que más tarde no incluyó en la edición de este libro. Allí Darío retrataba a Nietzsche como “el artista-filósofo que recientemente y simultáneamente entró al templo de la Fama universal y a una casa de locos”,⁹⁵ citando los célebres ensayos de Henri Albert y de Georg Brandes, al igual que los recuerdos de Elisabeth Förster-Nietzsche, hermana del filósofo, que había fundado en Paraguay la colonia aria Nueva Germania y acababa de regresar a Europa para hacerse cargo de la administración de su obra.

En 1896, en la primera edición de *Los raros*, sólo resta una alusión a Nietzsche en el artículo dedicado a Max Nordau: “Por la puerta del egoísmo entran los parnasianos y diabólicos, los decadentes y estetas, los ibsenistas y un hombre ilustre que, desgraciadamente, se volvió loco: Federico Nietzsche”.⁹⁶ En 1899, en un artículo dedicado a presentar a Valle-Inclán, el entusiasmo de Darío parece haberse desvanecido totalmente y comenta en duros términos el impacto que la lectura de *Así habló Zarathustra* ha tenido sobre las jóvenes generaciones de

⁹³ Pagano, “Estilo y retórica”, en *Motivos de estética*, pp. 153-154.

⁹⁴ Sobre las diversas facetas de la recepción de Nietzsche en la primera generación modernista, cf. Thomas Ward, “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo L, Nº 2, México, Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002, pp. 489-511. En su documentado estudio, Ward apunta que la traducción más antigua de Nietzsche al castellano fue *Más allá del bien y del mal*, realizada por Pedro González Blanco y publicada en Valencia por F. Sempere y Cía. en 1885, editorial en la que luego aparecieron otros títulos del filósofo. En la biblioteca de Pagano, se encuentra un ejemplar de esta traducción, junto a otros dos libros de Nietzsche publicados por la misma editorial: *El origen de la tragedia o helenismo y pesimismo*, trad. de Pedro González Blanco, Valencia, F. Sempere y Cía, s/f.; *El crepúsculo de los ídolos*, trad. de Rafael Urbano, Madrid, Vda. Rodríguez Serra, s/f. Acerca de la escasa aparición del pensamiento de Nietzsche en las publicaciones filosóficas argentinas entre 1880 y 1945, cf. Mónica B. Cragnolini, “Nietzsche en el imaginario argentino del siglo XX: dos momentos de una historia”, en *La Biblioteca*, Buenos Aires, vol. 2-3, 2005, pp. 134-143.

⁹⁵ Darío, “Nietzsche. Los raros”, en *Obras completas*, vol. IV, 1950-53, p. 710. El artículo apareció en *La Nación* el 2 de abril de 1894. Sobre Darío y Nietzsche, cf. Noel Rivas Bravo, “Un ‘raro’ excluido de *Los raros*”, en Alfonso García Morales (ed.), *Estudios en el centenario de “Los raros” y “Prosas profanas”*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 69-84 y Javier García Cristóbal, “Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nº 32, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Filología Española IV, 2003, pp. 103-114.

⁹⁶ Darío, *Los raros*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, Nº 1119, (2^a ed.) 1953, p. 177.

escritores españoles, que sólo buscan *épater le bourgeois*.⁹⁷ En 1905 –el mismo año en que Pagano publica su polémico ensayo sobre Nietzsche– Darío exclama en su “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, escrita con motivo de la celebración del tricentenario de la novela de Cervantes:

De tantas tristezas, de dolores tantos,
De los superhombres de Nietzsche, de cantos
Áfonos, recetas que firma un doctor,
De las epidemias de horribles blasfemias,
De las Academias,
Líbranos, señor.⁹⁸

En 1958, Pagano regresaría una vez más sobre Nietzsche, para enlazar ahora su profecía del superhombre con el panorama apocalíptico de la Guerra Fría, tema central de *El día de la ira*. “Nietzsche sintió el peligro de sus ideas y tuvo miedo de sí mismo”, escribe Pagano, comentando una carta a Brandes, fechada en Niza hacia fines de 1887, en la que el filósofo dice: “Muy lejos me ha llevado ya mi pensamiento y tengo miedo de preguntarme hasta dónde me llevará.”⁹⁹ Fascinado por el vértigo, atraído por el abismo, Nietzsche “tendió siempre a un más allá”, agrega Pagano, “se excedió a sí mismo”; lo terrible de su empresa es que “no dominó

⁹⁷ Darío, “La joven literatura II. Un estilista. Lo que vendrá”, Madrid, 6 de marzo de 1899: “Aquí donde apenas acaba de abrirse una que otra ventana del feudal y secular edificio para que penetren la luz y el aire de afuera, unos cuantos rayos descompuestos, una bocanada de viento alemán, de la odre de ese admirable loco del Zarathusta (*sic*), han revuelto más de un cerebro juvenil, que, con el justo deseo de una renovación de ideas y de un cambio de rumbo, se precipita a lo primero que encuentra extraño y nuevo. Mozos de verdadera inteligencia y de no escasa instrucción tienen por moda lanzar en su malabarismo de taparrabo las más estupendas paradojas. Porque así habló Zarathusta; y porque el ser inmoralista da cierta importancia de iniciado entre los aristos, se juega estúpidamente con el concepto del honor, de la moral; se habla de Cristo en peores términos que Nietzsche; se defiende y se proclama la libertad pentapolitana de Sodoma, se niega todo aquello que hasta hoy ha sido proclamado como verdad, por la simple comezón de estar en el lado opuesto; se declara imbéciles a Homero, a Shakespeare, a Cervantes.” Este artículo, publicado en *La Nación* el 4 de junio de 1899, aparentemente no ha sido recopilado en ninguna edición de la obra periodística de Darío y se reproduce en forma completa en Leda Schiavo, “Valle-Inclán en ‘La Nación’ de Buenos Aires, en *Grama y Cal. Revista Insular de Filología*, N°1, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Departamento de Filología Española, Moderna y Latina, 1995, pp. 214-217; según consigna el autor, fue publicado anteriormente en el *Boletín de la Asociación Internacional de ValleInclanistas*, N°4, septiembre de 1989. El primero en llamar la atención sobre este artículo y publicar un fragmento, aunque sin precisar su origen, habría sido Dionisio Gamallo Fierros en el número de Homenaje a Valle-Inclán de *Revista de Occidente*, Madrid, noviembre-diciembre de 1916; su contenido es citado parcialmente por Rivas Bravo, *op. cit.* p. 69 y García Cristóbal, *op. cit.*, p. 107 nota 18.

⁹⁸ Darío, “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, en *Cantos de vida y esperanza* (1905), *Obras poéticas completas*, p. 917.

⁹⁹ Pagano, “Dos profecías en el drama del hombre- Wells frente a Stalin, entre Dostoevski y Nietzsche”, en *Evoluciones*, pp. 196-197. La carta de Nietzsche procede de Georg Brandes, *Nietzsche. Un estudio sobre el radicalismo aristocrático*, trad. de José Libermann, Buenos Aires, Tor, 1933. La obra se encuentra en la biblioteca de Pagano

nunca la materia de sus pensamientos”. Dios, el cristianismo y Sócrates “fueron para él presencias enemigas, activas y dominantes, imposibles de ser anuladas”¹⁰⁰ Su “continua posición desafiante” no podía sino hundirlo “en el más sombrío aniquilamiento”, La doctrina del superhombre lo invade, obsesionándolo, como él mismo confiesa en la cuarta y última parte de *Así habló Zarathustra*, en el capítulo titulado “Del hombre superior”: “El superhombre me preocupa, es para mí la idea fija, y ‘no’ el hombre, no el prójimo, no el pobre, no el afligido, no el mejor”.¹⁰¹ Una apocatástasis nihilista y aristocrática, que invita a la destrucción de la humanidad, lo lleva a afirmar: “‘El hombre debe hacerse mejor y más malo’: esto es lo que ‘yo’ enseño. El mayor mal es necesario para el mayor bien del superhombre”.¹⁰²

BERGSON, EL CUBISMO Y EL SURREALISMO

Pagano explica el complejo enlace de la filosofía de Henri Bergson con el vanguardismo en su ensayo “La modernidad como problema estético”, recopilado en *Formas de vida*, luego de examinar las antinomias del futurismo y las teorías de Croce. La correspondencia entre el celebrado autor de *L'Évolution créatrice* (1907) y las principales corrientes del arte de vanguardia formaba parte de la *doxa* de la época. Desde la primera década del siglo, la crítica buscaba encontrar en el intuicionismo del filósofo francés, Premio Nobel de Literatura en 1927, una fuente de legitimación discursiva sobre todo para las producciones cubistas y futuristas. Por toda Europa se había propagado la “moda Bergson” y términos como *élan vital*, *durée*, *simultaneité* encontraban amplia acogida en el mundo del arte y se aplicaban hasta el abuso.

Hacia 1911, el crítico Alexandre Mercereau declaró que Bergson había adherido al cubismo y el poeta André Salmon, amigo de Apollinaire, dejó insinuar que el filósofo escribiría el prefacio del catálogo de la exposición del grupo *Section d'Or* en la Galerie La Boitié de París, programada para octubre de 1912; para decepción de muchos, en una entrevista concedida a *L'Intransigeante*, Bergson desmintió el rumor y negó conocer siquiera las obras de los pintores

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 202.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 203. Pagano cita *Así habló Zarathustra* según la traducción de Eduardo Ovejero y Maury: Nietzsche, *Obras completas*, 14 vols., Buenos aires, Aguilar, 1949, t. VII, p. 285.

¹⁰² *Ibid.*, p.203-204; Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, p. 286.

cubistas.¹⁰³ No sabemos si Pagano estaba al tanto del episodio, pero lo cierto es en “La modernidad como problema estético” se pregunta con tono escéptico: “¿qué enlace podía existir entre la razón ordenadora del cubismo y la intuición –opuesta a la inteligencia– de Bergson, entre la abstracción de aquél y lo real de ésta, entre el estatismo cubista y una *filosofía de movilidad?*”¹⁰⁴ Mientras la inteligencia “sólo nos ofrece de la vida una traducción en términos de inercia”, la intuición estética nos conduce al “interior mismo de la vida”, salvando “la barrera que el espacio pone entre el sujeto y el objeto”.¹⁰⁵ Aunque en este “ilogismo bergsoniano” pueden percibirse “matices vanguardistas”, el intuicionismo de Bergson se muestra tan incompatible con la estética cubista como con la estética futurista:

Lo que no hay, con toda evidencia, es futurismo. Lo comprobará quien no se distraiga cuanto se dice en el capítulo primero de *L'Évolution créatrice* acerca de la duración. No cabe nada menos equívoco respecto al concepto del pasado, a su persistir en la actualidad, como precedente necesario.¹⁰⁶

A la obra de Bergson, piensa Pagano, pueden atribuirse “otras derivaciones, no menos *subversivas* y complejas”, que deliberadamente no nombra para no dejarse distraer con “la turbulencia de este rótulo o de aquel manifiesto”.¹⁰⁷ Para Bergson, “el arte es una visión más directa de la realidad”; está destinado a levantar “el velo tupido” que se interpone “entre la naturaleza y nosotros”, “entre nosotros y nuestra propia conciencia”.¹⁰⁸ El objeto único del arte es “apartar los símbolos prácticamente útiles, todo lo que disfraza la realidad”, explica Pagano, como si estuviera leyendo los escritos de Bergson a la luz del *Manifieste du surréalisme* (1924) de André Breton, donde se afirma: “El hombre, ese soñador definitivo, cada día más descontento con

¹⁰³ El grupo *Section d'Or* estaba integrado por los cubistas “órficos”, conforme la expresión acuñada por Apollinaire en 1913: Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon y Albert Gleizes. Cf. Guillaume Apollinaire, “La peinture moderne”, en Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, textos reunidos, con un prefacio y notas de L.C. Breunig, París, Gallimard, 1981, pp. 351-357. Sobre los dichos de Merceneau y Salmon, así como sobre la entrevista publicada en *L'Intransigeant* el 22 de noviembre de 1911, cf. Simón Marchán Fiz, “Meditaciones estéticas sobre las poéticas del cubismo/Aesthetic Meditations on the Cubist poetics”, en AA.VV., *El cubismo y sus entornos* [exposición al cuidado de Eugenio Carmona], Madrid, Fundación Telefónica, 2006, p. 19. Para un estudio sobre Bergson y el cubismo, puede consultarse Mark Antliff, *Investing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1993; en relación con nuestro tema, véase especialmente el capítulo “Du Cubisme between Bergson and Nietzsche”, pp. 39-65. Cf. asimismo Antliff, “Bergson and Cubism: A Reassessment”, en *Art Journal*, vol. 47, Nº 4: *Revising Cubism*, Nueva York, College Art Association, invierno 1988, pp. 341-349.

¹⁰⁴ Pagano, “La modernidad como problema estético”, en *Formas de vida*, p. 405-406.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 407.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 407 *infra*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 406 y 409.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 406.

su suerte, da vueltas penosamente alrededor de los objetos que se ha visto obligado a usar.”¹⁰⁹ Pagano evoca *Le Rire* (1900) y enseguida “Le Rêve”, conferencia impartida en el Institut General Psychologique en 1901, en la cual Bergson trazaba una analogía entre el modo de operar del sueño y la “memoria inconsciente” y llamaba la atención sobre los sueños de Alfred Maury y Hervey de Saint-Denis que tanto atraían a Breton: “Y así como la realidad se oculta a la percepción común, también huye de la ciencia. Su esfera es la intuición. En ella cabe a veces una colaboración de lo subconsciente”.¹¹⁰ El último señalamiento corresponde a *L'Évolution créatrice*:

La inteligencia sólo nos ofrece de la vida una traducción en términos de inercia. Gira en torno del objeto tomando el mayor número de vistas posibles, lo atrae sin penetrar en él. Más a lo interior mismo de la vida nos conducirá la intuición; es decir, el instinto que se hizo desinteresado. Este esfuerzo es posible, pues, merced al coexistir en el hombre una facultad estética junto a la percepción normal. De suerte que si la inteligencia está caracterizada por una incomprensibilidad de la vida –sólo nos representa lo discontinuo y la inmovilidad–, la intuición estética salva la barrera que el espacio pone entre el sujeto y el objeto.¹¹¹

En “Esencia y presencia en la creación del arte”, ensayo recogido en *Nuevos motivos de estética*, Pagano cita también el estudio de Bergson “L’effort intellectuel”, recogido al igual que “Le Rêve en *L'Énergie spirituel* (1919), para explicar la dinámica productiva de imágenes en oposición al mecanismo reproductivo y otorgar a la intuición un lugar central en el proceso

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 406 *infra*. André Breton, “Manifeste du surréalisme (1924)”, en *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1985, p. 13. No hemos podido localizar, en la biblioteca de Pagano, ninguno de los escritos fundacionales del surrealismo; son numerosas, en cambio, las ediciones de Bergson: *La filosofia dell'intuizione*, introducción a cargo de Giovanni Papini, Lanciana, R. Carabba, s/f; *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Valencia, Prometeo, s/f; *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. de Martín Navarro, Madrid, Victoriano Suárez, 1^a ed. 1900; *La evolución creadora*, 2 vols., Madrid, Renacimiento S.A., 1^a ed., 1912; *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, París, Félix Alcan, 23^a y 27^a eds., 1924 y 1929; *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Madrid, Francisco Beltrán, 2^a ed. 1925; *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, París, Félix Alcan, 32^a ed., 1926; *L'Énergie spirituelle*, París, Félix Alcan, 12^a ed. 1929; *Durée et simultanéité à propos de la théorie d'Einstein*, París, Félix Alcan, 31^a ed. 1926; *L'Évolution créatrice*, París, Félix Alcan, 1927; *La energía espiritual*, trad. de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro, 1^a ed., 1928. También se encuentran clasificados: Juan Alfredo Casaubón, *Aspectos del bergsonismo*, Buenos Aires, Cuadernos de Atrium, 1945 y Bergson, Poincaré, Friedel, Gide, De Witt, Guizot, Riou, Roz, Wagner, *El materialismo actual*, Madrid Gutenberg de J. Ruiz, 1^a ed. 1915. Sobre la recepción del surrealismo en la Argentina, particularmente a través de Antonio Berni, Raquel Forner y Guillermo de Torre, cf. María Teresa Constantin y Diana Beatriz Wechsler, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires, Longseller, 2005, pp. 69-90.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 407. Para la conferencia citada, cf. Bergson, *L'Énergie spirituelle*, París, Presses Universitaires de France, 1949, pp. 104 y 108.

¹¹¹ *Ibid.*, 407 *infra*.

creativo.¹¹² “Inclusive para gustar y comprender una obra de arte, es necesaria la imaginación, es decir una virtud intuitiva, esto es, una facultad poética.”¹¹³ Pagano asocia la intuición bergsoniana con la “intuición estética” de Friedrich Schelling, en la cual la facultad poética se identifica con el genio artístico.¹¹⁴ Su teoría de la inspiración permanece de este modo fiel a la del romanticismo, pese a que intenta dar cabida en ella a la autodeterminación del artista, a la libertad del individuo que “se hace persona” en la creación, como leemos en otro de los ensayos del libro.¹¹⁵ A diferencia del “hombre metafísico”, en quien prevalece un principio racional, aunque no de manera excluyente, el poeta es quien conoce “lo otro, lo esencial” a través de una intuición: “Actúa fuera de sí en una atmósfera de éxtasis o ensueño”.¹¹⁶ En este estado de lúcida *réverie*, cuyo clásico ejemplo bergsoniano es *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), “lo puramente inteligible queda como absorbido por otra facultad anímica, privativa ésta de lo subconsciente”.¹¹⁷

Pagano no está solo cuando vislumbra cierta afinidad entre el “ilogismo bergsoniano” y el surrealismo.¹¹⁸ Walter Benjamin reconoció la misma filiación mientras comparaba, hacia 1926, la “escritura automática” y el papel de la *mémoire involontaire* para Marcel Proust: “Se acostaba en la cama devorado por la nostalgia, la nostalgia del mundo transfigurado en el estado de la semejanza, donde irrumpió el verdadero rostro surrealista de la existencia.”¹¹⁹ Tras los pasos de Benjamin, Peter Bürger vinculó, en su largo estudio sobre el movimiento, la doctrina del *moi profond*, expuesta por Bergson en el *Essai sur les donées de la conscience* (1889), con la génesis del “automatismo psíquico” que Breton definía como “dictado del pen-

¹¹² Pagano, “Esencia y presencia en la creación del arte”, en *Nuevos motivos de estética*, pp. 133-134.

¹¹³ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁴ Pagano, en efecto, conocía la obra de Schelling en italiano: *Sistema dell'idealismo trascendentale*, traducción de Michel Losacco, Giuseppe Laterza, 2^a ed., 1926 Las nociones de “intuición estética” (*aesthetische Anschauung*) y “facultad poética” (*dichterisches Vermögen*), en virtud de las cuales Schelling llega a afirmar que “la filosofía del arte es el verdadero *organon* de la filosofía”, se encuentran desarrolladas en la Introducción y en el Capítulo VI, especialmente § 2.

¹¹⁵ Pagano, “El espíritu como esencia en la creación del arte”, en *Nuevos motivos de estética*, p. 43-44: [...] el romanticismo estético, esencial en la creación del arte, no es de ayer ni es de escuela. Es de siempre. Es el sentimiento hecho espíritu en la obra del intuitivo, en quien actúa la persona en el sentido tomista de la palabra.” Pagano toma la diferenciación entre individuo y persona de Jacques Maritain, *Para una filosofía de la persona humana. Conferencias pronunciadas en agosto y septiembre de 1936*, Buenos Aires, Cursos de Cultura Católica, 1938. La distinción procede de Tomás de Aquino, para quien “la persona significa lo más perfecto en toda la naturaleza, como puede verse en la naturaleza racional (*Summa theologiae*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951, Prima Pars, Quaestio 29, 3). Sobre la evolución del concepto, cf. Emmanuel Housset, *La vocation de la personne. L'histoire du concept de personne de sa naissance augustinienne à sa redécouverte phénoménologique*, París, Presses Universitaires de France/Épiméthée, 2007, especialmente pp. 155-225.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 145 y 144.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 144 *infra*.

¹¹⁸ Pagano, “La modernidad como problema estético”, en *Formas de vida*, p. 407.

¹¹⁹ Walter Benjamin, “Zum Bilde Prousts”, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1977, p. 314. Sobre este punto, cf. Ricardo Ibarlucea, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p.54.

samiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral”.¹²⁰ Que los surrealistas haya buscado diferenciarse de Bergson para adherir a Freud y a Marx es tan cierto como que en los manifiestos y demás escritos programáticos del movimiento pueden rastrearse las huellas que dejaron sus teorías, así como las de Schelling, Croce, Pierre Janet, Hippolyte Taine y otros autores que conformaban la literatura filosófica y científica predominante en Francia antes de la Primera Guerra Mundial.¹²¹

LAS TESIS DE ORTEGA SOBRE DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE

La posición de Pagano frente a las teorías del arte en boga durante el período de entreguerras se pone de manifiesto en un ensayo de *Motivos de estética*, en el cual impugna la tesis de José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, que había aparecido, en sucesivas entregas, en el diario *El Sol* de Madrid en 1924 y luego como libro en 1925, seguido de *Ideas sobre la novela*.¹²² Pagano, desde el inicio de su trabajo, niega que el análisis sociológico del arte nuevo desarrollado por el filósofo español –a quien nunca menciona de manera explícita– cuente con argumentos verdaderamente sólidos. Pagano sostiene que sobre “la deshumanización del arte” –expresión que se ha convertido en lugar común de la crítica– “no se ha construido ninguna Estética, pero se la supone”.¹²³ Todo lo que hay es una descripción, poco rigurosa y equívoca, de las principales corrientes del arte europeo en los términos de un abandono de la representación, que habla menos de los cambios específicos operados en la praxis artística que del desorden categorial imperante en el ámbito de la filosofía del arte.

La aparición del artículo de Pagano coincide en el horizonte con la tercera visita de Ortega a la Argentina entre 1939 y 1942, la cual estuvo marcada por la indiferencia, pronto devanida hostilidad, de gran parte de los círculos literarios y académicos argentinos a causa de la ambivalencia del filósofo frente al desenlace de la Guerra Civil Española y el ascenso del fascismo

¹²⁰ Cf. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, edición ampliada con nuevos estudios, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1996, pp. 70-73. Breton, “Manifeste du surréalisme”, p. 36.

¹²¹ Sobre la génesis de las ideas estéticas del surrealismo, cf. Ibarlucía, “Estudio preliminar: Louis Aragon y el otro manifiesto del surrealismo”, en Louis Aragon, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes, 2004, pp. 9-48.

¹²² José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela* (Madrid, Revista de Occidente, 1925), en *Obras completas*, tomo III (1917-128), Madrid, Revista de Occidente, 3^a ed., 1955, pp. 253-386.

¹²³ Pagano, “La deshumanización del arte”, en *Motivos de estética*, p. 46.

europeo.¹²⁴ Este clima adverso hacia Ortega contrastaba fuertemente con el entusiasmo y admiración que había despertado en sus dos estadías anteriores, la primera en 1916, invitado por la Institución Cultural Española de Avelino Gutiérrez, y la segunda en 1928 por la Asociación Amigos del Arte, a instancias de su presidenta, Elena Sansinena de Elizalde. En su primera visita, que se extendió durante seis meses, Ortega había impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires una serie de conferencias bajo el título “Introducción a los problemas generales de filosofía” y un seminario con *numero clausus* sobre la *Critica de la razón pura* de Kant, al que asistieron los filósofos Rodolfo Rivarola, Alejandro Korn, Corolian Alberini y Avelino Gutiérrez. También dictó dos charlas públicas en el Teatro Odeón –una de ellas, a pedido de la revista *Nosotros*, sobre “La nueva sensibilidad”– y un seminario en la Universidad Nacional de Tucumán, donde fue presentado por el filósofo Alberto Rougés.

El siguiente viaje, realizado durante el segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen, representó la consagración de la “jefatura espiritual” de Ortega –según la expresión de Francisco Romero– como pensador y director de la *Revista de Occidente*.¹²⁵ Sin embargo, sus artículos “La pampa... promesas” y “El hombre a la defensiva”, escritos al regresar a España y aparecidos en *La Nación* en 1929, en los cuales Ortega ensayaba un análisis de la “estructura psicológica” del argentino, decepcionaron a muchos de sus seguidores y suscitaron réplicas de Juan Álvarez, Manuel Gálvez y Roberto Giusti, entre otros.¹²⁶ En esta segunda visita,

¹²⁴ Sobre las visitas de Ortega, su influencia y sus relaciones personales e institucionales, véase Francisco Romero, *Sobre la filosofía en América*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1952, pp. 43-46; Rosa María Martínez de Codes, “Ortega y la Argentina”, en *Quinto centenario* (Ortega y América), N°6, Madrid, 1983, pp. 53-86; Tzivi Medin, “Ortega y Gasset en la Argentina: la tercera es la vencida”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 2, N° 2, *Universidad de Tel Aviv*, Facultad de Humanidades Lester y Sally Entin, Escuela de Historia, Instituto de Historia y Cultura de América Latina, julio-diciembre de 1991, pp. 25-38 y *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994; Marta Campomar, “Los viajes de Ortega a la Argentina y la Institución cultural española”, en José Luis Molinuelo (coord.), *Ortega y la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 119-149; Ignacio Sánchez Cámara, “Ortega y Gasset en Argentina: las conferencias de Buenos Aires, en *Revista de Occidente*, N° 192, Madrid, 1997, pp. 138-144.

¹²⁵ Cf. Francisco Romero, “Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual”, en *Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960, pp. 7-31.

¹²⁶ Juan Álvarez, “Los guarangos argentinos y la filosofía del horizonte”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de marzo de 1930. Manuel Gálvez, “Los argentinos según Ortega y Gasset”, en *La Nación*, Buenos Aires, 15 de junio de 1930, *Revista semanal*, año 1, N° 50, pp. 14 y 37; “Los argentinos según Ortega y Gasset II”, en *La Nación*, 13 de julio de 1930, *Revista semanal*, año 1, N° 54, pp. 5 y 36; “Los argentinos según Ortega y Gasset III”, en *La Nación*, Buenos aires, 17 de agosto de 1930, *Revista semanal*, año 2, N° 59, p. 16. Roberto Giusti, “Los ensayos argentinos de Ortega y Gasset”, en *Nosotros*, año 24, N° 248, Buenos Aires, enero de 1930, pp. 5-13. Véase también “Ensayos de Don José Ortega y Gasset sobre la Argentina: ‘La Pampa... promesas’ y ‘El hombre a la defensiva’: polémicas que suscitaron; juicio de Roberto F. Giusti, réplica de Manuel Gálvez”, en *Anales de la Institución Cultural Española*, t. III, 1926-1930, 2^a parte, Buenos Aires, 1953, pp. 471-482. Para la localización de estos textos, cf. Carlos Adam, *Obras de José Ortega y Gasset publicadas en la Argentina*, Separata de la *Revista de Filosofía*, N° 17, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Filosofía 1966.

Ortega estableció amistad con Victoria Ocampo, a quien sugirió el nombre de la revista *Sur*, cuyo Comité Internacional integró hasta 1939, cuando recién llegado a Buenos Aires por tercera vez, invitado nuevamente por la Asociación Amigos del Arte, presentó su renuncia en razón de la publicación de un artículo sin firma, en el cual se satirizaba la “hispanidad retinta” de la revista nacionalista *Sol y Luna*, editada por los participantes de los Cursos de Cultura Católica.¹²⁷

En el momento en que Pagano escribe su ensayo, el diagnóstico de Ortega sobre el “nuevo estilo”, denominación bajo la que agrupa indistintamente el modernismo y el arte de vanguardia, goza de amplio consenso en los círculos intelectuales argentinos y se cita con profusión.¹²⁸ Para Ortega, en el arte joven del siglo XX se detectan en contraposición con el romántico-naturalista del siglo XIX ciertas tendencias convergentes entre sí:

Tiende: 1º a la deshumanización del arte; 2º a evitar las formas vivas; 3º a hacer que la obra de arte no sea sino obra arte; 4º a considerar el arte como juego, y nada más; 5º a una esencial ironía; 6º a eludir toda falsedad, y por tanto a una escrupulosa realización—en fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna”.¹²⁹

Pagano rechaza de plano esta caracterización y sostiene que comporta una simplificación de uno los problemas más complejos del arte. En principio, la idea de una “deshumanización del arte”, lejos de ser original, “disuelve y resume en una sola muchas teorías”: “Es, por definición, un sistema evasivo. Aspira a las cosas huyendo de ellas. Las alude, las disgrega, se vale de sus elementos, mas no se aviene a representarlas.”¹³⁰ Aun cuando Ortega declara que no pretende “ensalzar esta manera de arte y menos denigrar la usada en el último siglo”,¹³¹ la recepción de su famoso ensayo habría dado lugar a una *dóxa* sobre el arte moderno, en la cual se superponen una tesis descriptiva y otra normativa: “El arte ya no es representativo”, dice la primera:

¹²⁷ Fundada en 1938, *Sol y Luna* fue dirigida en un comienzo por Juan Carlos Goyeneche, Mario Amadeo y José Marfa de Estrada. Sobre el incidente, que envuelve a Jorge Luis Borges y Ernesto Sabato como posibles autores de la nota titulada “Capricho español”, cf. Medin, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, pp. 125-129. Sobre la respuesta de *Sol y luna*, redactada por Leopoldo Marechal, y las circunstancias que precipitaron la ruptura de Ortega con *Sur*, véase también el testimonio de Máximo Etchecopar en la entrevista de Medin y su versión de los hechos en *Ortega en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación José Ortega y Gasset, 1983, pp. 83-85; del mismo autor, “Crónica sucinta de una apasionada amistad: la de Ortega con Argentina y los argentinos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 403-405, Madrid, 1984, pp. 375-390.

¹²⁸ Raúl Roa, “Dichos y hechos de Ortega y Gasset”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 85, Madrid, 1956, pp. 120-131. Las reflexiones de Ortega sobre la novela, resaltando la penetración psicológica y la descripción sobre la acciones, dieron lugar a un debate, durante la década de 1930, en el que participaron, entre otros, Héctor Agosti, Roger Caillois y Eduardo Mallea; en 1940, Borges tomó cartas en el asunto y criticó a Ortega en su prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. Sobre el tema, véase Judith Podlubne, “Borges contra Ortega: un episodio en su polémica con Mallea”, en *Variaciones Borges*, N° 19, Iowa, The University of Iowa, 2005.

¹²⁹ Ortega y Gasset, *Obras completas*, III, p. 360.

¹³⁰ Pagano, “La deshumanización del arte”, en *Motivos de estética*, p. 46.

¹³¹ Ortega y Gasset, *Obras completas*, III, p. 359.

“Cae toda realidad, máxime si a ella se une el concepto de lo humano”; la segunda propugna, “como condición de máxima excelencia, lo irreal, lo contrario al realismo.”¹³²

Ya la tesis descriptiva, advierte Pagano, parte de una premisa falsa: degradando el realismo a arte popular y mero extracto de la vida, Ortega reduciría la representación a imitación, sin reparar en que, ya para Aristóteles, el concepto de mimesis poseía “un carácter espiritual”.¹³³ También Plotino y Agustín rechazaron el principio de imitación, y el propio Leonardo entendió la pintura como “*cosa mental*”, a la vez ciencia y actividad divina, de manera tal que la *imitatio naturae*, insiste Pagano, consistía para él en crear “*de nuevo*” la naturaleza:

La pintura no imita ni copia. Apoyándose en el natural, nos da una cosa que no es el objeto reproducido. Frente a él no lo identificamos con la vida. El retrato de Inocencio X no es Inocencio X. La obra de Velázquez vive en sí misma y de sí misma. Al pintarla, el sevillano se pintó a sí propio. Es el sentimiento del artista lo que vive en esa forma ideal. Mas no un sentimiento sobreañadido a la imagen como algo preexistente a ella. Así como no es una técnica más una efígie, tampoco es una efígie más sentimiento. Técnica, sentimiento, imagen, son allí una cosa única, y por ello el autor se identifica con su obra.¹³⁴

Pagano, por otro lado, considera inaceptable la tesis de Ortega según la cual el “arte nuevo no es inteligible para todo el mundo”, porque “sus resortes no son genéricamente humanos”.¹³⁵ Contra esta idea de un “arte artístico”, que elimina nietzscheanamente “los ingredientes ‘humanos, demasiado humanos’” y divide al público en “dos castas”, los que lo entienden y los que no entienden, reservando el “verdadero goce artístico” a una “aristocracia instintiva” apartada de las masas,¹³⁶ Pagano replica con vehemencia: “El arte es una categoría de la vida. Es obra del hombre y va dirigida hacia el hombre”.¹³⁷ Y a renglón seguido agrega: “Arte y *deshumano* son términos excluyentes, pura antinomia, como fuera pura tautología decir *arte humanizado*.¹³⁸ Retomando casi literalmente a Hegel, Pagano argumenta que “el arte es un producto de nuestra actividad espiritual, es autoconciencia y autosuficiencia”.¹³⁹ En otras palabras, “todo acto estético es siempre expresión de lo humano”.¹⁴⁰ Esto no significa que el arte transmita un contenido espiritual, sino que el arte es el medio en el que se comunica la esencia espiritual misma del hombre:

¹³² Pagano, “La deshumanización del arte”, en *Motivos de estética*, pp. 46-47.

¹³³ *Ibid.*, p. 51.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁵ Ortega y Gasset, *Obras completas*, III, p. 356.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 355-356 y 381.

¹³⁷ Pagano, “La deshumanización del arte”, en *Motivos de estética*, p. 49.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁹ *Ibid.* p. 50 *infra*.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

Si el arte estuviera fuera de lo humano –y aquí aludimos al objeto de representación-, si los elementos figurativos de la obra no se humanizaran en mi humanidad, si no llegasen de algún modo a mi espíritu, ese arte sería una mera presunción del artista. ¿Cómo puede admitirse un arte incapaz de producir resonancias en quien va dirigido –el contemplador, gustador, crítico?¹⁴¹

DE LA ABSTRACCIÓN AL NEOHUMANISMO

Suponer que la pintura moderna deshumaniza porque “desrealiza” su contenido, sostiene Pagano, implica un grave error conceptual. Todo arte es idealización. El objeto de representación “no existe como valor estético sino cuando el artista lo intuye objetivándolo en una expresión lograda”.¹⁴² En cuanto tal, el objeto no integra la esfera del arte; es sólo materia y forma parte del mundo de las cosas. Todo el arte, desde la antigüedad, desrealiza su objeto de representación, trastocándolo en “acto de contenido estético”, dándole “una existencia propia” y autónoma en la esfera de lo ideal.¹⁴³ “Idealizar no quiere decir en modo alguno gravitar necesariamente en la esfera platónica”, aclara Pagano en otro de los ensayos de *Motivos de estética*.¹⁴⁴ Tanto el llamado arte realista como el idealista presuponen por igual esta capacidad de transformar el objeto representacional en contenido estético, convirtiéndolo en “percepción interna” mediante una actividad del espíritu:

Suele incluirse una obra en el realismo cuando reproduce con evidencia representativa un modelo externo, dado en la naturaleza objetiva. Llamamos ideal aquello que no puede ser percibido directamente fuera del sujeto en el mundo sensible. En este caso el artista no transforma idealmente la realidad de una imagen: la extrae de sí mismo, formándola con la substancia de sus sueños, que diría Shakespeare.¹⁴⁵

El ejemplo extremo del “arte deshumanizado” descripto por Ortega se plasma en el “geométrismo abstracto”, corriente que “no es todo el arte moderno”, sino apenas “una porción mínima de él”.¹⁴⁶ Por lo demás, al disagregar y fragmentar el objeto de representación, el

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴² *Ibid.*, p. 54.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁴ Pagano, “Lorenzo el Magnífico en la estética del Renacimiento”, en *Motivos de estética*, p. 32.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 32 *supra*.

¹⁴⁶ Pagano, “La deshumanización del arte”, en *Motivos de estética*, p. 60. En la entrada correspondiente a Pablo Curatella Manes de la edición abreviada de *El Arte de los Argentinos* (Buenos Aires, Goncourt, 1981, p. 207), puede leerse la siguiente afirmación: “Hoy despuntan nuevos ideales. A la repulsa negadora de los deshumanizadores opone hoy renovado impulso vital el neohumanismo.”

artista abstracto “deshumaniza el *tema* de su cuadro, pero el tema no es el arte”.¹⁴⁷ Al mismo tiempo, si la deshumanización se circunscribe a estos procedimientos, no reviste mayor originalidad: “Deshumanizan el *contenido* de sus muchos elementos la ornamentación, el paisaje, la naturaleza muerta, y también las combinaciones antropozoomorfas del mundo antiguo”.¹⁴⁸ Tampoco lo nuevo del arte deshumanizado radica en el modo indirecto de representación, ya presente en las artes imitativas y decorativas de todas las épocas. “El arte representativo desrealiza dándonos una imagen individual del objeto de representación; el decorativo lo tipifica y hace de él un modo estilizado.”¹⁴⁹ Genérico, regido por la simetría, la repetición y la alternancia de motivos provenientes a menudo de la flora y de la fauna, de las cuales extrae su repertorio figurativo, el arte decorativo “es por excelencia un arte de imaginación”.¹⁵⁰

Otro tanto observa Pagano acerca de la analogía que frecuentemente se establece entre arte abstracto y arte primitivo. Al oponer un arte deshumanizado a un arte realista, que apela a la identificación y la imitación de la naturaleza, Ortega ha hecho en buena medida un desarrollo sociológico a la teoría del arte expuesta por Wilhelm Worringer en *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1910, Abstracción y empatía. Contribución a una psicología del estilo). Pagano pasa por alto esta dependencia, pero ataca sus fundamentos. En su famosa tesis de doctorado presentada en la Universidad de Berna en 1907, Worringer criticaba la teoría de la “proyección sentimental” de Theodor Lipps, señalando que proporcionaba unilateralmente el marco valorativo de una “voluntad artística” el concepto viene del historiador austriaco Alois Riegl orientada hacia el polo de “lo realista-orgánico, es decir, hacia el naturalismo, usando esta palabra en su sentido elevado”, como en el arte clásico.¹⁵¹ Según Worringer, “un sistema estético comprensivo” debía integrar el polo opuesto, constituido por el “afán de abstracción”, que tiene su manifestación instintiva en el arte primitivo, luego en el arte egipcio y el gótico y, finalmente, en el arte moderno como producto del conocimiento más avanzado: “Mientras que el afán de *Einfühlung* como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla en la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas”.¹⁵²

¹⁴⁷ Pagano, “La deshumanización del arte”, en *Motivos de estética*, p. 54.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 54 *infra*.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 55 *infra*.

¹⁵¹ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, trad. de María Frenk a partir de la edición revisada de 1948, con nuevo prefacio del autor, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 28. El concepto de *Kunstwollen* (“voluntad artística” o “voluntad de arte”, según las traducciones al español) fue acuñado por Riegl en *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlín, George Siemens, 1893; 2^a edición Berlín, Richard Carl Schmidt, 1923.

¹⁵² Pagano, “La deshumanización del arte”, en *Motivos de estética*, pp. 18-19.

Aunque Pagano admira los trabajos historiográficos de Worringer y señala en ellos “un decidido esfuerzo emancipador”¹⁵³, rechaza su explicación del arte a partir de la bipolaridad entre el “afán de *Einfühlung*” y el “afán de abstracción”. Como apunta en otro de los ensayos de *Motivos de estética*, no hace falta aceptar la teoría de la *Einfühlung*, con todas las implicaciones psicologistas que tiene en la obra de Lipps y sus seguidores, para reconocer que en toda experiencia estética “nos proyectamos en el microcosmos de la obra y nos entregamos a su individualidad en sí misma determinada y concreta”.¹⁵⁴ En el arte primitivo no se expresan el mismo “afán de abstracción” que en el expresionismo y el cubismo. Sólo para el hombre moderno, argumenta Pagano, lo representado puede ser tomado como símbolo: “Para el primitivo, en cambio, en la imagen está el objeto mismo.”¹⁵⁵ El deshumanizador desea huir del objeto, puesto que como el Sócrates de *La República* sólo ve en él una representación, una copia y una duplicación vicaria de lo dado en la contingencia del mundo sensible. Su actitud se opone a la del “hombre estético”,¹⁵⁶ que encuentra en la belleza la objetivación del espíritu. El deshumanizador condena todo el arte realista, porque confunde la realidad del objeto de representación con la del objeto representado. No ve que en el arte reproducir es siempre “producir de nuevo, producir otra cosa”:

El cuadro no es, ni con mucho, el objeto en él reproducido. Éste ha pasado por un tamiz del espíritu al trocarse en expresión del contenido estético. Está de hecho desrealizado. Pasó de la realidad *que se toca a otra figurada* de puro contenido espiritual. Se hizo arte. Se trocó en una objetivación ideal.¹⁵⁷

En “El sentido humano del arte”, uno de los ensayos de *Nuevos motivos de estética*, Pagano observa que las distintas vertientes del arte abstracto, en la primera década del siglo XX, “tuvieron el mérito de dar un estremecimiento de vida a la inercia de fórmulas caducas, y despertar a toda una época adormecida blandamente en la reiteración de conceptos no sólo usados sino también desgastados”.¹⁵⁸ Sin embargo, el fracaso de este arte “obliterado de sí mismo, desinteresado en absoluto del hombre y de las cosas, reducido a sus propias reglas operativas” se habría tornado inevitable. Después de la Gran Guerra, se volvió a la pintura concreta, “*a lo reconocible en la forma, a lo comprensible en el tema*”; “el cubismo sólo se manifestó esporádicamente”.

¹⁵³ Pagano, “Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno”, en *Motivos de estética*, p. 265. En la biblioteca se Pagano, se encuentran tres trabajos de Worringer: “El espíritu del arte gótico”, en *Revista de Occidente*, año VI, N° 11, 1924; *La esencia del estilo gótico*, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Revista de Occidente, 1925; *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, trad. de Emilio Rodríguez Sadía, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

¹⁵⁴ Pagano, “El naturalismo en la pintura española”, en *Motivos de estética*, p. 111.

¹⁵⁵ Pagano, “La deshumanización del arte”, en *Motivos de estética*, p. 56.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 55. Sobre la contradicción que Pagano cree detectar, en la obra misma de Platón, entre su condena de los poetas trágicos y su uso filosófico de los mitos, cf. “Platón frente a sí mismo en el problema de la estética” y “Homero en Platón”, en *Nuevos motivos de estética*, pp. 59-79 y 81-96..

¹⁵⁷ Pagano, “El naturalismo en la pintura española”, en *Motivos de estética*, p. 118.

¹⁵⁸ Pagano, “El sentido humano del arte”, en *Nuevos motivos de estética*, p. 228

y alternativamente en el talento siempre fértil de Pablo Ruiz Picasso, figura señera del arte moderno.”¹⁵⁹ El hombre y su mundo, finalmente, son restituidos:

Cesan las formas disociadas de la nueva pintura –y también de la escultura y se retorna a la plástica reproductiva; cesa la abstracción para dar paso a la imagen concreta, visible en su cabal morfología; cesan las ingeniosas alusiones de los arabescos, difuentes, para volver a la representación tradicional de los seres y las cosas; cesa el arte deshumanizado para dar paso al neohumanismo”.¹⁶⁰

Pagano alude de este modo al Nuevo Realismo y otras corrientes neofigurativas de entreguerras, cuya reacción contra lo que denomina “arte deshumanizado” enlaza con la noticia de un hecho producido en París en 1944. Después de la Liberación, cuenta Pagano, alumnos de la École de Beaux Arts descolgaron violentamente de las paredes del Salón de Otoño los cuadros de Picasso, los arrojaron al suelo y los mancillaron. Tildado de vandálico, el episodio parecía responder, sin embargo, a una causa profunda, que hablaba del fracaso del cubismo y buena parte de las vanguardias. El “juego de ese estetismo de meras abstracciones”,¹⁶¹ argumenta Pagano, ya no se condecía con el dolor de la Francia ocupada, con los millares de víctimas del nazismo y el espíritu de la Resistencia. En la rebelión de los jóvenes parisinos latía el anhelo de “otro arte, más acorde con el sentir nacional del momento”; ese nuevo arte, capaz de colmar la exaltación patriótica, hundía sus raíces en la gran tradición, se reconocía en “el arrebato épico del bronce de Rude, en los fogosos acordes de *La Marseillesa*” y en “la no menos generosa y enardeceda vehemencia de *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix”.¹⁶²

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 230.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 230 *supra*. Pagano, en principio, inscribe este “neohumanismo” dentro de las corrientes existencialistas de posguerra, lo cual explica en parte su interés por la obra de Gabriel Marcel: “Inclusive la más reciente filosofía corre por el cauce existencial. Ya no le satisface un vivir de sólo formas cognoscitivas. Aspira a más. Exige una plena existencia humana. En lugar de adherirse a la verdad sólo intelectualmente anhela pensar existencialmente. Se llega por este camino a una razón de ser, de ser uno y su vida, de ser él y su mundo. De existir y co-existir. De dar un sentido humano a la vida, a la vida toda, a la vida integral.” (*ibid.*, p. 227). No obstante, la vinculación explícita entre el “neohumanismo” y estos últimos conceptos remite a la doctrina del “humanismo integral” de Jacques Maritain, presentada en seis conferencias pronunciadas en agosto de 1934 en la Universidad de Santander y publicadas en español bajo el título *Problemas espirituales y temporales de una nueva cristiandad*, Madrid, Signo, 1935. De recordarse que Maritain difundió su “humanismo integral” durante su viaje a la Argentina, entre agosto y octubre 1936, los Cursos de Cultura Católica y en conferencias pronunciadas en Buenos Aires y Córdoba. Sobre la visita de Maritain, cf. Tristan D’Athaïde, “Maritain et l’Amérique latine”, en AA.VV, *Jacques Maritain. Son œuvre philosophique*, París, Bibliothèque de la Revue Thomiste, Desclée de Brouwer, c. 1948, pp. 12-17 y, particularmente, Fernando Martínez Paz, “Maritain en la Argentina”, en *Rumbo social*, N°25, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1982, edición electrónica en el sitio *Humanismo Integral* del Centro de Documentación Maritainiana: <http://www.humanismointegral.com>.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 229.

¹⁶² *Ibid.*, p. 229 *infra*.

UN DILEMA NACIONAL: ¿ARTE AUTÓCTONO O AUTÓNOMO?

El problema de la identidad del arte argentino es planteado por Pagano en “El nacionalismo en el arte” y “Nuestro arte en la actualidad”, ensayos que escribió durante el período de entreguerras, el primero promediando la década de 1920 y el segundo hacia finales de la década de 1930. La importancia de estos trabajos es doble: a su valor intrínseco, como parte de la contribución de Pagano –Profesor Titular de Historia del Arte y Estética de la Academia Nacional de Bellas Artes y profesor Adjunto de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires– a la estética como nuevo ámbito disciplinar de la filosofía argentina, viene a sumarse el de ofrecer el andamiaje conceptual y metodológico de *El arte de los argentinos* (1938-1940), obra en tres volúmenes que constituye su mayor aporte a la historiografía de las artes desde el período prehispánico hasta las corrientes post-impresionistas y las primeras vanguardias del siglo XX.

El primero de los ensayos mencionados, “El nacionalismo en el arte”, fue originalmente una conferencia pronunciada en la Asociación Amigos del Arte en agosto de 1926 y repetida en la Universidad de Roma en marzo de 1933, donde Pagano fue presentado ante el público por Giovanni Gentile, presidente del Instituto Interuniversitario, que lo había invitado a dar un curso sobre arte argentino. En la nota que precede la reedición de esta conferencia en *Nuevos motivos de estética*, Pagano mismo señala que ésta “alcanzó resonancia no breve” y recuerda que se publicó sucesivamente en *La Nación*, luego en la *Revista de Filosofía* –fundada por José Ingenieros y dirigida por Aníbal Ponce– y, por último, en el volumen *El Año Artístico* compilado por M. Fréderic en 1926.¹⁶³ El hecho de que Pagano, Miembro Honorario de la Academia de Bellas Artes de Florencia desde 1913, haya escogido precisamente este texto para leer en el aula magna de la Universidad de Roma, en plena dictadura fascista y delante del filósofo del régimen, es una circunstancia que no puede pasarse por alto.

¹⁶³ Pagano, “El nacionalismo en el arte”, en *Nuevos motivos de estética*, p. 241. Cf. *Revista de Filosofía – Cultura – Ciencia – Educación*, año XII, nº 6, Buenos Aires, noviembre de 1926, pp. 325-343.

Pagano era amigo de Gentile y debía a éste el impulso para escribir *El arte de los argentinos*.¹⁶⁴ Respetaba al filósofo, pero guardaba distancia del hombre político.¹⁶⁵ En 1927, explicando la renovación que el pensamiento de Gentile había representado frente al positivismo predominante en Europa, Pagano daba cuenta ya de las diferencias doctrinarias que éste mantenía con Croce, así como de la polémica suscitada entre ambos acerca del liberalismo. Pagano lamentaba que el fascismo hubiera envuelto a Gentile en “la ráfaga de su vértigo” para convertirlo “en una de las figuras de más alto relieve que gravitan en torno del poder omnímodo de Benito Mussolini”¹⁶⁶ y argumentaba que el “idealismo actualista” de Gentile hacía del fascismo una nueva religión:

Los caracteres religiosos ahora son de orden político. En el fascismo el objeto de culto es Mussolini –gran animador–, así como lo era Mazzini en *La Giovane Italia*. Tal como lo concibe Gentile, hay en el fascismo un latir *divino*. La psicología fascista ofrece un rasgo común con la religión: es que induce, cuando se opone a sus principios, a quebrantar los vínculos familiares y amistosos. El *dejarás a tu padre y a tu madre* reza aquí para el ungido que va a desposarse con la deidad fascista. [...] Tanto como un partido o como una doctrina política es el fascismo *una religión*. Mas esta religión no puede ser identificada sino consigo misma. Es una religión, pero una religión que ni admite al quietista ni tolera al contemplativo.¹⁶⁷

¹⁶⁴ En el prólogo a *El día de la ira* (pp. 16-17), Castagnino cuenta que Pagano le refirió, al término de su conferencia en el Instituto Interuniversitario de Roma, Gentile le dijo: “Aquí hay un enorme caudal de materiales que usted debería desarrollar”. Esta observación, seguida de preguntas y reflexiones, fue lo que le permitió a Pagano concebir el plan general de *El Arte de los Argentinos*.

¹⁶⁵ La biblioteca de Pagano contiene las siguientes obras de Gentile: *Bernardino Telesio*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1^a ed., 1911; *Bertrando Spaventa*, Florencia, Valecchi, s/f; *Discorsi di religione*, Florencia, Valecchi, 1^a ed., 1920; *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Florencia, Vallechi, 1^a ed., 1920; *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 2^a ed., 1921; *Saggi critici – Serie prima*, Nápoles, Ricardo Ricciardi, 1921; *Sistema di lógica come teoría del conocere*, 2 vols., Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1922; *I problemi della scolastica e il pensiero italiano*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1^a ed., 1923; *L'origine della filosofia contemporanea in Italia: Neokantiani e hegeliani*, I, Mesina, G. Principato, 1^a ed. 1921; *I positivisti*, 1^a ed., Mesina, G. Principato, 1921, *Neokantiani e hegeliani*, II, Mesina, G. Principato, 1923; *I platonici*, Roma, G. Principato, 2^a ed., 1925; *Sistema di lógica come teoría del conocere*, Bari, Giuseppe Laterza e Figlio, 2^a ed., 1923; *Sommario d'una filosofia della religione*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1923; *Studi sul Rinascimento*, Florencia, Vallechii, 1^a ed., 1923; *Dante e Manzoni, con un saggio su arte e religione*, Florencia, Vallechii, 1923; *Teoria generale dello spirito come atto*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 4^a ed., 1924; *Che cosa è el fascismo? Discorsi e polemiche*, Florencia, Vallechii, 1^a ed., 1924; *Saggi critici – Serie seconda*, Florencia, Vallecchi, 1^a ed., 1927; *Vincenzo Cuoco – Studi e appunti*, Venecia, la Nuova Italia, 1^a ed., 1927; *Fascismo e cultura*, Milán, Frat. Treves, 1^a ed., 1928; *La riforma dell'educazione*, Milán, Frat. Treves, 1928; *Il pensiero italiano del secolo XX*, Milán, Frat. Treves, 1^a ed., 1928; *La filosofia de ll'arte*, Milán, Frat. Treves, 1931; *Framenti di estética e letteratura*, Lanciano, R. Carabba, s/f; *La filosofia, en Storia dei generi letterari italiani*, fascículos N° 35 y N° 41, Milán, Francesco Vallardi, s/f.

¹⁶⁶ Pagano, “Giovanni Gentile, o el filósofo”, en *Formas de vida*, p. 49.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

En 1926, las reflexiones que Pagano vierte en “El nacionalismo en al arte” están ciertamente motivadas en la repercusiones del Salón Universitario de La Plata, exposición de arte argentino organizada por Benito A. Nazar Anchorena, que ha recorrido las ciudades de París, Madrid y Roma.¹⁶⁸ Sin embargo, lejos de ser una simple reacción a las crónicas europeas, sus conclusiones retoman y profundizan las tesis principales de “Evolución del arte argentino”, su conferencia de 1918. “¿Qué ven y cómo ven la pintura y la escultura de estas zonas los europeos?”, comienza preguntando Pagano, para responder enseguida: “Los más discretos, los mejor inspirados, nos ven sumisos a un arte de hegemonía, a la espera del momento feliz que nos permita articular nuestro propio verbo.”¹⁶⁹ El conjunto de obras seleccionadas, afirman en Madrid y París, delata una “posición provinciana”, presenta “un arte mestizo, amalgama de dos elementos contrarios, inferior uno –el autóctono–, superior otro –el europeo”.¹⁷⁰ Cuando Roma se pronuncie, ironiza Pagano, no faltará el crítico de *Il Messagero*, generoso y comprensivo, que ensaye defender el arte argentino alegando que “las obras expuestas se resienten de la influencia de varias escuelas *sin ser plagios*”¹⁷¹

Replicando a esta interpretación eurocéntrica de las obras exhibidas en Europa, Pagano redobla la apuesta y subraya, en tono abiertamente polémico, que “el arte argentino, siendo nuestro, es una *continuación del arte europeo*”.¹⁷² Si fueran consecuentes con su planteo, quienes sostienen que el arte argentino es imitación del europeo deberían atreverse a decir que es aún algo peor: “una imitación de imitaciones”. “Todo es imitación en la vida”, sentencia Pagano, recordando que esta idea ha sido desarrollada en las obras de dos destacados representantes del pesimismo filosófico: *Les lois de l'imitation* (1890, Las leyes de la imitación) de Gabriel Tarde y *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922, La decadencia de Occidente) de Oswald Spengler. Pagano sintetiza el pensamiento de Tarde, profesor desde 1899 en el Collège de France, en dos citas cuidadosamente escogidas. La primera postula que el principio de imitación gobierna todo el curso de la historia: “La historia, según los eruditos, será la colección de las cosas más célebres. Nosotros diríamos mejor: de las cosas más acertadas, esto es, de las iniciativas más imitadas.”¹⁷³ La siguiente cita de Tarde es vinculada por Pagano con la concepción spengleriana de la cultura como organismo biológico, sometido a un proceso

¹⁶⁸ Puede encontrarse una reconstrucción de las repercusiones internacionales de esta exposición en Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires 1920-30*, Serie Monográfica Nº 8, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte, 2004, pp. 105-109. La autora cita, entre otros documentos, una nota del crítico español Bernardino Pantoja en la *Gaceta de Bellas Artes* (Madrid, año XVII, Nº 282), que se hace eco de una conferencia impartida por Pagano en Madrid. Sobre la evolución de los Salones de Pintura y Escultura desde su creación por la Comisión Nacional de Bellas en 1911, cf. Marta Penhos y Diana B. Wechsler, *Tras los pasos de la norma*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

¹⁶⁹ Pagano, “El nacionalismo en el arte”, en *Nuevos motivos de estética*, p. 247-248.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 248.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 248 *infra*.

¹⁷² *Ibid.*, p. 249.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 252; Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, París, Félix Alcan, 1900, p. 160.

de germinación, florecimiento y muerte: “A medida que una sociedad se extiende, aumenta, perfecciona y complica sus instituciones, lengua, religión, derecho, gobierno, oficios, arte, pierde su ímpetu civilizador y progresista, porque lo ha empleado en realizar esto.”¹⁷⁴

Pagano recuerda que Spengler, cuya obra fue saludada por Ortega y Gasset como “la pericia intelectual más estruendosa de los últimos años”,¹⁷⁵ afirma con “el acento y el arrebato de un profeta bíblico” que la pintura al óleo se extinguíó a fines del siglo XVII, que la plástica lo hizo en el *Quattrocento* con Miguel Ángel junto con el abandono de la planimetría en las matemáticas y que la arquitectura muere a su vez hacia 1800.¹⁷⁶ Todo el arte moderno sería, por consecuencia, “una *repetición vacua y estéril*”, “efímera ilusión” de una gran cultura artística.¹⁷⁷ El arte occidental ha terminado irrevocablemente, sostiene Spengler, tiñendo de un tono crepuscular el *dictum* de Hegel sobre el carácter “pasado” del arte: “Realizando todas sus posibilidades, la cultura de Occidente no ha dejado nada tras de sí. No existe ya un arte de interna necesidad. *La crisis del siglo XIX ha sido el estremecimiento de la muerte*”.¹⁷⁸ La fecha es especialmente significativa para los argentinos: “En ella realizamos un acto de trascendente nacionalismo: el de nuestra emancipación política. Es decir: nacemos cuando se desvanece una cultura.”¹⁷⁹ Desde esta doble perspectiva, observa Pagano, debe encararse el problema de “nuestro nacionalismo”.¹⁸⁰ En los más diversos órdenes de la actividad cultural, la Argentina “adoptó con amplitud libérrima cuanto convenía incorporar” para la construcción de su identidad nacional. Por esto mismo tiene sentido preguntar:

¿Cómo nos define esta adopción omnímoda y qué significamos merced a ella visitados por los herederos de las viejas culturas, difundidas en el Viejo Mundo? ¿Somos los continuadores de esas culturas, o nos limitamos a remediar sus formas exteriores, sin penetrar su esencia y sin comprender ni su alteza ni su nobleza? En el primer caso nos ajustamos a una de las leyes fundamentales de la sociedad y del arte: al principio de la imitación. En el segundo nos disagregamos repitiendo fórmulas muertas.¹⁸¹

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 250-251; Tarde, *op.cit.*, p. 151.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 25. Pagano cita el “Proemio” de Ortega y Gasset a la traducción de Manuel G. García Morente de *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1923, t. 1, p. 12.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 249.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 249-250.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 251. Sobre la afirmación de Hegel en su *Estética*, Pagano escribe en “La angustia filosófica y el problema de la estética”, otro de los ensayos de *Nuevos motivos de estética*, p. 107: “Para Hegel, la forma suprema del espíritu es la filosofía. El arte es un momento negativo, un elemento primario de la vida humana. Superado con la religión en el movimiento dialéctico del idealismo absoluto, Hegel declara la mortalidad del arte, más aún, la muerte ya acaecida del arte en el mundo histórico [...] Se equivocó Hegel. No creyó posible un desarrollo posterior a su filosofía absoluta, y la actividad especulativa opuso a sus escogitaciones otros *momentos necesarios* al proceso filosófico. Pronunció la oración fúnebre del arte, y de 1830 a nuestros días el arte alcanzó expresiones de superior categoría, allegando una extensa y rica variedad de formas, de estilos, de valores.”

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 251 *infra*.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 251-252.

LAS LIMITACIONES DEL NACIONALISMO ESTÉTICO

La situación es paradójica, argumenta Pagano: “Se nos exige un arte nuestro, un arte nacional argentino, pero se nos veda apoyarlo en la experiencia de Europa”.¹⁸² A esto se suma que “dentro y fuera del país se preconiza una *argentinidad*, y a ella acuden modos estéticos que la expliquen y la ilustren”.¹⁸³ El destinatario principal, aunque no excluyente, de esta crítica es Ricardo Rojas, que en *Eurindia* (1924) llamaba a “fundir en un amplio sentimiento de argentinidad la emoción del paisaje nativo, el tono psicológico de la raza, los temas originales de la tradición, los ideales nuevos de la cultura nuestra” y “dar expresión simultánea a todo ello en obras de arte literario”, poniendo “en el mismo diapasón nuestro pensamiento político y nuestra creación estética más general.”¹⁸⁴ Sin nombrarlo, Pagano reprocha a Rojas menos el concepto general de “*argentinidad*” –que él mismo habría de retomar, como veremos, para postular un arte argentino autónomo hacia fines de los años treinta y comienzos de los cuarenta que el error nacionalista de reducir este concepto a “un tipo étnico definido”, “amalgama concluso” de indígenas, españoles e inmigrantes con tal cohesión espiritual como “para dar formas a un arte, es decir, a toda una cultura”: “Esta es la creencia de unos y la aspiración de otros, el supuesto de Europa y el anhelo de nuestra mente”.¹⁸⁵ Pero la realidad, considera Pagano, es muy diferente: no existe un “tipo étnico predominante” y el equívoco –“esencial”, a su juicio– de “concebírnos como raza autóctona” sólo alimenta en el Viejo Mundo la fantasía de hallar en el arte argentino “el exotismo de una expresión semicivilizada”.¹⁸⁶

Pagano piensa que la exigencia de un “*arte propio*”, de un “*arte nacional*”,¹⁸⁷ resulta extemporánea, si no decididamente anacrónica y provinciana. Un nacionalismo estético de tales características ya no existe en ningún lado: “Los japoneses mismos, que poseyeron hasta ayer

¹⁸² *Ibid.*, p. 255.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 256.

¹⁸⁴ Ricardo Rojas, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, edición de Graciela Perosio con la colaboración de Nannina Rivarola, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, vol. 1, p. 24. La crítica podría hacerse extensiva al arquitecto e historiador santafecino Ángel Guido, por quien Pagano tenía, al igual que por Rojas, un gran respeto intelectual y admiraba particularmente su conocimiento de las teorías de Heirich Wölfflin y de la más moderna historiografía del arte. En el prólogo a una de sus obras, escribió: “Todo el querer de Ángel Guido va a confluir en un punto unitario: el ideal localista localismo, entiéndase esto bien, de amplísimo radio americano. Voluntad de forma quiere decir, para él, capacidad estilo. El hombre postcolombino de América el sucedáneo de la conquista es europeo, pero de una Europa modificada según la dominante gravitación del novísimo continente: el *euríndico* plácele a Guido la *fusión* elevada a norma en el sistema étnico-social de Rojas. [...] Hay en todo ello un magno problema, y como tal, de hondo dramatismo. Cífrase en determinar las semejanzas para escindir de ellas los términos diferenciales, de triunfadora autoctonía. En bella síntesis nos da Guido esta ecuación: *arte español + arte indígena americano = arte criollo*. Cf. Ángel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la “Einfühlung” en la moderna historiografía de arte*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936, pp. 16-17.

¹⁸⁵ Pagano, “El nacionalismo en el arte”, en *Nuevos motivos de estética*, p. 256.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 256-257.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 257.

un arte tan inconfundiblemente propio, tienden hoy a *desnacionalizarse*, a hacer de su arte autóctono un arte europeo, es decir, cosmopolita".¹⁸⁸ En el vocabulario estético de Pagano, arte "europeo" y "cosmopolita" es sinónimo de "arte autónomo". En el nuevo arte argentino confluyen, como en los centros culturales más avanzados de Europa, "los estilos y las técnicas más diversificadas", "los conceptos más contradictorios", "las aspiraciones más bifurcadas", superponiéndose entre sí todas las etapas del arte: "Junto a quien modela y construye adaptándose a la tradición clásica, vemos al impresionista, y en oposición a uno y otro proclama su modernidad el innovador más extremado." ¹⁸⁹

Pagano reitera aquí, como lo ha hecho una y otra vez al analizar el teatro europeo de entreguerras, que la diversificación es "un signo de modernidad, un signo de nuestro tiempo y nada caracteriza mejor el arte argentino que sus múltiples y variadas facetas."¹⁹⁰ La individuación creciente que éste exhibe se opone a cualquier reducción particularista y es, al mismo tiempo, el reverso del ambivalente proceso de homogenización de la experiencia cultural en el siglo XX. Para comprobarlo, bastaría con enumerar "nombres y obras" de la pintura y la escultura tan desemejantes como excluyentes entre sí: "un paisaje de Fader y uno de Butler, una figura de Bermúdez y una de Guido, una composición de Quirós y una de Collivadino, un paisaje de Botti y uno de Panozzi".¹⁹¹ Junto a una tela de Sívori y una escultura de Irurtia, conviven las producciones innovadoras de Horacio Butler, Libero Badii, Héctor Basaldúa, Emilio Pettoruti y Pablo Curatella Manes. Como en las principales capitales de Europa, junto a los pintores realistas y neo-románticos, pueden verse los que adhieren al impresionismo, el post-impressionismo, el cubismo y a cierto lenguaje vanguardista. Si todos ellos gozan de aprobación, es porque cristalizan "mucho de nuestra necesidad de belleza": "Dan forma sensible a nuestras imágenes interiores, nos revelan lo mejor de nuestro mundo interior, de nuestra vida espiritual".¹⁹²

Esta vida espiritual implica mucho más que la presencia de un público para cada uno de estos artistas, hecho que Pagano, por otro lado, no desestima en modo alguno; supone, sobre todo, la existencia de una "afinidad colectiva", de "una afortunada y bella y pura conjunción de aspiraciones", de una "cohesión de espíritus" tan valiosa como el arte mismo, puesto que éste "brota de ella y de ella se nutre".¹⁹³ Es en este sentido que debe leerse la controvertida respuesta de Pagano a la pregunta acerca de por qué es argentino nuestro arte: "porque son argentinos los hombres que lo producen".¹⁹⁴ En ella se ha creído ver ya una respuesta "casi obvia, casi tautológica",¹⁹⁵ ya "una suerte de *rappel à l'ordre* (llamado al orden)", esto es, la

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 259.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 262-263.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 261.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 262.

¹⁹² *Ibid.*, p. 263.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 264.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 277.

¹⁹⁵ Wechsler, *Papeles en conflicto*, p. 112.

búsqueda de un “consenso entre aquellas propuestas más tímidas de la modernidad en lo formal, pero cerrando el camino a los más dísculos”.¹⁹⁶ Sin embargo, y más allá de la evaluación acertada o no que Pagano pudiera hacer de los artistas de vanguardia argentinos, su postura es coherente con la concepción desarrollada en “El arte como valor histórico”, conferencia brindada al ingresar a la Academia Nacional de la Historia en 1939. Es argentino nuestro arte, porque en el dominio del arte “la personalidad lo es todo”: el artista se manifiesta a través de sus obras según el ritmo de su tiempo, de su nación, de su raza.”¹⁹⁷ Allí reside su carácter nacional: “[El artista] no pinta la realidad, sino una parte de ella: la preferida por serle afín, la de su elección, la de su peculiar mundividencia. Haga cuanto quiera siempre se objetiva a sí mismo, hace historia auténtica al hacer la historia de su propio espíritu.”¹⁹⁸

En efecto, las palabras de Pagano en “El nacionalismo en el arte” se entienden de una manera en 1926, frente a la “restauración nacionalista” en el ámbito de la literatura y la política argentinas, y de otra en 1933, al leer su ensayo en la Universidad de Roma, en pleno auge del fascismo y luego del golpe militar de José Evaristo Uriburu. En el primer caso, el nacionalismo es una ensoñación romántica que alimenta la búsqueda de un “arte euríndico”; en el segundo, encarna una actitud provinciana y retrógrada, que vuelve la espalda a la riqueza de la modernidad cultural. ¿Pero cómo se entienden tales afirmaciones en 1948, después de la Segunda Guerra Mundial y durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, cuando Pagano decide reeditar su conferencia en *Nuevos motivos de estética*? En la nota introductoria, dedicada a comentar la historia del texto y justificar su reimpresión, Pagano comenta:

No es éste, desde luego, un trabajo de circunstancia. Late en él un problema de interés permanente, repristinado a ratos, con acritud, como acaece cuando del área estética lo transfieren a lo social y político. A este respecto, recuérdense los precedentes relativos a los románticos alemanes. El nacionalismo estético enlazó en el político y éste desembocó luego, como consecuencia lógica, en el racismo, para originar un estado antagonístico, en cuya hostilidad palpita siempre un anti-algo, según observó muy atinadamente Huizinga.¹⁹⁹

Pagano critica aquí el nacionalismo invocando una de las obras del historiador holandés Johan Huizinga. Profesor de la Universidad de Leiden hasta 1942, Huizinga se opuso abiertamente al nacional-socialismo y fue detenido por los alemanes, que lo deportaron a De Steeg, en la

¹⁹⁶ Mario H. Gradowczyk, *Una modernidad no deseada. Los Salones Nacionales y las vanguardias (1924-1943)*, seminario impartido en el Instituto de Artes Visuales, Palais de Glace, Buenos Aires, 2004, mimeo, p. 8 y “Los Salones Nacionales y la vanguardia: ni histéricos futuristas ni pintura enfermiza deprimente”, en *Ramona*, Nº 42, Buenos Aires, julio de 2004, p. 75. Agradecemos al autor la generosidad y la disposición intelectual con la que acogió nuestros argumentos, dando lugar un provechoso intercambio de puntos de vista.

¹⁹⁷ Pagano, “El arte como valor histórico”, en *Motivos de estética*, p. 319.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 324.

¹⁹⁹ Pagano, “El nacionalismo en el arte”, en *Nuevos motivos de estética*, p. 242.

provincia de Güeldres, donde murió en febrero de 1945, meses antes del fin de la guerra.²⁰⁰ El nombre de Huizinga, por un lado, contrasta con el de Gentile, a quien menciona al comienzo de la nota preliminar y de cuyas posiciones filosófico-políticas Pagano, como hemos visto, ha tomado distancia en 1927; por otro lado, la referencia sirve para introducir una advertencia sobre los peligros que el nacionalismo y el racismo acarrean a la comprensión del arte:

Ambos ismos lo desprenden de su esfera propia, lo refieren a gravitaciones externas en cuyo determinismo, según esos principios, sólo actúan causas materiales. Nada menos acorde con la esencia de la creación estética. El arte es una actividad espiritual. El arte procede del espíritu, es la autoafirmación de quien se realiza estéticamente en cada una de sus expresiones logradas. No se identifica en ellas la peculiaridad nacional, común a todos los artistas de nación o raza determinados. En cambio, se define enérgica e imperativamente la fisonomía espiritual del intuitivo.²⁰¹

HISTORIA DEL ARTE Y CRÍTICA NOMINALISTA: LA OBRA DE BERNI

Refiriéndose a *El Arte de los Argentinos*, José Emilio Burucúa señala que Pagano “introdujo un sesgo marcadamente espiritualista en la visión histórica de las artes plásticas” y “significó uno de los ejemplos más cabales de la irrupción de la estética y de la historiografía elaboradas por Benedetto Croce en el panorama cultural argentino” del siglo XX.²⁰² En efecto, el pensamiento estético de Pagano, nacido de la reflexión sobre su propia práctica artística y literaria, se forjó en el contacto directo con la filosofía del neoidelismo italiano. Sin embargo, la asimilación que hizo de sus teorías dista mucho ser epigonal y simplificadora; como hemos visto, la recorre una polémica ético-religiosa con el nihilismo nietzscheano y una temprana recepción de Bergson. La misma influencia de Croce, sin duda su interlocutor más importante, está mediada por otras lecturas de primera mano y desarrollos independientes. Nada más alejado del perfil intelectual de Pagano que la imagen de un divulgador de doctrinas artísticas. Su vasta erudición no es signo de una *maniera* ecléctica, sino de una discusión en profundidad con la tradición filosófica, de la que extrae una y otra vez *motivos*, cuestiones que mueven a pensar el arte. Ciertamente, Pagano no persigue “un rigor sistemático”, pero anhela agrupar sus escritos “en estricta cohesión conceptual”.²⁰³ Su producción filosófica, orientada primordialmente hacia la crítica, se distingue a la vez de la vocación didáctica de catedráticos como Camilo Morel, profesor de Estética en la Universidad de Buenos Aires a comienzos del

²⁰⁰ Johan Huizinga, *Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo*, traducción de María de Meyere, Madrid, Revista de Occidente, 1936.

²⁰¹ Pagano, “El nacionalismo en el arte”, en *Nuevos motivos de estética*, p. 242-243.

²⁰² José Emilio Burucúa (director), *Nueva Historia argentina*, vol. 1: *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 23-24.

²⁰³ Pagano, [Prefacio], en *Nuevos motivos de estética*, p. 9.

siglo XX, y de la sistematización buscada en las décadas siguientes por B. Ventura Pessolano y, sobre todo, Luis Juan Guerrero.²⁰⁴

Inseparable de su concepción de la crítica, la historiografía del arte de Pagano contempla una doble vertiente, como él mismo explica en “El arte como valor histórico”, uno de los ensayos de *Motivos de estética*: “Vera la una sobre el género como expresión de intuiciones estéticas; va la otra a la significación histórica del arte considerado como definidor de estados sociológico-culturales”.²⁰⁵ La intención teórica de Pagano se dirige a la superación de la unilateralidad de dos perspectivas frecuentes de abordar el arte y que se presentan como contrapuestas: el biografismo, que interpreta la obra de arte a partir de la vida del autor, y el contextualismo, que indaga en la *Weltanschauung*, en la cosmovisión de cada pueblo, y examina el fenómeno artístico en tanto puro reflejo de la sociedad, de la religión, de la geografía, de las ideas de una época. La obra de arte no está en el artista, sino el artista en ella. La obra de arte no expresa una vivencia interior ni un puro estado subjetivo, del mismo modo que no reproduce el mundo. Ya tome sus temas del contexto histórico, ya de su biografía, “el artista compone en uno y otro caso, y no pinta la realidad, sino una parte de ella: la preferida por serle afín, la de su elección, la de su peculiar mundividencia”.²⁰⁶ Dicho de otra manera, el arte hace mundo: en la obra, el artista “se objetiva a sí mismo, hace historia auténtica al hacer la historia de su propio espíritu.”²⁰⁷

Esta concepción historiográfica, que conserva rasgos especulativos de la *Estética* de Hegel, expurgados a través de Croce de su teleologismo, modela una forma de crítica de arte que podemos llamar “nominalista”, en contraposición a otra que pretende encontrar en la sucesión de tendencias, movimientos, escuelas o *ismos* la manifestación progresiva de la esencia del arte. La fundamentación de esta crítica nominalista se encuentra en el ensayo “Nuestro arte en la actualidad”, publicado en *Motivos de estética*, coincidiendo con la aparición del tercer volumen de *El Arte de los Argentinos* en 1940. Aquí Pagano remite una vez más a Croce

²⁰⁴ Sobre Camilo Morel (1866-1922), véase Jorge Dotti, *La letra gótica. Recepción de Kant en la Argentina desde el romanticismo hasta el treinta*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Serie: Libros/1, 1992, pp. 203-204. Dotti reseña su enseñanza de la estética de Kant, así como de la interpretación schilleriana del arte como “juego”, y consigna cuatro artículos: el primero de ellos, “Consideraciones sobre la naturaleza de la emoción estética y del juicio estético”, se publicó en la *Revista de Derecho, Historia y Letras* en octubre de 1907; los tres restantes “Lo bello y sus condiciones”, “Génesis de la emoción estética” y “Las leyes de la crítica literaria y artística” aparecieron en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V, 1908, tomo IX, pp. 175-200, 282-290 y 380-397. B. Ventura Pessolano (1893-1944), profesor de Estética en la Universidad de Buenos Aires, trabajó también sobre la estética kantiana y publicó un notable trabajo sobre de la teoría de la *Einfühlung: La estética de la proyección sentimental. Introducción histórica y psicológica a su problemática*, Buenos Aires, Librería A. García Santos, 1933. De Luis Juan Guerrero (1899-1957), profesor de Estética en las universidades de Buenos Aires y La Plata, baste mencionar *Estética operatoria en sus tres direcciones* (3 tomos, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956-1967), el tratado de estética más vasto publicado en la Argentina.

²⁰⁵ Pagano, “El arte como valor histórico”, en *Motivos de estética*, p. 326.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 324.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 324 *infra*.

y señala que “la obra creada –por ser tal– debe identificarse con el creador”, ya que entre sí componen una “doble individualidad”:

El organismo estético, cuando está logrado, se define con relación a sí mismo. Es un todo concluso y vale por su concreta autonomía. Esta doble individualidad –de autor y de obra – hace comprensible el propósito de escribir la historia por biografías, en oposición a quienes agrupan artistas, escuelas, atribuyéndoles rasgos comunes a toda una época, matices colectivos propios de todo un período.²⁰⁸

El pasaje resume el nominalismo de Pagano, para quien la historia del arte “es sustantiva por advenimientos individuales, no por derivaciones colectivas.”²⁰⁹ No sólo en el arte clásico, sino también en el moderno, e inclusive en el arte de vanguardia, se singularizan pintores, escultores, arquitectos y grabadores, “cuya significación no es en modo alguno refleja” y no depende de su pertenencia a una determinada escuela: “Valen por su obra personal, no por la tendencia. Extremando los términos podría decirse *a pesar* de la tendencia, porque ésta pasará como otras pasaron.”²¹⁰ Ninguna obra se justifica “por el mero hecho de ser moderna”; la modernidad es “una condición del arte”, pero no le otorga “ningún contenido de validez”.²¹¹ En la historia del arte no hay progreso: “Hoy ni se pinta mejor, ni se modela, ni se graba, ni se construye en grado superior a otras directivas de escuela o tendencia”.²¹² “El arte es uno en su esencia”, afirma Pagano categóricamente; sólo cambian las condiciones sociales y culturales que gravitan sobre la percepción de cada creador:

El artista es él, pero es también su pasado. En su visión de las cosas confluyen el sentir propio y el saber de todos: virtud emotiva y herencia de aprendizaje en el gusto elaborado por la tradición. Una y otra lanzan al artista hacia sí mismo al ponerle frente a su mundividencia. Toda su realidad se resuelve en un auténtico sentir. Cada aparición señera abre un ciclo de experiencias históricas. Pero el propio iniciador lo cierra; ténase presente lo ya puntualizado con respecto a la singularidad del acto intuitivo. Los seguidores no lograron prolongar ni vitalizar ningún ciclo de estilo individual. El cezanismo se detuvo en Cézanne. La escuela o tendencia languideció y terminó allí donde advino otra personalidad: Picasso, para ilustrar lo dicho con un ejemplo inmediato.²¹³

²⁰⁸ Pagano, “Nuestro arte en la actualidad”, en *Motivos de estética*, p. 345.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 346.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 343.

²¹¹ *Ibid.*, p. 343.

²¹² *Ibid.*, p. 344.

²¹³ *Ibid.*, pp. 346-347.

Para reforzar su tesis, Pagano cita nuevamente a Croce: “*El arte es intuición, la intuición individualidad, y la individualidad no se repite.*”²¹⁴ En esta teoría del arte se funda el severo juicio que Pagano emite, en “Nuestro arte en la actualidad”, sobre la gran mayoría de los vanguardistas argentinos: “No hubo renovación por asimilación, *desde dentro*, de lo hondo. [...] No hubo cambio de sensibilidad ni acomodación espiritual. En lugar de obedecer a *su* forma, fueron en seguimiento de fórmulas, estilos ajenos”.²¹⁵ El optimismo que, hacia 1926, llevó a Pagano a redactar “El nacionalismo en el arte” parece haberse desvanecido en las páginas de “Nuestro arte en la actualidad”.

En el umbral de los años cuarenta, ante el desmoronamiento de los ideales de la Argentina del Centenario, de cuya vida artística y literaria fue genuino representante, Pagano reclama a las jóvenes generaciones potenciar “los caracteres dinámicos de nuestro tiempo”; renovarse, sostiene, es “vivir *nuestros* problemas, aceptar *nuestros* conflictos” y “tomar conciencia de nuestra viviente actualidad”.²¹⁶ La “argentinidad” no es un origen, sino una meta, un fin que sólo puede alcanzarse “vitalizando categorías diferenciales”.²¹⁷ En América Latina, la vanguardia mexicana parece haberse adelantado en esta “afirmación liberadora” a través de Diego Rivera y José Clemente Orozco, en cuya producción pictórica Pagano ve “dos enérgicas voluntades constructivas”: “Ambos hincaron hondas las raíces en lo popular y terrero para darnos una obra fuertemente sexuada, áspera y bravía en su musculosa virilidad. Prefirieron ser mexicanos a parecer europeos”.²¹⁸

La omisión de David Alfaro Siqueiros es acaso deliberada y comporta una toma de partido a favor de la orientación asumida por Antonio Berni, en los años inmediatamente posteriores a su polémica sobre el arte de masas con el muralista mexicano, que había visitado la Argentina en 1933.²¹⁹ Todavía en 1935, al escribir para *La Nación* la reseña del XIV Salón de Otoño en Rosario, Pagano reprocha a Berni su adhesión a una “pintura de propaganda con intentos de reformismo vindicador”.²²⁰ El llamado *arte social* se sitúa “en un radio extra-artístico”, en la medida en que pone el cuadro al servicio de una ideología.²²¹ “Desde Kant a Croce el tránsito no es breve el arte goza de un autonomía digna de su exclusiva misión de belleza”, sostiene Pagano, que ve en el arte social, “surgido con el positivismo en filosofía y con el naturalismo en

²¹⁴ *Ibid.*, p. 350.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 351.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 353.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 353 *infra*.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 353-354.

²¹⁹ Sobre el cambio de postura de Berni y la reevaluación de su obra por Pagano, cf. Gradowczyk, “Entre el nuevo Realismo, el Arte Apolítico, Antonio Berni libró una batalla contra sus enemigos”, en *Cultura*, año 22, Nº 83, primer semestre 2005; del mismo autor, “Los salones nacionales y la vanguardia (1924-1943): Berni como máquina política”, en *Ramona*, Nº49, abril de 2005, pp. 67-81.

²²⁰ Pagano, *La Nación*, 24 de mayo de 1935; reproducido en Rafael Sendra, *El joven Berni y la mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos de Rosario*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1993, p. 82.

²²¹ *Ibid.*, p. 82 *supra*.

arte”, una postura claramente regresiva.²²² El propio Berni, agrega Pagano, “toma a su cargo la tarea de evidenciarlo”, cuando en vez de incurrir en “documentos fotográficos” como *Hombre herido*, pintado en colaboración con Anselmo Piccoli, se libera del “peso muerto de fórmulas y teorías contrarias a la verdadera vocación del arte” y exhibe *Retrato*, una obra “modesta” y “sincera” en la que revela otra sensibilidad.²²³ En el tercer tomo de *El Arte de los Argentinos*, publicado en 1940, Pagano rescata en Berni no al pintor de *Desocupados*, obra que ha rechazado siendo jurado del Salón Nacional de 1935, sino al autor de *Jujuy*, cuadro premiado en el de 1937, y al de los “retratos colectivos” de *Chacareros y Club Atlético Nueva Chicago*.²²⁴ En este lapso, Pagano observa un tránsito desde el realismo socialista hacia una concepción en total consonancia con el neohumanismo que él mismo predica. El nuevo punto de vista de Berni se hallaría expuesto en un artículo titulado “Brevísima historia de la pintura moderna”, aparecido en el semanario *Renovación* el 20 de marzo de 1938.²²⁵ Tal es la concordancia que Pagano cree percibir entre su propia posición y la de Berni que llega a sostener que las declaraciones del pintor son “dignas de ser anotadas en un libro como *El Arte de los Argentinos*”.²²⁶

Pagano transcribió, en efecto, un fragmento de las opiniones de Berni en el tercer tomo de su libro y guardó celosamente el artículo completo entre sus papeles y notas sobre el pintor. La coincidencia se manifiesta no sólo en el diagnóstico que ambos hacen del estado de las artes plásticas, sino también y de manera asombrosa en la propuesta estética y hasta en el vocabulario utilizado, lo que justifica revisar aquí los ejes principales de “Brevísima historia de la pintura moderna” y citar sus conclusiones *in extenso*. El texto de Berni se inicia con la afirmación de que, aun cuando son “muchos miles los amateurs de las artes plásticas que van semanalmente a los salones a contemplar y recoger emociones de los cuadros que allí se cuelgan”, en realidad “son muy pocos los que delante de una obra pueden desenvolver el contenido de la misma hasta llegar hasta las distintas fuentes que la alimentaron”.²²⁷ Por esa razón, argumenta el pintor, abrir una perspectiva histórica sobre “los jalones principales de la trayectoria artística, muchas veces disimulados entre multitud de escuelas e individualidades desmesuradamente infladas”, ayuda a comprender una obra, situarla en su época, “definir el espíritu que la anima y establecer la escuela a que pertenece”.²²⁸ Berni reseña, a continuación, el desarrollo de la pintura en el siglo XIX, desde el romanticismo, el realismo y el naturalismo

²²² *Ibid.*, p. 82-83.

²²³ *Ibid.*, p. 83. A lo largo del artículo, Pagano juzga desfavorablemente las obras de los mutualistas rosarinos Ricardo Sívori, Pedro Hermenegildo Gianzone, Juan Grela y Luis Ouvrard, entre otros; en contraste, elogia a Augusto Schiavoni, “recatado y humilde por sus temas y por su pintura, lograda sin ningún alarde de oficio, casi tímida”, cuya obra “acredita como condición poco frecuente en nuestro arte sensibilidad delicada”.

²²⁴ Pagano, *El Arte de los Argentinos*, tomo 3, Buenos Aires, Edición del Autor, 1940, p. 326.

²²⁵ Antonio Berni, “Brevísima historia de la pintura moderna”, en *Renovación*, 20 de marzo de 1928, p. 6, columna 1. Archivo José León Pagano/MAMBA. El artículo no está recopilado en Berni, *Escritos y papeles privados*, edición de Marcelo Pacheco, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.

²²⁶ Pagano, *El Arte de los Argentinos*, tomo 3, pp. 324-325.

²²⁷ Berni, “Brevísima historia de la pintura moderna”, p. 6, columna 1.

²²⁸ *Ibid.*, columnas 1-2.

hasta el impresionismo, señalando la “enorme influencia” que este último movimiento tuvo, “directa o indirectamente”, en artistas como Fader, Bermúdez y Quirós.²²⁹ Luego se detiene en el “modernismo constructivo”, alude a Cezanne y menciona a Spilimbergo, Butler, Basaldúa y Badi, entre los pintores argentinos “formados en la escuela de fauvismo”, mientras que considera a Pettoruti como “nuestro cubista por excelencia”.²³⁰ Por último, expresa:

Hasta esta etapa, el arte llega a su total deshumanización, en que sólo importa la manera de expresar las cosas, por haber desalojado todo interés por el tema. El arte no podía continuar en esta situación de egoísta preocupado únicamente de su mundo abstracto y colores puros. Se dio un brusco viraje, y se corrió hacia ese mundo que había dejado de interesar. El surrealismo demuestra a los pintores que el tema tiene también su lirismo (Chirico), pero éstos sólo se preocupan de la realidad subconsciente. Por otro lado, aparecen los realistas sociales que llevan la pintura a la realidad dramática de la sociedad en que vivimos. En esta corriente tenemos los pintores muralistas mexicanos: Rivera, Orozco, Siqueiros, pero ésta es una pintura de la revolución, del momento trágico de la lucha armada, terminado este instante histórico debía fatalmente estar privada de toda posibilidad objetiva para continuar dentro de la línea trazada.

Así aparece, un nuevo concepto, el de un realismo apolítico, más amplio, lleno de un humanismo totalitario; es lo que se define con el nombre de Nuevo Realismo (Gómez Cornet, Spilimbergo). En esta etapa el artista busca en su propia realidad geográfica y social los elementos de su arte. Este nuevo concepto obliga a los artistas a desligarse de las corrientes e influencia extranjerizantes.

Nuestra historia del arte es la historia derivada de las corrientes europeas; es la historia de la influencia del arte europeo sobre nuestros artistas. Ahora se trata de crear nuestro propio arte definido y autónomo. Cuando se cree el medio propicio, que no tardará, nacerán y se desarrollarán las personalidades que nos definirán espiritualmente, como pueblo y como sentimiento.²³¹

En el recorte del artículo de Berni que conservó en su archivo, Pagano subrayó con lápiz el adjetivo *autónomo* que aparece en el último párrafo. La aparición del concepto de autonomía, junto a la demanda de contenido humano, en la orientación que deben seguir las artes plásticas en nuestro país, tiene dentro de la teoría estética de Pagano, como hemos visto, una significación decisiva. Con la reivindicación de este concepto en la obra de un pintor argentino queremos cerrar este estudio, circunscripto a la producción crítica de Pagano hasta el umbral de 1940. La definición del Nuevo Realismo como “humanismo totalitario” guarda la misma dirección de los corolarios de “Nuestro arte en la actualidad”. Pagano destaca este aspecto en

²²⁹ *Ibid.*, columna 2.

²³⁰ *Ibid.*, columna 3.

²³¹ *Ibid.*, columnas 3-4.

el capítulo que dedica a Berni en *El Arte de los Argentinos*. El escrito del pintor precisamente “anuncia una autonomía apoyada en nuestra realidad geográfica y social”: indica un “programa de doble vertiente”, que “actualiza y localiza a la vez” el arte y con ello lo “emancipa”.²³² El Nuevo Realismo busca abrirse paso entre dos polos en tensión: la abstracción deshumanizante y la politización extra-artística, que Pagano rechaza con pareja intensidad. En ambos extremos, el arte pierde su esencia espiritual: en un caso se deshace del contenido humano; en el otro sacrifica su autonomía.

²³² Pagano, *El Arte de los Argentinos*, III, p. 325.

BIBLIOGRAFÍA

1) Obras de José León Pagano

Sólo se enumeran aquí los libros, separatas y fascículos pertenecientes a la biblioteca del autor, no así los artículos, notas y crónicas aparecidos en *La Nación* y otras publicaciones periódicas, que aún se hallan en curso de clasificación. Tampoco se consignan los aproximadamente 5.700 documentos microfilmados y digitalizados que componen el Fondo Documental “Archivo José León Pagano” del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA).

Filosofía y Crítica Literaria

Al través de la España Literaria, prólogo de la Condesa Emilia Pardo Bazán y traducción del autor, 2 vols, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904.

“Alas, Palacio, Valdés y otros”, en *Rassegna Internazionale*, Florencia, año II, fasc.II, 1900.
“Angel Guimerá”, en *Rassegna Internazionale*, Florencia, año II, vol VII, fasc.II, noviembre de 1901.

“Jacinto Verdaguer”, en *Rassegna Internazionale*, Florencia año II, vol. VIII, fasc. 1, octubre de 1901.

Pompeyo Gener. Estudio critico-biográfico, Buenos Aires, Bredahl, 1901.

“Nuñez de Arce”, en *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Buenos Aires, año IV, vol. X, 1901.

“Perez Galdós”, en *Rassegna Internazionale*, Florencia, año 1, vol. V, fasc. II, abril 1901.

“Pompeyo Gener”, en *Rassegna Internazionale*, Florencia, año I, vol.V, fasc.I, abril 1901.

“Il problema della lengua nazionale nella Argentina”, en *Rassegna Internazionale*, Florencia, 1901.

Attraverso la Spagna Letteraria, 2 tomos, Roma, Rassegna Internazionale, 1902.

El Parnaso Argentino [antología], Barcelona, Maucci, 1904.

Federico Nietzsche, Buenos Aires, Arnaldo Moen y Hno., 1905.

Cómo estrenan los autores, Barcelona, F.Granada y Cía, 1908.

El Santo, el filósofo y el artista, Buenos Aires Coop., Buenos Aires, 1918.

“Comentario sobre el *El Santo, El Filosofo y El Artista*”, en *Revista Atenea*, La Plata, 1918.

“El nacionalismo en el arte”, en *Revista de Filosofía –Cultura– Ciencia– Educación*, año XII, nº 6, Buenos Aires, noviembre de 1926.

“La personalidad de Giovanni Gentile”, en *Revista Pareceres*, Buenos Aires, año II, nº 15, s/f.

El Romanticismo en las artes plásticas, Buenos Aires, Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, UBA, año XXIV, 1931.

Motivos de Estética, Buenos Aires, El Ateneo, 1940.

Formas de vida. Filosofía, arte y literatura, Buenos Aires, El Ateneo, 1941.

Rubén Darío en mis recuerdos, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943.

“El espíritu como esencia en la creación del arte”, en AA.VV., *Discursos Académicos. Tomo II: Discursos de Recepción (1938-1944)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1945.

- Nuevos motivos de estética*, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1948.
- Lorenzo de Medicis, poeta místico*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1951.
- Don Marcelino Menéndez y Pelayo, cumbre de doble vertiente*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1956.
- Catón de Utica en la Divina Comedia*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1956.
- Nuestra América en la filosofía de Hermann Keyserling*, La Plata, Ministerio de Educación, Buenos Aires, 1961.
- Evocaciones*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1964.
- Meditaciones*, con prólogo de José León Pagano (h), Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Ediciones Culturales Argentinas, 1978.

Historia del arte

- Arti figurativi*, en *Enciclopedia Italiana*, vol. IV, Milán, Inst. Giovanni Trecani, 1929.
- Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.
- Exposición póstuma de Fernando Fader*, Buenos Aires, Galería Muller, 1935.
- El Arte de los Argentinos*, 3 tomos, Buenos Aires, Edición del autor, 1937, 1938 y 1940.
- Ettore Tito*, Buenos Aires, Nosotros, 1941.
- Sorolla (1863-1923)* Buenos Aires, Instituto Cultural Española, 1942.
- Recuerdo de Sorolla*, Buenos Aires, Instituto Cultura Española, 1942.
- Jorge Beristayn*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1943.
- Riganelli*, Buenos Aires, Vicente Pereda, 1943.
- Historia del arte Argentino*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944.
- Cesáreo Bernardo de Quirós*, Buenos Aires, Peuser, 1944.
- Prilidiano Pueyrredón* [texto en francés e inglés], Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1945.
- Los Templos San Francisco y Santo Domingo* [texto español, francés e inglés], Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1947.
- El Templo de San Ignacio* [texto español, francés e inglés], Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1947.
- Fernando García del Molino, el pintor de la Federación*, Buenos Aires, Secretaría de Educación, 1948.
- Cándido López, el sentido heroico de una vocación*. Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1949.
- Goethe, pintor y dibujante*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1949.
- Formas y espíritu en el arte retrospectivo de Leonie Matthis*, Buenos Aires, Ma. Luisa Delfino de Carbone, 1953.
- “El Gaucho” [prólogo a 23 dibujos de Ascanio Marzocchi Paz], Buenos Aires, Brendahl, 1956.
- Exposición homenaje a la pintura nacional*, Avellaneda, Municipalidad de Avellaneda, 1957.

“La pintura en el sesquicentenario de la Independencia”, Buenos Aires, ARS/Revista de Arte, 1960.

Santiago José Chierico, Buenos Aires, El Hornero, 1976.

El Arte de los Argentinos, Buenos Aires, edición abreviada al cuidado de José León Pagano (h) y actualizada por Jorge Vehils, Buenos Aires, Goncourt, 1981.

Teatro

Fora de la vida [en catalán], Barcelona, Publ. Joventut, 1903.

El Dominador, Barcelona, Librería Antonio López, 1904.

Almas que luchan, Barcelona, Librería Antonio López, 1906.

Más allá de la vida, con “Carta-prólogo” de Pompeyo Gener, Barcelona, Librería de Antonio López, 4^a. ed. 1906.

Nirvana, Barcelona, Librería Antonio López, 1906

El secreto de los otros, Buenos Aires, La Escena, 1918.

El sobrino de Malbrán, Buenos Aires, La Escena, 1918.

El tío Diego, Buenos Aires, La Escena, 1919.

Más allá de la vida, con “Carta-prólogo” de Pompeyo Gener, Buenos Aires, La Escena, 1919.

Nirvana... Y Dios dispone, Buenos Aires, La Escena, 1919.

Cartas de Amor, Buenos Aires, Moro y Tello, 1921.

En la misma llama, Buenos Aires, El Hogar, 1922.

Blasón de fuego, Buenos Aires, Mundo Argentino, 1933.

La venganza de Afrodita, Buenos Aires, Alba, 1954.

La Ofrenda, con prologo de J.P. Echagüe, Buenos Aires, Argentores, 1958.

El día de la Ira, con prólogo de Raúl Castagnino: “José León Pagano, Monitor del ‘Dies irae’”, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1959.

El Secreto, con prólogo de Arturo Berenguer Carisomo, Madrid, Aguilar, 1962.

Lasalle, Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis 1963.

Cartas de Amor- La Ofrenda- Los Astros- Lasalle, prólogo de Juan Pablo Echagüe, Buenos Aires, Ediciones del Carro Tespis, 1963.

Los astros, Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1965.

El inglés de anoche se llama Aguirre, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1969.

El rescate- El zarpazo Buenos Aires, Argentores Año XV, 2^a época, nº 295, s/f.

Narrativa

La Balada de los sueños, Barcelona, Antonio López, s/f.

La Balada de los sueños, con “Carta-prólogo” de Roberto J. Payró, Buenos Aires, Tipografía el Tiempo, 1900.

La Ballata dei sogni, trad. al italiano por Paolo De Giovanni, Florencia, Rassegna Internazionale, 1903.

El hombre que volvió a la vida. Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1922.

2) Otras fuentes y referencias

- AA.VV. [Bergson, Poincaré, Friedel, Gide, De Witt, Guizot, Riou, Roz, Wagner], *El materialismo actual*, Madrid, Gutenberg de J. Ruiz, 1915.
- Adam, Carlos**, *Obras de José Ortega y Gasset publicadas en la Argentina*, Separata de la *Revista de Filosofía*, Nº 17, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Filosofía, 1966.
- Antlif, Mark**, “Bergson and Cubism: A Reassessment”, en *Art Journal*, vol. 47, Nº 4: *Revising Cubism*, Nueva York, College Art Association, invierno de 1988.
- , *Investing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1993.
- Apollinaire, Guillaume**, *Chroniques d'art 1902-1918*, textos reunidos, con un prefacio y notas de L.C. Breunig, París, Gallimard, 1981.
- Aquino, Tomás de**, *Summa theologicae*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.
- Bendering, María Cecilia G. de**, “Rudolf Steiner: relación con Xul Solar y Jorge Luis Borges”, en *Las pizarras mágicas de Rudolf Steiner*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2002.
- Benjamin, Walter**, “Zum Bilde Prousts”, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, 1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1977.
- Bergson, Henri**, *Durée et simultanéité à propos de la théorie d'Einstein*, París, Félix Alcan, 31^a ed. 1926
- , *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Madrid, Francisco Beltrán, 2^a ed. 1925
- , *La energía espiritual*, trad. de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro, 1928.
- , *L'Énergie spirituelle*, París, Félix Alcan, 12^a ed. 1929 ; reed. París, Presses Universitaires de France, 1949.
- , *La evolución creadora*, 2 vols., Madrid, Renacimiento S.A., 1912.
- , *L'Évolution créatrice*, París, Félix Alcan, 1927.
- , *La filosofia dell'intuizione*, introd. de Giovanni Papini, Lanciana, R. Carabba, s.f
- , *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, París, Félix Alcan, 23^a y 27^a eds., 1924 y 1929.
- , *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Valencia, Prometeo, s/f.
- , *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. de Martín Navarro, Madrid, Victoriano Suárez, 1900.
- , *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, París, Félix Alcan, 32^a ed., 1926.
- Berni, Antonio**, “Brevísima historia de la pintura moderna”, en *Renovación*, 20 de marzo de 1928.
- , *Escritos y papeles privados*, ed. de Marcelo Pacheco, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.

- Brandes, Georg**, *Nietzsche. Un estudio sobre el radicalismo aristocrático*, trad. de José Libermann, Buenos Aires, Tor, 1933.
- Breton, André**, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1985.
- Bürger, Peter**, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, edición ampliada con nuevos estudios, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1996.
- Burucúa, José Emilio** (director), *Nueva Historia argentina*, vol. 1: *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Campomar, Marta**, “Los viajes de Ortega a la Argentina y la Institución cultural española”, en José Luis Molinuelo (coord.), *Ortega y la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Casaubón, Juan Alfredo**, *Aspectos del bergsonismo*, Buenos Aires, Cuadernos de Atrium, 1945.
- Castelló-Joubert, Valeria**, “La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, en *Boletín de Estética*, Nº 5, Buenos Aires, CIF/ Programa de Estudios en Filosofía del Arte, julio de 2008: <http://www.boletindeestetica.com.ar>.
- Constantin, María Teresa/ Wechsler, Diana Beatriz**, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires, Longseller, 2005.
- Cagnolini, Mónica Beatriz**, “Nietzsche en el imaginario argentino del siglo XX: dos momentos de una historia”, en *La Biblioteca*, Buenos Aires, vol. 2-3, 2005.
- Cristóbal, Javier García**, “Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nº 32, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Filología Española IV, 2003.
- Croce, Benedetto**, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milán-Palermo-Nápoles, Remo Sanaron, 1902.
- , *Nuovi saggi di estetica*, en *Saggi filosofici*, vol. V (2^a ed. aumentada), Bari, Gius. Laterza & Figli, 1926.
- Cúneo, Dardo**, *El periodismo de la disidencia social (1858-1900)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- Darío, Rubén**, *Obras poéticas completas*, ordenación y prólogo de Alberto Ghiraldo, Madrid, Aguilar, 1932.
- , *Obras completas*, edición de M. Sanmiguel Raimundez y Emilio Gascó Contell, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-53.
- , *Los raros*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, Mº 1119, (2^a ed.) 1953.
- , “La joven literatura II. Un estilista. Lo que vendrá” [*La Nación*, 4 de junio de 1899], en Leda Schiavo, “Valle-Inclán en ‘La Nación’ de Buenos Aires, *Gramo y Cal. Revista Insular de Filología*, Nº1, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Departamento de Filología Española, Moderna y Latina, 1995.
- D'Athaïde, Tristan**, “Maritain et l'Amerique latine”, en AA.VV, *Jacques Maritain. Son œuvre philosophique*, París, Bibliothèque de la Revue Thomiste, Desclée de Brouwer, c. 1948

- Dotti, Jorge, *La letra gótica. Recepción de Kant en la Argentina desde el romanticismo hasta el treinta*, Buenos Aires, Facultad de filosofía y Letras, UBA, Serie: Libros/1, 1992
- Faggi, Adolfo, *Eduardo Hartmann e l'estetica tedesca*, Florencia, Bonducciana A. Meozzi, 1895.
- _____, *Hartmann*, Milán, Athena, 1927.
- _____, *La filosofia dell'incosciente: metafisica e morale: contributo alla storia del pessimismo* Florencia, Tip. dei Succ. Lemonnier, 1890.
- _____, *La religione e il suo avvenire secondo Eduardo Hartmann: saggio sulla filosofia religiosa in Germania*, Florencia, Civelli, 1892.
- Fernández, Sandra R., "El negocio del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la Asociación "El Círculo" (1912-1920)", en *Andes*, N°14, Salta, Universidad Nacional de Salta, 2003.
- Galtier, Lisandro Z. D., *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Ediciones Culturales Argentinas, 1973.
- García Cristóbal, Javier, "Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 32, 2003.
- Gener, Pompeyo, "Carta-prólogo", en Pagano, *Más allá de la vida*, Barcelona, Librería de Antonio López, 4^a. ed. 1906.
- _____, *Inducciones. Ensayos de filosofía y de crítica*, Barcelona, Libr. de J. Llordachs, 1901.
- _____, *La muerte y el diablo: historia y filosofía de las dos negaciones supremas*, Barcelona, Atlan-te, 188-; trad. francesa con prólogo de Émile Littré, París, C. Reinwald, 1880.
- _____, *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid, Fernando Fé, 1894.
- Gentile, Giovanni, *Bernardino Telesio*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1911.
- Bertrando Spaventa, Florencia, Valecchi, s/f.
- _____, *Che cosa è il fascismo? Discorsi e polemiche*, Florencia, Vallecchi, 1924.
- _____, *Dante e Manzoni, con un saggio su arte e religione*, Florencia, Vallechi, 1923.
- _____, *Discorsi di religione*, Florencia, Valecchi, 1920.
- _____, *Facismo e cultura*, Milán, Frat. Treves, 1928.
- _____, *Framenti di estética e letteratura*, Lanciano, R. Carabba, s/f.
- _____, *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Florencia, Vallechi, 1920.
- _____, *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 2^a ed., 1921.
- _____, *Il pensiero italiano del secolo XX*, Milán, Frat. Treves, 1928.
- _____, *La riforma dell'educazione*, Milán, Frat. Treves, 1928.
- _____, *I platonici*, Roma, G. Principato, 2^a ed., 1925.
- _____, *I positivisti*, 1^a ed., Mesina, G. Principato, 1921.
- _____, *I problemi della scolastica e il pensiero italiano*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1^a ed., 1923.
- _____, *La filosofia de ll'arte*, Milán, Frat. Treves, 1931.

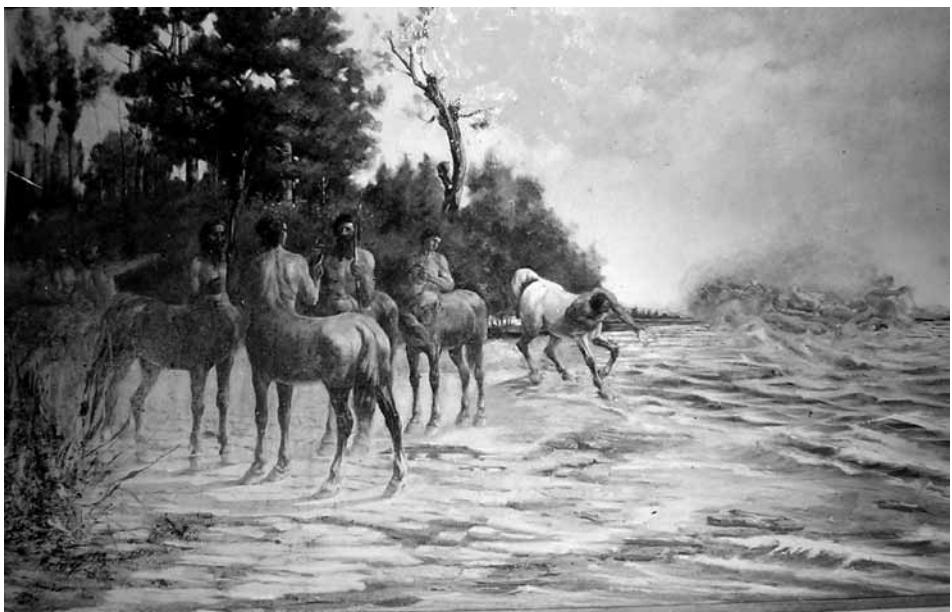
- , *La filosofía*, en *Storia dei generi letterari italiani*, fasc. N° 35 y N° 41, Milán, Francesco Vallardi, s/f.
- , *L'origine della filosofia contemporanea in Italia: Neokantiani e hegeliani*, I, Mesina, G. Principato, 1^a ed. 1921.
- , *Neokantiani e hegeliani*, II, Mesina, G. Principato, 1923
- , *Teoria generale dello spirito come atto*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 4^a ed., 1924
- , *Vincenzo Cuoco - Studi e appunti*, Venecia, la Nuova Italia, 1927.
- , *Saggi critici - Serie prima*, Nápoles, Ricardo Ricciardi, 1921.
- , *Saggi critici - Serie seconda*, Florencia, Vallecchi, 1927.
- , *Sistema di lógica como teoría del conocere*, 2 vols., Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1922.
- , *Sistema di lógica como teoría del conocere*, Bari, Giuseppe Laterza e Figlio, 2^a ed., 1923
- , *Sommario d'una filosofia della religione*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1923.
- , *Studi sul Rinascimento*, Florencia, Vallecchi, 1923.
- Ghiraldo, Alberto**, *Gesta*, Buenos Aires, Biblioteca de El Sol, 1900.
- Giusti, Roberto**, “Los ensayos argentinos de Ortega y Gasset”, en *Nosotros*, año 24, N° 248, Buenos Aires, enero de 1930.
- Gradowczyk, Mario H.**, “Los Salones Nacionales y la vanguardia: ni histéricos futuristas ni pintura enfermiza deprimente”, en *Ramona*, nº 42, Buenos Aires, julio de 2004.
- “Los salones nacionales y la vanguardia (1924-1943): Berni como máquina política”, en *Ramona*, Nº49, abril de 2005.
- , *Una modernidad no deseada. Los Salones Nacionales y las vanguardias (1924-1943)*, seminario dictado en el Instituto de Artes Visuales, Palais de Glace, Buenos Aires, 2004, mimeo.
- , “Entre el Nuevo Realismo y el Arte Apolítico: Antonio Berni da batalla a sus ‘enemigos’”, en *Cultura*, año 22, N° 83, primer semestre 2005.
- Guerrero, Luis Juan**, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, 3 tomos, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956-1967.
- Guido, Ángel**, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la “Einfühlung” en la moderna historiografía de arte*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936.
- Hartmann, Eduard von**, *Aesthetik*, en *Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke*, vols. 3-4, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886-1887.
- , *Philosophie des Unbewussten*, en *Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke*, 2^a ed., integral, vols. VII-IX [10^a ed. ampliada en tres partes], Leipzig, Hermann Haacke, 1899.
- , *Philosophie de l'inconsciente*, traducida del alemán y precedida de una introducción de Desiré Nolen, París, G. Baillièvre, 1877.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**, *De lo bello y sus formas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 2^a ed. 1946.
- , *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, 3 vols., trad. de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Victoriano Suárez, 1917.

- _____, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, 3 vols., trad. de Benedetto Croce, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1923.
- _____, *Estética*, 2 vols., trad. de H. Giner de los Ríos, Madrid, Daniel Jorro, 1908.
- _____, *Ésthetique*, 2 vols., edición de Charles-Magloire Bénard, París, G. Baillièvre, 1875.
- _____, *Filosofía de la historia universal*, 2 vols., trad. de José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1928,
- _____, *Filosofía del espíritu*, trad. y prólogo de E. Barrionuevo y Herrán, Madrid, Daniel Jorro, 1907.
- _____, *Filosofía del derecho*, introducción de Karl Marx; trad. de Angélica Mendoza de Montero, Buenos Aires, Claridad, 2^a ed., 1939.
- _____, *Poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- _____, *Sistema de las artes. Arquitectura, pintura, escultura y música*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- _____, *System der Philosophie*, en *Sämtliche Werke*, t. 10, ed. de Herman Glockner, Stuttgart, Friedrich Frommann, 1965.
- Housset, Emmanuel**, *La vocation de la personne. L'histoire du concept de personne de sa naissance augustinienne à sa redécouverte phénoménologique*, París, Presses Universitaires de France/ Épiméthée, 2007.
- Huizinga, Johan**, *Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo*, trad. de María de Meyere, Madrid, Revista de Occidente, 1936.
- Huret, Jules**, *Enquête sur l'évolution littéraire: conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.*, París, Charpentier, 1891.
- Huysmans, Karl-Joris**, *L'art moderne*, París, Plon, 4^a ed., 1908.
- _____, *La Cathédrale*, París, Plon-Nourrit et Cie, 1923.
- Ibarlucía, Ricardo**, “Estudio preliminar: Louis Aragon y el otro manifiesto del surrealismo”, en Louis Aragon, *Una ola de sueños*, trad. y notas del autor, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes, 2004.
- _____, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Illie, Paul**, “Nietzsche in Spain 1890-1910”, en PMLA, vol. 79, Nº 1, Modern Language Association of America, Nueva York, marzo de 1964.
- Kandinsky, Vasili**, *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. del alemán de Genoveva Dieterich, Barcelona, Paidós, 2003.
- Laska, Bernd A.**, “Nietzsches initiale Krise. Die Stirner-Nietzsche-Frage in neuem Licht”, en *Germanic Notes and Reviews*, vol. 33, Nº 2, Bemidji MS, otoño de 2002.
- Malosetti Costa, Laura**, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Marcel, Gabriel**, *Les hommes contre l'humain*, prefacio de Paul Ricoeur, París, Éditions Universitaires, 1991.

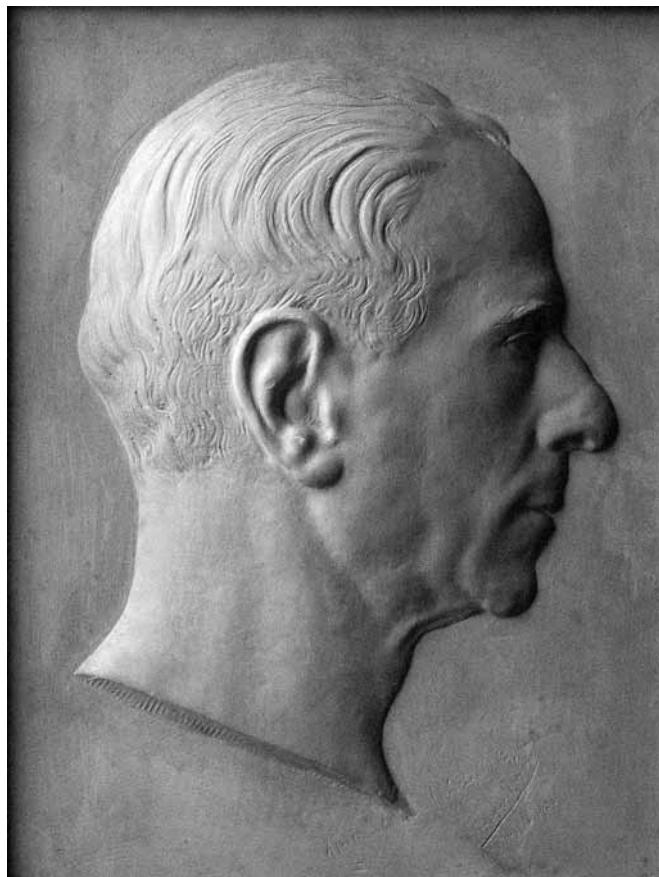
- Marchán Fiz, Simón**, “Meditaciones estéticas sobre las poéticas del cubismo/Aesthetic Meditations on the Cubist poetics”, en AA.VV., *El cubismo y sus entornos* [exposición al cuidado de Eugenio Carmona], Madrid, Fundación Telefónica, 2006.
- Marinetti, Filippo Tomasso (et alli)**, *Futurismo. Manifiestos y textos*, trad. de Jorge Milosz Graba, Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2003.
- Maritain, Jacques**, *Para una filosofía de la persona humana. Conferencias pronunciadas en agosto y septiembre de 1936*, Buenos Aires, Cursos de Cultura Católica, 1938.
- , *Problemas espirituales y temporales de una nueva cristiandad*, Madrid, Signo, 1935.
- Martínez de Codes, Rosa María**, “Ortega y la Argentina”, en *Quinto centenario [Ortega y América]*, Nº 6, Madrid, 1983
- Martínez Paz, Fernando**, “Maritain en la Argentina”, en *Rumbo social*, Nº25, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1982; edición electrónica del Centro de Documentación Maritaina: <http://www.humanismointegral.com>.
- Medin, Tzivi**, “Crónica suicta de una apasionada amistad: la de Ortega con Argentina y los argentinos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 403-405, Madrid, 1984.
- , “Ortega y Gasset en la Argentina: la tercera es la vencida”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol 2, Nº 2, Universidad de Tel Aviv, Facultad de Humanidades Lester y Sally Entin, Escuela de Historia, Instituto de Historia y Cultura de América Latina, julio-diciembre de 1991.
- , *Ortega en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación José Ortega y Gasset, 1983.
- , *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino**, *Historia de las idea estéticas en España*, 5 tomos, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943.
- Minguzzi, Armando V. (ed.)**, *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905)* [estudio preliminar, índice bibliográfico y digitalización completa en CD Rom], Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, Serie Prácticas y Representaciones Bibliográficas, II, 2007.
- Nardau, Max**, *Degeneración*, tomo 1: *Fin de siglo. Misticismo*; tomo 2: *El egotismo. El realismo. El siglo XX*, trad. de N. Salmerón y García, Madrid, Libr. Fernando Fé, 1902.
- Nietzsche, Friedrich**, *Así habló Zarathustra*, en *Obras completas*, vol. VII, trad. de Eduardo Ovejero y Maury, 14 vols., Buenos Aires, Aguilar, 1949.
- , *El crepúsculo de los ídolos*, trad. de Rafael Urbano, Madrid, Vda. Rodríguez Serra, s/f.
- , *El origen de la tragedia o helenismo y pesimismo*, trad. de Pedro González Blanco, Valencia, F. Sempere y Cia, s/f.
- , *Más allá del bien y del mal*, trad. Pedro González Blanco, Valencia, F. Sempere y Cía., 1885.
- Oría, José A.**, “Recepción de Don José León Pagano” en, AA.VV., *Discursos Académicos, Tomo II: Discursos de Recepción (1938-1944)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1945.

- Ortega y Gasset**, *Obras completas*, tomo III (1917-128), Madrid, Revista de Occidente, 3^a. ed., 1955.
- Penhos, Marta / Wechsler, Diana Beatriz**, *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.
- Pessolano, Ventura B.**, *La estética de la proyección sentimental. Introducción histórica y psicológica a su problemática*, Buenos Aires, Librería A. García Santos, 1933.
- Pirandello, Luigi**, *Saggi, Poesie, Scritti varii*, en *Opere di Luigi Pirandello*, vol. 6, edición (revisada y enriquecida) a cargo de Manlio Lo Vecchio-Mustio, Milán, Mondadori/I Classici Contemporanei Italiani, 1977.
- Podlubne, Judith**, “Borges contra Ortega: un episodio en su polémica con Mallea”, en *Variaciones Borges*, N° 19, Iowa, The University of Iowa, 2005.
- Presas, Mario A.**, “Ideas de Franz Marc”, en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.
- Prieto, Martín**, *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006.
- Ringbom, Sixten**, “The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting”, en *Acta Academiae Aboensis*, A: *Humanioria*, vol. 38, N° 2, Londres, University College London 1970.
- Rivas Bravo, Noel**, “Un ‘raro’ excluido de *Los raros*”, en Alfonso García Morales (ed.), *Estudios en el centenario de “Los raros” y “Prosas profanas”*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 1998.
- Roa, Raúl**, “Dichos y hechos de Ortega y Gasset”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 85, Madrid, 1956.
- Rojas, Ricardo**, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, ed. de Graciela Peirosio con la colaboración de Nannina Rivarola, 2 vols., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- Romero, Francisco**, *Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.
- , *Sobre la filosofía en América*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1952.
- Sagui, Teresita Sallenave de**, “Las ideas estéticas de José León Pagano”, en *Cuyo. Anuario de Historia del pensamiento argentino*, Tomo XII, Mendoza, Instituto de Filosofía, Sección Historia del Pensamiento Argentino, Universidad Nacional de Cuyo, 1970.
- Sáitta, Sylvia**, “El caso Marinetti”, en *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, Capítulo 5.
- , “Entre la política y el arte: Marinetti en Buenos Aires”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 539-540, Madrid, 1995.
- Salazar Anglada, Aníbal**, “En el centro del canon: Leopoldo Lugones en las antologías poéticas argentinas (1900-1938)”, en *Atenea*, N° 491, Concepción, Universidad de Concepción, primer semestre de 2005.
- Sánchez Cámara, Ignacio**, “Ortega y Gasset en Argentina: las conferencias de Buenos Aires”, en *Revista de Occidente*, N° 192, Madrid, 1997.

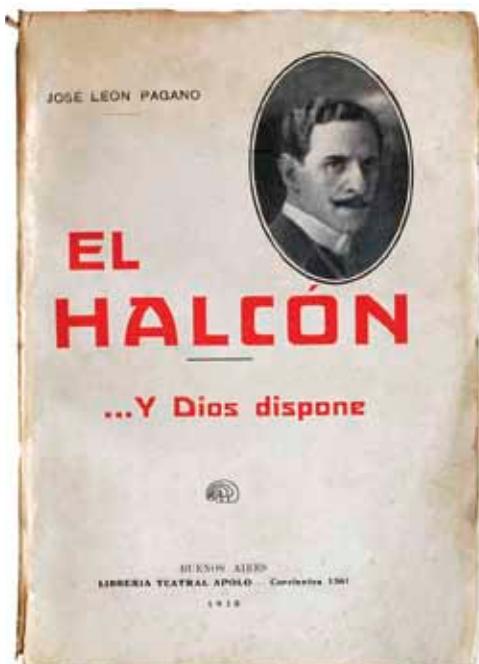
- Sarlo, Beatriz**, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Schelling, Friedrich**, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, trad. de Michel Losacco, Giuseppe Laterza, 2^a ed., 1926.
- Sendra, Rafael**, *El joven Berni y la mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos de Rosario*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1993.
- Spengler, Oswald**, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, con un “Proemio” de José Ortega y Gasset, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1923.
- Steiner, Rudolf**, *Arte y ciencia del arte*, Buenos Aires, Editorial Antroposófica, 2005.
- , *La naturaleza de los colores*, Buenos Aires, Editorial Antroposófica, 2005.
- Tagle, Armando**, “José León Pagano, su concepto estético”, en *Nosotros*, segunda época, año VI, Tomo XIV, Buenos Aires, agosto de 1941.
- Tarde, Gabriel**, *Les lois de l'imitation*, París, Félix Alcan, 1900.
- Universidad de Buenos Aires**, Facultad de Filosofía y Letras, *Programa de los cursos*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1934, 1935, 1936, 1942, 1945 y 1946.
- Viñas, David**, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 3^a ed. 1996,
- Ward, Thomas**, “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo L, Nº 2, México, Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002.
- Wechsler, Diana Beatriz**, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires 1920-30*, Serie Monográfica nº 8, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte, 2004.
- Wegener, Mae**, “Unbewußt/das Unbewusste”, en Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs y Friedrich Woltzettel, *Ästhetische Grundbegriffe*, tomo 6, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 2005.
- Wolf, Jean-Claude** (ed.), *Eduard von Hartmann, Zeitgenosse und Gegenspieler Nietzsches*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.
- Worringer, Wilhelm**, *Abstracción y naturaleza*, trad. de María Frenk a partir de la edición revisada de 1948, con nuevo prefacio del autor, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- , *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, trad. de Emilio Rodríguez Sadía, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- , “El espíritu del arte gótico”, en *Revista de Occidente*, año VI, N° 11, Madrid, 1924
- , *La esencia del estilo gótico*, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Revista de Occidente, 1925.



José León Pagano. *Los centauros*, 1898, reproducción fotográfica de óleo sobre tela. Archivo José León Pagano/MAMBA.



José León Pagano. Relieve del escultor Rogelio Yrurtia. Museo Casa de Yrurtia



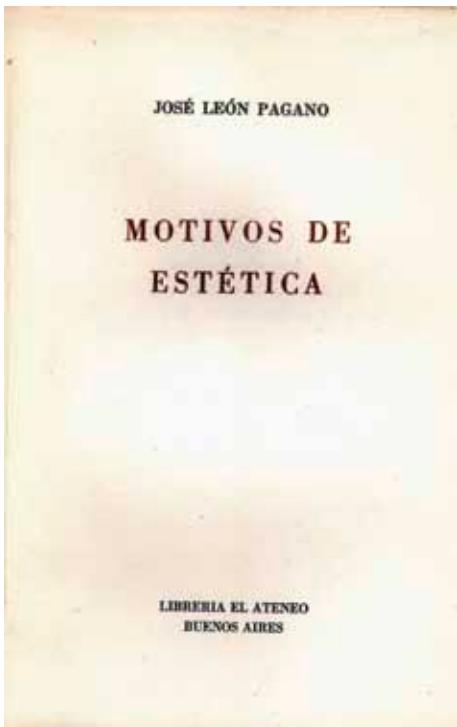
El Halcón... Y Dios dispone, Buenos Aires, Librería Teatral Apolo, 1915



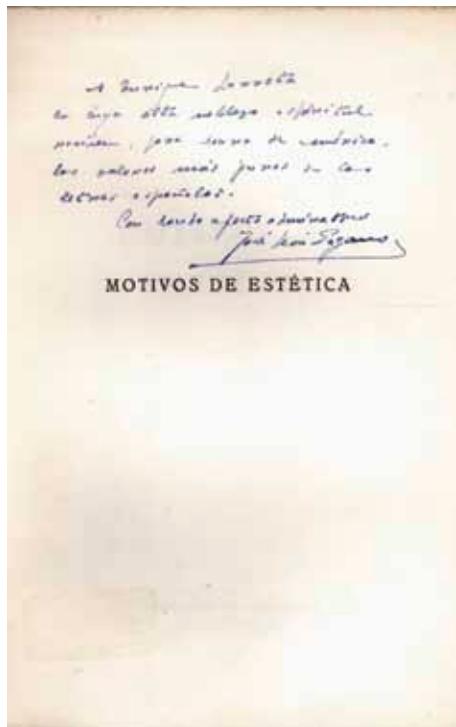
Al través de la España Literaria, prólogo de la Condesa Emilia Pardo Bazán y traducción del autor, 2 vols., Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904.



El Arte de los Argentinos, tomo 1: *Desde los aborígenes hasta el período de los organizadores*, Buenos Aires, Edición del autor, 1938.



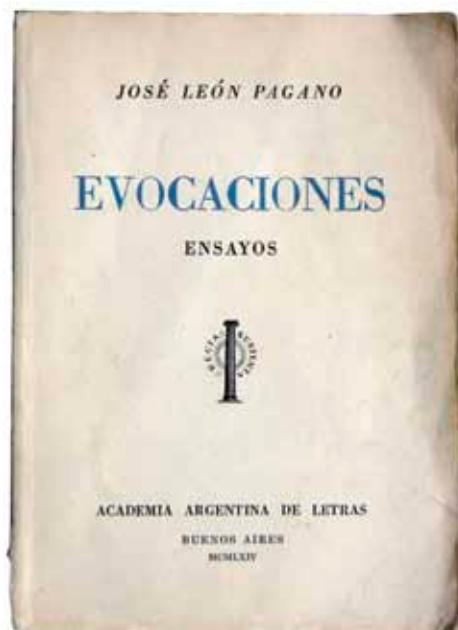
Motivos de estética, Buenos Aires, El Ateneo, 1940.



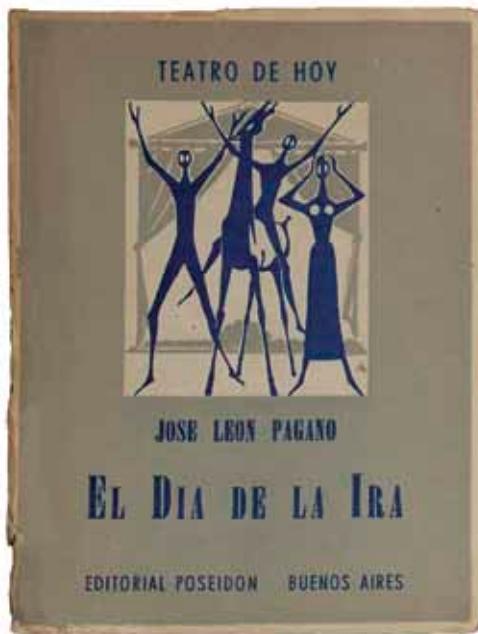
Portadilla de *Motivos de estética*, con una dedicatoria a Enrique Rodríguez Larreta.



Lasalle, Buenos Aires, Argentores, 1963.



Evocaciones, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1964.



El dia de la Ira, prólogo de Raúl Castagnino, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1959. *Lasalle*, Buenos Aires, Argentores, 1963.



El Arte de los Argentinos, Buenos Aires, edición abreviada al cuidado de José León Pagano (h) y actualizada por Jorge Vehils, Buenos Aires, Goncourt, 1981.

**GANADORES DEL PREMIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
A LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA
DE LAS ARTES PLÁSTICAS**

1997-2007

AÑO 1997 I EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jurado:

Prof. Fermín Fevre, Prof. Jorge López Anaya, Lic. Marcelo Pacheco.

1º Premio:

Lic. Patricia Artundo. *Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927-1932.*

2º Premio:

Lic. María José Herrera. *En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60.**

Mención especial:

Lic. María de los Ángeles de Rueda. *Grotesco, sátira y parodia en el Arte Argentino: sobre figuraciones, objetos y máscaras contemporáneas.**

AÑO 1998 II EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DE LOS SIGLOS XVIII Y/O XIX

Jurado:

Prof. Héctor Schenone, Lic. Guiomar de Urgell, Prof. Guillermo Whitelow.

1º Premio:

Lic. Laura Malosetti Costa. *El más viejo entre los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica.**

2º Premio:

Lic. María Cristina Fückelman, Lic. Ricardo González, Lic. Daniel Sánchez. *Arte culto e ideas –Buenos Aires– siglo XVIII.**

Mención especial:

Lic. Roberto Amigo. *Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862).**

Mención especial:

Lic. Daniel Schavelzon. *Arte, arqueología e historia de la cerámica en el Río de la Plata, siglos XVIII y XIX.***

AÑO 1999 III EDICIÓN
ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jurado:

Prof. Rosa María Ravera, Prof. Ana María Telesca, Prof. Guillermo Whitelow.

1º Premio:

Ofelia Adela Funes. *El pintor y su tiempo: Valentín Thibón de Libian.**

2º Premio:

Lic. Pablo Rolando Marianetti. *Figuración y abstracción en el Arte Argentino. Final de una dicotomía mundial y nacional en el arte de las imágenes.**

Mención especial:

Prof. Marta Isabel Gómez de Rodríguez Britos. *Mendoza en la década del 30. Aportes para el conocimiento artístico. Instituciones, asociaciones, salones.**

AÑO 2000 IV EDICIÓN
ARTE ARGENTINO DE LA COLONIA AL SIGLO XIX (INCLUSIVE)

Jurado:

Lic. Guiomar de Urgell, Lic. José Emilio Burucúa, Arq. Ramón Gutiérrez.

1º Premio:

Lic. Roberto Amigo. *Tras un Inca. Los funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires.**

2º Premio:

Lic. Celia Terán. *Arte y patrimonio en Tucumán: siglos XVI y XVII.**

AÑO 2001 V EDICIÓN
ARTE, ARTESANÍA Y FOLCLORE VINCULADOS A LAS ARTES PLÁSTICAS

Jurado:

Prof. Carlos Aschero, Dr. José Pérez Gollán, Lic. Guiomar de Urgell.

1º Premio:

Lic. Ricardo González. *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la Puna de Jujuy.**

2º Premio:

María Alba Bovisio. *Algo sobre una vieja cuestión: ¿arte vs. artesanía?**

Mención especial:

Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola. *Diseños indígenas en el arte textil de Santiago del Estero.**

AÑO 2002 VI EDICIÓN

ARTE ARGENTINO DEL SIGLO XX

Jurado:

Lic. Edgardo Donoso, Lic. María José Herrera y Lic. Ana Longoni.

1º Premio:

Lic. Silvia Dolinko. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte.**

AÑO 2003 VII EDICIÓN

ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX. SUS INTERRELACIONES

Jurado:

Dra. Mari Carmen Ramírez, Lic. Marcelo Pacheco y Prof. Justo Pastor Mellado.

1º Premio:

María Amalia García. *La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953.**

2º Premio:

Luisa Fabiana Serviddio. *Programas de intercambio cultural interamericano durante la segunda guerra mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU.**

Mención especial:

María Cristina Rossi. *En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción.**

Mención especial:

María de los Angeles de Rueda. *La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. Vigo, el movimiento Diagonal Cero y el Grupo de la Plata.*

AÑO 2004 VIII EDICIÓN

ARTE Y ANTROPOLOGÍA EN LA ARGENTINA

Jurado:

Lic. Ticio Escobar, Dr. José A. Pérez Gollán y Dr. Rodolfo Raffino.

1º Primer Premio:

Marta Noemí Penhos. Frente y Perfil. *Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX.**

2º Premio:

Carlos Eduardo Masotta. *Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930.**

Mención especial:

Mariano Oropeza. *Los avatares de la identidad. La estética euríndica de Ricardo Rojas.**

Mención especial:

María Inés Rodríguez Aguilar, Sandra Bendayán, Miguel J. Ruffo y María Spinelli.
*Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?**

AÑO 2005 IX EDICIÓN

ARTE Y LITERATURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

Jurado:

Daniel Link, Daniel Molina, Jorge Schwartz.

2º Premio:

Viviana Usabiaga. *Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina.**

Mención especial:

Ana Longoni. *El deshabituario. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo.**

AÑO 2006 X EDICIÓN

ARTES PLÁSTICAS Y MERCADO EN LA ARGENTINA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Jurado:

Ana María Battistozzi, Lic. Marcelo Pacheco, Dr. Fernando Rocchi

1º Premio:

María Graciela Distefano. *Máscaras y laberintos de un mercado de provincia. El caso del mercado de arte en la Mendoza de los 60.**

AÑO 2007 XI EDICIÓN

EL ROL DEL CRÍTICO DE ARTE EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

Jurado:

Patricia Artundo, Fabián Lebenglik, Guillermo Whitelow

1º Premio

Natalia Laura Verón - María Gabriela Vicente Irrazábal. *Estética, arte, militancia. Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdoba Iturburu.**

2º Premio:

Paula Zingoni - Ricardo Ibarlucía. *José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte.**

Mención Especial:

María Isabel Baldassarre. *Un nuevo crítico para una nueva generación: Fernán Félix de Amador.*

* Publicados

** Publicados parcialmente en Historia del comer y del beber en Buenos Aires, Ed. Aguilar, 2000.

Edición completada en CD-Rom: *Catálogo de cerámicas históricas de Buenos Aires (siglos XVI-XX)*, FIAAR, 2001.

TEXTS IN ENGLISH

PRESENTATION

Fundación Espigas and its Centre of Documentation for the History of the Visual Arts in Argentina [*Centro de Documentación para la Historia las Artes Visuales en la Argentina*] administers a Research Fund on Argentine Art (FIAAR) and, since 1997, has annually called for an open competition in order to award the *Fundación Telefónica Prize to Research into the History of the Visual Arts*.

Fundación Telefónica has uninterruptedly supported this project, unique in our country and in Latin America. Publishing and disseminating the works that have been awarded a prize is an invaluable contribution to scientific research and to education in the artistic field.

Fundación Espigas has published essays on well-known critics like Alfredo Chiabra Acosta –Atalaya–, Mario C. Canale, and Julio Rinaldini. This prize makes it possible to enhance the field of studies in order to reach other critics in our country.

On occasion of this 11th award, devoted to *The role of art critics in 20th century Argentina*, we are publishing the works that got the first and second prize.

The distinguished jury formed by Fabián Lebenglik, Patricia Artundo, and Guillermo Whitelow awarded the First Prize to Natalia Laura Verón and María Gabriela Irrazábal for their work called “Aesthetics, Art and Social commitment: A Journey in Cayetano Córdova Iturburu’s Writings”. The second prize went to María Paula Zingoni and Ricardo Ibarlucía for their “José León Pagano and the Philosophical Bases of Art Criticism”. Finally, a special mention was awarded to María Isabel Baldassarre for her “A New Critic For a New generation: Fernán Félix de Amador”.

The essay on Cayetano Córdova Iturburu offers a critical view on his political and artistic activities through an analysis of his career and writings, published in the main periodicals, especially in cultural magazines.

The thorough analytical research into José León Pagano’s critical thinking, which ranges from the early beginnings of his activities by the end of the 19th century to his prolific literary and critical work, allows us to expand the boundaries of our knowledge regarding some aspects little dealt with before.

We would now like to thank the members of the jury, the prize winners, and all those who answered our call. We also want to thank Fundación Telefónica, our strategic partner in this project, for their support and encouragement to do better every year, which has contributed to turn this into an annual event much awaited by the academic community.

Finally, we want to express our recognition to all those who currently back us up in a variety of manners and who contribute with their efforts to the development of research in the artistic field in our country.

FUNDACIÓN ESPIGAS
Mauro Herlitzka
Chair of Administration Council

PRESENTATION

This is the publication of the works that earned a prize on occasion of the 11th *Telefónica Foundation Award to Research into the History of Visual Artst in Argentina* [Premio Fundación Telefónica a la investigación en historia de las artes plásticas en la Argentina]. This time the theme focused on art criticism and its discourse, aiming at stimulating research works focused on a specific critic of Argentinean art. The essays that were awarded a prize analyze two critics, two referential figures of the history of art in our country: *José León Pagano and Cayetano Córdova Iturburu*.

Every year, both our foundations, Telefónica and Espigas, suggest themes that may encourage researchers to propose new viewpoints on and new approaches to key issues in the history of art so that novel interpretations of our history can be generated. Over the past two years, a bilingual edition (Spanish-English) has been published in order to improve circulation and reach a wider readership.

This new book is an addition to the previous publications that were awarded a prize and earned a position as referential work in our country due to the fact that they have been uninterruptedly published for over ten years and that they have always been outstandingly original.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Carmen Grillo
Chair

INTRODUCTION

The 11th Telefónica Foundation Award to Research into the History of Visual Arts focused on “The art critic’s role in 20th-century Argentina”. It attracted many scholars interested in appreciating those personalities who, for better or worse, closely followed the activities of innumerable visual artists, thus establishing the aesthetic support so much displayed today.

Those to whom the members of the jury awarded the Telefónica Foundation Prize on account of their rigorous research standards devoted their efforts to rescuing criticism that targeted figures committed to academic power and promising innovation at a quite different time from the present. Among others, Cayetano Córdova Iturburu and José León Pagano were two personalities who met these specific criteria and were thus selected by the researchers as outstanding representatives of such trend.

Undoubtedly, each of them offered his very best to the formation of what can now be assessed as a referential source deserving all our attention. What they saw and appraised, according to those who studied their careers carefully, displays before our eyes a vast material for us to assess and decide accordingly.

We shall start by commenting on the work by Natalia Laura Verón and María Gabriela Vicente Irrazábal on Cayetano Córdova Iturburu. The approach chosen to analyze this figure is praiseworthy, since the researchers avoided considering the critic’s ideological stance, which would have constrained their own work. Instead, they chose not to attribute Córdova’s aesthetic orientation to any closed category. It was part of their task to highlight Córdova’s well-balanced contributions to the world of art, supported by his vast knowledge, and to set aside that which was at times loaded with his political commitment, which in turn sprang from credulous empathy.

The second prize went to the work by Ricardo Ibarlucía and Paula Zingoni on the distinguished figure of José Luis Pagano. These two essayists resorted to a thorough and praiseworthy scrutiny of unique files, like those at the José Luis Pagano Archives, so as to analyze in depth the existential currents that marked the work of somebody who was responsible for the art review column in *La Nación* newspaper for so many years. Prestigious philosophers like Croce, Nietzsche, and Bergson were referential figures of Pagano’s pondering. Croce’s concept that “a created piece of work –precisely because it has been created—must necessarily identify itself with its creator” was crucial in providing the background for Pagano’s “nominalist criticism”.

In each case, the social, philosophical, and poetic fields contributed to enhance the role of art criticism. We entertain no doubts that this Telefónica Foundation Award will enrich once again the invaluable collection of essays which those looking for scientifically documented material on Argentinean art can resort to and appreciate.

Guillermo Whitelow
Member of the Jury

FIRST PRIZE

**NATALIA LAURA VERÓN
MARÍA GABRIELA VICENTE IRRAZÁBAL**

AESTHETICS, ART AND SOCIAL COMMITMENT:
A JOURNEY IN CAYETANO CÓRDOVA ITURBURU'S WRITINGS

This essay is dedicated to Policho for his admirable political, aesthetic, artistic, and social commitment, to our families that helped us with their unwavering support, to Marfa Teresa Constantin, to whom we owe our passion for the critique and history of art, and to all those who believed in us and made this happen.
Vicente-Verón.

NATALIA LAURA VERÓN

She is an art critic, cultural operator and art researcher, graduated from Art Criticism and Cultural Management, Instituto Superior Dante Alighieri. She took part in the organization of the Biennial of the End of the World 2007 in Ushuaia. Ms. Verón has been an intern at the 3rd International Conference of the Theory and the History of Art and at the 11th Meeting organized by CAIA (Argentinean Center of Art Researchers). She is a reviewer for both the printed and online edition of the *Ramona* magazine.

MARÍA GABRIELA VICENTE IRRAZÁBAL

An art critic, cultural manager and visual artist, she is a graduate from the School of Fine Arts, Universidad de La Plata, and from Art Criticism and Cultural Management Studies, Instituto Superior Dante Alighieri. She has attended post-graduate seminars at the Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, worked in the cultural management area at Espacio de Arte Imago, Fundación OSDE and has been a contributor to *Ramona* Web.

INTRODUCTION

"To be fair; that is, to have a reason for being, critique should be partial, passionate, political; in other words, it should be broached from such a standpoint as will best expand the horizon"

Charles Baudelaire.¹

Before addressing the development of our research, we would like to point out that art critique did not arise in the same way in Latin America as it did in Europe. With particular reference to Argentina, it was generated by the artists themselves: Eduardo Schiaffino and Martín Malharro among others. In the late 19th Century, the creation of the National Museum of Fine Arts [Museo Nacional de Bellas Artes] prompted the need to conduct in-depth studies and professionalize the "art field".² Schiaffino (a critic and visual artist and the Director of the MNBA), who held heated debates with Malharro about the moment's issue produced the first critiques: 'national art'.

Since critique stemmed from writers and poets, we should not consider it outside a poetic terminology. Let us remember that, together with the so-called Generation of the 80s³ there appeared two very important institutions in the local art field: the Sociedad Estímulo de Bellas Artes [Society for the Furthering of the Fine Arts] (1876) and El Ateneo [The Arts & Sciences Association] (1892). Both were spaces destined to the discussion and debate of esthetic, literary, and scientific ideas. The importance of the creation of both institutions lies in the fact that they made a great contribution to the professionalization of art, to the strengthening of critique, to the construction of specialized audiences, to the consolidation of an art market, and to the opening of new exhibition spaces.⁴

The year 1924 may be regarded as the breaking point for both the history and the critique of art. During the 20s, a transcendental change occurred: "*the critique articulated the art field*

¹ Baudelaire, Charles. "¿Para qué la Crítica?", 1846. In *Salones y otros escritos sobre arte*, 1855, p. 102.

² Based on Pierre Bourdieu's theory about the structuring of the field.

³ The so-called Generation of the 80s was composed of several young artists who were finishing their art training in Europe. As a consequence, on their return to Argentina they sought to create what they had seen abroad.

⁴ In 1876, a group of artists including Aguyarí, Eduardo Sívori, Alejandro Sívori, Alfred Paris, Eduardo Schiaffino, and Carlos Gutierrez created the Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Its importance lay in the fact that it was the first independent artists' association with modern characteristics. As from 1878 Estímulo established an art academy, which later became an official institution under the name of Academia Nacional de Bellas Artes [National Academy for the Fine Arts] (1905). Besides, Estímulo published *El Arte del Plata*, the first magazine devoted to the visual arts in our country. The founders of Estímulo felt that the development of artistic activity was an integral part of 'civilized' nations' progress. In 1892 El Ateneo was created. *La Nación* newspaper gave it visibility and journalistic promotion, as the institution regularly organized a yearly painting and sculpture salon that was held between 1893 and 1896.

in?⁵ New publications such as *Martín Fierro*, followed by *Campana de Palo* and *Claridad* among others contributed to the discussions about new artists and to the dissemination of their works and of exhibition spaces that had little or nothing in common with those promoted by ‘official’ spaces. Their guidelines clearly showed the permanent problematic of what is and is not Argentinean art; of who represented our national art and who did not. Art critics adopted the same stance. Some sought to keep the ideals of the salons, while others moved on to the avant gardes. In other words, there was an attempt at legitimizing what, for different reasons, had so far remained outside the circuit of the visual arts.

Atalaya⁶ was to become one of the main initiators of a debate that has not yet ceased: For whom do art critics write, and to what purpose? For amateurs visiting exhibitions, for artists, or just for the bourgeois?

“With a few exceptions, here [in Argentina] there are only two kinds of critiques: that of crude dithyramb and that of nonsensical literary vagaries. Made of the same substance, with wet cloths and cotton fabric metaphors both seek their lack of perception, of knowledge, and of sensibility. They see nothing; they know nothing, and they speak through ill-directed readings, inserting worthless verses here and there, performing the usual literary juggling act of impostors whose wealth of words covers their insincere feelings and ideas. These critiques, so harmful to the orientation of our taste in art, are not published in *The Blue Mockingbird* or in insignificant rags, but in the best reputed newspapers of South America.”⁷

Together with other writers of his time⁸, Atalaya points to a differentiation between what was called ‘literary criticism’, regarded as “nonsensical hot air”, and the critique promoted by those who were already immersed in the quest for an art that could reach the masses. The former wrote for connoisseurs, while the latter wrote for the general public. Notwithstanding, it should be borne in mind that the ‘claim’ stood for the wish to defend the principles of artisanship and the works that were not supported by their status at birth.⁹

While at the beginning of this research we stated that critique was related to literature, the second half of the 20th Century witnessed a break and a deep change in this respect. It is

⁵ Wechsler, Diana B., *Papeles en conflicto. Arte y Crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2003.

⁶ Alfredo Chiabra Acosta, better known as Atalaya, is regarded as one of the main creators of national art critique. From a clear political standpoint, he authored several pieces in defense of non-upper class artists, saying that an artisan and an artist were the same in the new Argentinean art. He always published under a pen name. He was not interested in becoming well-known; he only wanted to show, through his writings, his stance regarding the art of his times.

⁷ Atalaya. *La crítica y los artistas. Proyecto de desagravio. Acción de arte*, Buenos Aires, Year 2, #16, July, 1921. Fragment, in Artundo, Patricia, *Atalaya, Actuar desde el Arte*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2004.

⁸ For example Sibilino, Falcini, and Gómez Cornet among others.

⁹ Artundo, Patricia, *Atalaya, Actuar desde el Arte*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2004, p. 28.

important to mention Latin American critic and theorist Juan Acha,¹⁰ who states that critique ceased to be an offshoot of literature and became a branch of sociology. It will be the critic's task to examine how art moves within the society and what its role is.

Just as we cannot isolate artistic creation from the society in which the artist creates her works, neither can we sever critique from the time and place in which it was published. The chosen media for the development of critique were magazines. The writers attached to each particular magazine belonged in and responded to a given political group. In Argentina it is not easy to establish a separation among politics and the early 20th Century art critique. Just as we can speak of militant artists, we can speak and think of critics and artists who, by means of the word, sought to support, to bring into question, to claim, and to enable a different kind of thought. This became especially palpable in the critiques published between the early 20s and the late 60s. Generally, not to say always, critique is based on the analysis of the social conditions from which the critic writes, publishes his work, and in which his text operates. Like the artist, the critic is a child of the epoch.

"It is an unquestionable fact that we are both the children and the consequence of that culture and, in terms of art, I do not think we can or should attempt to aspire to being anything but an expression of that culture, just as we are an expression of its political institutions or of its technology and thought."¹¹

On considering a critique, we need to bear in mind the historical moment within which the critic is writing, the works, and artists that he is studying, and the conditions under which he writes and/or publishes.

Consequently, our research intends to show how politics feeds on the critic, who adopts the stance of a "mass leader". While this concept has been borrowed from political science, where it defines a leader with an ability to persuade and lead, we will use the term in order to define the operations through which a critic's work operates on Argentina's aesthetic and ideological transformation.

We shall see that politics made use of the critic while it found him useful for its purpose, and then drove him away when the critic's opinions were viewed as contradicting the party in power. Our analysis will focus on Cayetano Córdova Iturburu's critical works, starting from his interventions in several magazines that were instrumental to the creation of the field of criticism in our country, and reaching the point when he culminated his career as a theorist of Argentinean art.

Cayetano Córdova Iturburu was born in Buenos Aires in 1899 and died in the same city in 1977. He was a poet, a writer, a journalist, and an art critic, steadily developing all of these

¹⁰ Acha, Juan, *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*, Editorial Trillas, Buenos Aires, 1992.

¹¹ Córdova Iturburu, Cayetano, *La exposición argentina en Río de Janeiro*, Anuario de la Crítica de Arte, 1961.

activities at the same time. In 1923, he published *El árbol, el pájaro y la fuente*, his first book of poetry. In the 20s, he collaborated in the *Martín Fierro* magazine. In 1930, he decidedly embraced the Left and for the next fourteen years was an active Communist militant.¹²

FROM MARTÍN FIERRO TO THE AIAPE

“In those times we wrote quite a lot; our memory and
our pockets bulged with poetry, and we did not have
much opportunity to publish.”
Cayetano Córdova Iturburu¹³

Cayetano Córdova Iturburu's early writings are found at the beginning of the 1920s. A collaborator of the *Martín Fierro* magazine, between 1924 to 1927, most of his publications were mostly poems.¹⁴

Since he was a member of the so-called “martinfierrista” group, we can surmise that Córdova Iturburu would integrate what many have called “the avant garde critique”. As time went by, he became more and more committed, something that can clearly be seen from his interventions in the *Crítica* newspaper, then in *Contra* and, finally from his active involvement in the creation of the *Unidad* magazine.

He himself described his first steps in the artistic field:

“We were elated at the idea of the newspaper. In those times, we wrote quite a lot; our memory and our pockets bulged with poetry, and we did not have much opportunity to publish. We were inspired by a vague feeling of uneasiness about what was being done in the country and by a so far undefined need for something new. We had read Darío, Valle Inclán, Antonio Machado, Herrera, and Reisisg; we admired and quoted from memory poems by Lugones, Enrique Banchs, and Fernández Moreno. Of course, although we could only read Spanish and French, our readings from universal prose were quite comprehensive. Still, we had little knowledge of contemporary European art and literature. We knew next to nothing about the aesthetic experiences of the great avant garde movements that were then revolutionizing the field of arts and letters in the everlastingly new Old World. The books, magazines, and publications representative of such movements would only reach Argentina some time later. Therefore, our

¹² See Tarcus, Horacio, *Diccionario biográfico de la izquierda en Argentina, de los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

¹³ Córdova Iturburu, Cayetano, *La Revolución martinfierrista*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.

¹⁴ Among the many publications in which he participated, *Inicial* (1923-1926), *Proa y Martín Fierro* (1924-1927), *Argentina Periódico de Arte y Crítica* (1930-1931).

generation did not know about them, and the conspicuous diehards of previous generations ignored them, in spite of their recurrent and pointless transoceanic voyages. As a consequence of such a deplorable backwardness, of the lack of touch with the rhythm of time, our artistic and literary life languished in the faded grayish tones of a tedious repetition of worn out formulas.”¹⁵

In the period mentioned, we found only one critique signed and published by Córdova Iturburu: “*La “Casa del Arte” y los artistas jóvenes.*”¹⁶

The analysis of this piece shows how the writer defines the standpoint of the magazine for which he is writing while defining his own in the matter of art. He speaks of the characteristics of an “ideal” society that may enable art to develop fully and the artist to grow positively. This piece was not aimed at a particular artist or exhibition, but at an institution that, with the support of the Asociación Amigos del Arte [Association of the Friends of the Arts] would be dedicated to the dissemination of art as well as of letters and various other disciplines.

“Every artist harbors the possibility of a lasting heyday. So that this can develop to the full, it needs a favorable environment provided by an amiable, understanding, cultivated society that is also sensitive to the manifestations of beauty. From the bottom of his heart, every artist knows the meaning of a timely handshake and of an encouraging, intelligent remark.”¹⁷

The analysis of this article will yield phrases that will put us on the track of the mode he would adopt in later publications. For example:

“From the bottom of his heart, every artist knows the meaning of a timely handshake and of an encouraging, intelligent remark. The feeling that the work will not sink into obscurity or indifference because it is absorbed by intelligence and perceived by sensibility is the greatest incentive of those spirits in whose virtue art blossoms, beating with the noble, transcending thirst for survival.”

It should be remembered that when Córdova Iturburu speaks of artists he means those who participated in the *martinfierrista* revolution, such as Butler, Riganelli, and Fiorovanti. He refers to them expressing “affection” for their work. On the other hand, the magazine’s standpoint was explicitly defined:

¹⁵ Córdova Iturburu, Cayetano, *La revolución martinfierrista*, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

¹⁶ Córdova Iturburu, Cayetano, *Martín Fierro*, # 7, July 25, 1924.

¹⁷ Córdova Iturburu, Cayetano, “*La “casa del Arte” y los artistas jóvenes*”, in *Martín Fierro*, # 7, July 25, 1924.

“*Martín Fierro*, which likes to call a spade a spade and which does not spare reproof when circumstances so demand, cannot but applaud the wealthy people’s initiative and intention to collaborate with the creators’ artistic activity”.

From this article on, we begin to envisage his political affiliation, which was to become his main characteristic to the extent that, eventually, the politician in him devoured the critic and his work became conditioned by a political bias that impinged on the mere artistic fact. His would base his future critiques on the reasons why he wrote. It was after this article that he adopted such a stance, which later positioned him as a “mass leader”.

We may assume that if he published another similar article, he did not sign it, or that he only masterminded the magazine and took part in its composition.

Córdoba Iturburu began writing when he was about 22 years of age. We may surmise that he mostly moved backstage, and that when he published, he did not release very long pieces. Research done into the *Martín Fierro* magazine by various authors makes us think that they do not include his name among the critics, and neither do they regard him as an important staff member. Consequently, we cannot but wonder what Córdoba Iturburu was seeking through his intervention in the movement.

The publication of his poems in the magazine, added to the fact that he became a member of this avant- movement aided his inception in the field of culture.

One of *Martín Fierro*’s main characteristics was that it was created in support of the avant gardes, as was declared in its Manifesto¹⁸, and it was precisely the defense of the avant garde that guided Córdoba Iturburu throughout his artistic career.

Córdoba Iturburu acknowledged the possibilities of participation offered by the magazine. After its creation, “artists will change their ways of painting and writing”.¹⁹ *Martín Fierro* facilitated the entrance of the “modern” and of European trends. The work of young Argentinean artists “endowed with a new spirit” not only updated them but also updated the country in matters of art and literature.

Why has this particular publication become the subject of so many studies? In what ways is it important to our own analysis? A possible answer lies in something that Cayetano Córdoba Iturburu himself developed in his book *La Revolución Martinfierrista*: the magazine’s main role consisted in bringing the avant gardes closer to Argentina:

¹⁸ In the manifesto authored by Oliverio Girondo and published in the same magazine in May, 1924, there are paragraphs such as the following: “*Martín Fierro* feels bound to redefine itself and call upon all those who can sense that we are confronting a NEW sensibility and a NEW comprehension which, through our agreeing with ourselves, open unimaginable horizons and new means and manners of expression.”

¹⁹ Córdoba Iturburu, Cayetano, *La Revolución Martinfierrista*, Ediciones Culturales Argentinas. 1962, p. 21.

"The sole purpose, the sole task of the *martinfierrista* revolution was to update our arts and letters, to keep the country (regarding the specific field of these activities) in step with the rhythm of the times".²⁰

We may assert that he profited from this initial stage by learning from the great masters (Atalaya, Marechal, Lugones, etc), after which he firmly took his ground in the world of art and critique. The learning period stood him in good stead to advocate his aesthetic and political viewpoints, as well as to support with solid arguments ("no hot airs") such young avant garde artists as wished to listen to his opinions. Córdova Iturburu himself declared that *Martín Fierro* was the "nerve" of the avant garde movement, but there was more to it to the movement.

In the *Unidad* magazine, Raúl González Tuñón, one of its collaborators, made a balance of his own *martinfierrista* experience:

"I have no qualms about having been a member of a group like the one which, in Spain, gave birth to Alberti, in France, Aragón, in Germany, Brecht, in Brazil, Bandeira. I have no qualms about it because there I learnt the technique that I can now successfully apply to my passion for the revolution".²¹

These words are a key to understand what happened with Córdova Iturburu's later work. *Martín Fierro* gave artists tools and techniques that they then applied to a more marked revolutionary commitment.

After the launching of *Martín Fierro*, in the early 1930s the critic worked for *Critica* and *Contra*, two publications that were to acquire great importance and that made an imprint on his evolution as an art critic:

The *Critica* newspaper appeared in the decade of 1910 under the Editorship of Natalio Botana. In the cases of both Córdova Iturburu and González Tuñón, the newspaper served as a springboard from where to learn the inner ropes of writing in a thoroughly political publication.

Since journalists enjoyed total freedom, they regarded the newspaper as if it belonged to them. They addressed ordinary people's problems, and this explains why many have depicted *Critica* as the newspaper that fought the "large sources of privilege".²²

What this newspaper sought, and what is of true significance to our analysis, lies in the way in which it revolutionized journalism.

According to Sylvia Saíta:

²⁰ Idem.

²¹ González Tuñón, Raúl, "El escamoteo de "Martín Fierro", in *Unidad*, #3, pp. 6-7.

²² Saíta, Sylvia, *Regueros de Tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Sudamericana, 1998.

“The analysis of the strategies to capture a larger audience enlightens both the modes in which the relations among writers, politicians, and audiences are modified and the modernization processes that professionalized the role of the journalist. New cultural relations are established between producers and consumers of culture; a new textual form and new enunciation and processing of the news was defined, all of it within a modernization that operates at two levels: the new journalistic formats and genres and the technological renovation in keeping with the world press”.²³

The incorporation of various *Martín Fierro* actors into *Crítica*, together with the newspaper’s cultural policy, which focused on the “new ideology”, resulted in the changes to which Natalio Botana aspired. He intended to enlarge the cultural field that bounded *Crítica* by making use of the avant gardes of the moment. Unlike *Martín Fierro*, *Crítica* enjoyed economic support.

One particular feature about the inclusion of *martinfierristas* was that the ones selected shared *Crítica*’s political ideology. Again, unlike *Martín Fierro*, *Crítica* was deeply attached to the people. In Manuel Gálvez words, it addressed

“the lower classes through crime reports, preaching of Russian Communism, attacks on fascist dictators, and sentimentalism redolent of tango and unrefined suburban neighborhoods”.²⁴

Crítica circulated until 1932. It was the first newspaper in which we can appreciate Córdova Iturburu’s early writings about the specific task of art critique.

In the 1930s, there appeared in our country several publications with a strong leftist bias. We may remember that it was a very difficult decade both in the world at large and in Argentina. The international scenario suffered the Depression (1929) and the onslaught of fascism, while in Argentina Hipólito Yrigoyen constitutional government was overthrown by a coup d’état in the context of strikes, the creation of the Workers’ Movement, unemployment, electoral fraud, and political persecution.

Because of the international rise of fascism and the coup in our country, artists and intellectuals, showing their strong social and political commitment, sought ways to join efforts in order to express their ideas and production. The Spanish Civil War brought about the polarization between local intellectuals who supported Franco and those who sided with Spanish republicans. In terms of the intellectual field, this meant that the different groups and magazines spoke on behalf of one or another side. Such concerns gave rise to the creation of

²³ Idem.

²⁴ Idem.

a large number of groups and institutions, which gathered intellectuals, and politicians of all leanings in defense of democracy.

One magazine of great significance at the time, though not much studied, was *Unidad por la defensa de la cultura*, AIAPE's official publication (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores [Association of Intellectuals, Artists, Journalists and Writers]) that originated in the Communist Party, an active anti-fascist bulwark between 1935 and 1943. However, it should be noted that this publication had its closest precedent in *Contra, la revista de los franco-tiradores*, a literary and political magazine edited by Raúl González.

The reason why we mention these publications (*Unidad* and *Contra*) is that they were to become two important writing spaces that left their imprint on Córdova Iturburu's career.

Contra first came out in 1933 as a Leftist magazine whose profile and aesthetics were later picked up by *Unidad*. It included sections such as *Los sucesos, los hombres* [Events, Men] (*Contra*), and *Los días, los hechos, los hombres* [Days, Facts, Men] (*Unidad*) in which subject matter and articles closely resembled each other. Many contributors to *Contra* later wrote for *Unidad*, as was the case with Córdova Iturburu, Rodolfo Aráoz Alfaro, and Pablo Rojas Paz among others.

Contra published only five issues, as it was censored after publishing Raúl González Tuñón's poem "Las brigadas del choque". The poet himself was imprisoned, and the magazine's continuity was affected. In the last two issues González Tuñón's column posed his interest in the institutional organization of leftist writers so as to protect their professional interests –not considered by either the Círculo de la Prensa or the SADE²⁵ – and also for the sake of the national and international ideological and political tasks that need addressing.²⁶

Apart from the possible connection between both magazines, the fact remains that, along these decades, artists and intellectuals were intent on finding spaces where they could meet to discuss ideas and standpoints regarding the sociopolitical situation. Thus, formal concerns blended with political issues.

In what way was *Contra* important? Firstly, according to research done by Sylvia Saítta,

"It was the first collective aesthetic and political program that linked the aesthetic to the political avant garde in Argentina."

Martín Fierro had taken care of the aesthetic aspect; now *Contra* would be in charge of producing and advocating a kind of art that was plainly political and, in this case, also leftist.

²⁵ The Society of Argentinean Writers was founded in 1928. Among its members were Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Alberto Leudan, Alvaro Melián Lafinur, and many others. In 1938 it acquired legal status as a Foundation.

²⁶ For further information on the *Contra* magazine, see Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pp. 148-153.

In the early 1930s, there were two basic aesthetic and ideological sets of problems. In the first place, the tension between leftist intellectuals and what was to develop into the Communist Party's "orthodoxy" became explicit, as happened with the maladjustment between Party militants and intellectual activity. In the second place, the moment had come for "experimentation in the literary milieu, in which the leftist avant- went hand in hand with political action".²⁷

Both magazines, led by González Tuñón and Córdova Iturburu respectively, took upon themselves the debates about aesthetic and political issues in which the "revolutionary" intellectuals were involved.

It was at this time when Córdova Iturburu's criticism of the society and of the bourgeoisie tended to grow harsher.

"Nowadays, a poetic, religious feeling roams the world. Its name is Revolution. He who does not sense it is humanly and artistically insignificant".²⁸

Social actors who knew little about Communism viewed *Contra* as a militant "Bolshevik" magazine. Many of its articles were inscribed in the aesthetic-ideological debates on political art that preceded the establishment of socialist realism as the aesthetics of the revolution.

In order to better understand the idea, we will see the way in which the magazine's critique radically differed from the first article published in *Martín Fierro* and the ones that appeared in *Critica*, as well as point to the change in *Contra*'s political practice.

"Educated in bourgeois classrooms and readings, the offspring of a bourgeois society that turned art into a vile, refined, and decadent turn-of-the-century form of entertainment, or else into an expression of intellectual meekness, at a certain point we came to believe in the impossibility of putting art at the disposal of some political or religious human aspiration".²⁹

These critiques show that the attack was not launched against the whole of society but against the bourgeoisie, which is accused of thwarting the growth of society itself.

"[...] One conclusion overrides the spirit with exclusion of all others: man lives in a society that he rejects, in a society whose organization does not meet his most vital needs. [...] Still, in its most visible manifestations, our rejection of the society in which we live

²⁷ Sáitta, Sylvia, in *Contra. La revista de los franco-tiradores*, National University of Quilmes, 2005.

²⁸ Córdova Iturburu, Cayetano, *Contra, la revista de los franco-tiradores*, National University of Quilmes, 2005, p. 390.

²⁹ Idem.

does not adopt the nature of a cold intellectual conclusion, of the outcome resulting from a lifeless logical construct".³⁰

We sense that here the critical attitude does not target art, the artist, or the movements, but society. Art is used as a tool to draw attention to a clearly political ideology. At this point, Córdoba Iturburu began to cast aside his role as an art critic and to adopt the stance of a social critic and a mass leader.

On June 28, 1935, the AIAPE³¹ was created. Born inside the Communist Party, the AIAPE's official publication was the already mentioned *Unidad por la defensa de la cultura* magazine.

The purpose of this association³² was "to defend culture against the aggressions from reactionism and obscurantism, responding to the call issued by the *Comité de vigilance pour la défense de la culture de París*".³³

In the following extract from a report read in the course of an ordinary assembly, it was recorded that the AIAPE

"...aspires to the unity of Argentinean intellectuals in the struggle against Nazism, for it believes that, on fighting a common enemy, every aesthetic dissension must be postponed and every past grudge must be forgotten. If we fulfill this purpose, and if while fulfilling them we concur in the institution's efforts to provide material support to those who are risking their lives to ensure our freedom, we can trust that we have complied with the mandate of those who founded the AIAPE that now distant night of June 28, 1935".³⁴

³⁰ Idem.

³¹ It should be noted that AIAPE had twelve branches in the provinces. The ones that stood out the most were in Rosario, Gualeguay, Córdoba, Mendoza, and Tucumán. It also had a branch in Montevideo and was acknowledged in the rest of Latin America. It had 2,000 members, and besides publishing the magazine, they published the so-called *Cuadernos de la AIAPE*, whose first issue dates back to August, 1938. Among other activities, they held seminars and lectures, and run a Visual Arts Workshop under sculptor Cecilia Marcovich and Lino Enea Spilimbergo. They also had an exhibition hall.

³² Revista *Unidad*, Year II, #2, September, 1937. Back cover.

³³ Between June 21 and June 25, 1935, the First International Conference of Writers for the Defense of Culture was held at the Paris Mutual Association. 230 representatives of 38 countries submitted 61 reports regarding the issues chosen for public discussion. This was when the Writers' International Association for the Defense of Culture was created. See Aznar Soler, Manuel, "II International Conference of Anti-fascist Writers (1937)/2", LAIA, Barcelona, 1978, p. 74.

³⁴ Córdoba Iturburu, Cayetano, *Nueva Gaceta*, Year 2, #19, September 1942.

The magazine's first issue came out in June 1936, to become a monthly publication over the next two years.³⁵

Throughout the first period, between 1935 and 1943, some sections and contributors were a permanent feature. An example of this were the sections entitled *Los días, los hechos, los hombres*, which brought commentaries about Argentinean current affairs, and *La vida de la AIAPE*. Cayetano Córdova Iturburu was a staunch contributor. In the first, few issues he authored a column entitled *Cultura y revolución*, in which we can read definitions such as the following:

“...techniques for the proletariat to build up Socialism... Revolutionary art cannot be effective unless it is, above all, true art. That is why revolutionary artists need to acquire, first, the mastery of form. In this regard, avant- artists have much to learn from the technical point of view. This learning is as necessary to their art as is industrial technology for the proletariat to build Socialism. From a technical point of view, the road to art is marked by the teachings of the pictorial tradition, including cubism and subsequent trends and, from the point of view of content, by the drama of our contemporary reality...”³⁶

From the AIAPE, Antonio Berni promoted annual salons. The first salon was held at the Salón Municipal de Bellas Artes between October 24 and November 5, 1935. Most of the participants were the very same artists that illustrated the *Unidad* magazine.³⁷ Like the journalists and intellectuals who participated in the AIAPE, these artists were deeply politically committed. Many were members of the Communist Party, and upheld a downright anti-establishment aesthetics. Theme and content took center stage in their works. To have an idea of what was at play, we might recall some of the artists that illustrated *Unidad*, for example, Facio Hébequer, about whom Córdova Iturburu wrote:

“[...] When a “social art” comes to existence in our country, allowing us to make a balance of its reality, Facio Hébequer’s name will have to head the list of the forerunners”.³⁸

³⁵ In May, 1941 the magazine underwent a number of changes. It was renamed *Nueva Gaceta* and became a fortnightly publication. Chief Editor Dr. Emilio Troise resigned in favor of Dr. Gregorio Bermann. The *Nueva Gaceta* was published until May, 1943 to reappear under the same name six years later, only now it was no longer the AIAPE’s official publication.

³⁶ Córdova Iturburu, Cayetano, Revista *Unidad*, Salón de la AIAPE, 1936

³⁷ The following artists exhibited their works: Audivert, Pompeyo - Aráoz Alfaro - Batlle Planas - Barragán - Berlen-gieri - Blanco, Francisco - Berni, Antonio - Castro, Raúl - Chelo, Enrique - Cairoli, Ángel - Catagnino - Clement Moreau - Dourge - Di Bitteci - Hebequer - Ferrari - Vigo - Spilimbergo - Urruchúa - Planas Casas - Piccoli - etc., forty in all, and over eighty works were exhibited. Berni exhibited his painting *Desocupación*, which the National Salon had rejected that same year.

³⁸ *Nueva Gaceta*, July, 1941, in *Nuestros Artistas*, back cover.

Berni, who was by then involved in his works *Desocupación* and *Manifestación*, opened a training workshop at the Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos in Rosario. Many artists from Rosario exhibited their works at the AIAPE Salon³⁹. Clement Moreau, who had fled Nazism and arrived in Argentina in 1935, exhibited caricatures and illustrations.

Regarding this Salon, Cayetano Córdova Iturburu published, in *Unidad*, a piece entitled “*Hacia una plástica revolucionaria*”, in which he criticizes both the salon and the critique of the salon, thus showing his standpoint about art:

“In unjustifiable surprise, someone remarked that the AIAPE's Salon exhibited still lives and even some abstract work or other (I always call them visuals). The remark was correct. But it was also remarked –and this kind of remark is the common denominator of comments about practically everybody in our Salon– that the Salon donned an original tone, sense, and brand, something new in our milieu. The paintings in the AIAPE Salon contrasted most evidently and sharply with the vapidity and lack of direction noticed in the National Salons. Our artists have clear goals and know what they want to achieve. Some of them may still have a lot to learn as far as technique is concerned, but they do have something to teach to many spotless technicians. That ‘something’ is a lesson of civil and technical courage, of decision and élan, of youth and human solidarity. Most of the paintings in the National Salon (“pure art”) hint at the hesitations and indecision's that checked the artist's brush before his choice was made. There was no such hint at the AIAPE's Salon. Its artists are well aware of the kind of world they want to depict and of the way in which they should depict it. They are clear in their hopes and firm in their will to communicate their views to their fellow beings. Their art is what art should be: the expression of shared feelings and desires... a youthful expression of a need to create and of a will to fight...”.⁴⁰

Raúl González Tuñón⁴¹, Pablo Rojas Paz, and Córdova Iturburu represented Argentina at the Valencia Assembly⁴², actively participating in the struggle undertaken by the Spaniards. This was a new concept: intellectuals at the service of the people, committed to the wholehearted defense of whatever State or administration supporting such a stance. By that time, their commitment was open and manifest. González Tuñón wrote:

“However, in our times writers dip their quills in blood rather than ink if the quill is not at the service of Spain, against fascism and in defense of culture. This does not mean

³⁹ See Sendra, Rafael, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, UNR, Rosario, 1993.

⁴⁰ *Unidad* magazine, Year I, #1, January, 1936, p. 13.

⁴¹ Both Raúl González Tuñón and Cayetano Córdova Iturburu were members of the AIAPE's Governing Board and Executive Committee.

⁴² The Second Intellectuals' Conference for the Defense of Culture was held in Valencia, Spain, in 1937.

that it is enough to write shallow propaganda on pamphlets and posters, but if the quill does not resemble a weapon more than it ever did, it had better be left to rust... Let us help those who work outside Spain so that justice is done. Let us never be ashamed of having put our quills to paper for a cause, even if we have done it but once. The cause is none other than Spain. It is none other than the world. It is none other than the destiny of man. Hail, comrades!"⁴³

González Tuñón began his address by saying that "a small delegation from Hispanic America attended the Primer Congreso Internacional de Escritores [Writers' First International Conference], and continued thus:

"...at the Conference, the delegations from Hispanic America have rung the voice of a continent that is beginning to knock on the doors of History, since a long time ago, when we turned our eyes to Spain [...] we also turned them to France and to the Soviet Union. This is the triangle of hope [...] If this Conference is a miracle resulting from international solidarity, and if it is attended by writers from remote countries, whose pathos and extraordinary possibilities tend to be ignored, we have Spain to thank for it".⁴⁴

The reading of the publications shows the interventions of all AIAPE's participants, as well as their strong commitment to our country's social and political issues. One of the many examples illustrating this point is an article published in the May 1943 issue of *La Nueva Gaceta*, amid the serious economic crisis and political tension that Argentina was going through at the time. Under the title "La AIAPE apoya la unidad nacional democrática" [AIAPE supports national democratic union], there is an interview in which a delegation composed of AIAPE's chairman Dr. Gregorio Bermann and writers Juan Antonio Serilloso, Córdoba Iturburu and Arturo Sánchez Ruiva meets the ad hoc *Partido Radical* commission in charge of achieving democratic union. Dr. Emilio Ravignani, who chaired the commission, was handed a document that read as follows:

"We are under a much more serious threat than the country's economic bankruptcy. We risk the permanent loss of our liberties at the hands of a minority that intends to mend their uprooting from public opinion by resorting to dictatorship. This is the reason why we believe that all political parties and democratic groups and citizens must join forces,

⁴³ González Tuñón, Raúl, *Las puertas del fuego. Documentos de la guerra de España*, Ercilla, Santiago de Chile, 1938, p. 201.

⁴⁴ Schneider, Luis Mario, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)/I*. LAIA, Barcelona, 1978, p. 286.

with no exclusions whatsoever, since any exclusion would conspire against the strength of the united population and unnerve the possibility of triumphant action".

In June 1943, a coup d'état overthrew Ramón Castillo. At the beginning, the coup kindled the hopes entertained by civil sectors, but soon the new administration proved even more authoritarian and pro-Axis than the previous one. The new administration carried out a systematic censorship and repression policy. Shortly afterwards, AIAPE's premises were closed off and its leaders subjected to incommunicado detention.

So far, our examination of the facts enables us to follow the development of the debate around art in those years, as well as the predominant role acquired by art critics in their specific field. Seeing Córdova Iturburu's evolution from *Martín Fierro* to *Unidad* amounts to seeing the poet's evolution or transformation into an art critic.

His political commitment, which in early times was to be read between the lines in his writings, gathered intensity to finally become explicit, and is first noticeable from *Crítica* and *Contra*, reaching its climax in *Unidad*.

Córdova Iturburu's affiliation with a political ideology (the Communist Party) conditioned his literary praxis to the extent that, in certain cases, he engaged new adepts by making people believe that that manner of politics was in correspondence with that manner of art.

IN DEFENSE OF A POSITION: EXPULSION FROM THE COMMUNIST PARTY

“TO THE READER:
*My book is the shadow of my dreams
In the chase of ghosts my zeal was torn to pieces
Reader: I could not give more than I did
Art is a better renunciation of sleep”
Cayetano Córdova Iturburu⁴⁵*

In Argentina, leftist ideologies arrived hand in hand with migratory movements coming from Europe.

Between 1853 and 1930, 30 per cent of the population was alien.

The Socialist Party was founded and led by Juan B. Justo. In the late 19th Century and early 20th Century, both anarchism and the Socialist Party facilitated the workers' struggles and began to shape the arena which would later harbor the debate about the class struggle, above all, the struggle in defense of the working classes and their rights.

⁴⁵ Córdova Iturburu, Cayetano, *Martín Fierro*. Second Period, Year I, # 4, May 15, 1924.

The year 1920 saw the advent of the International Socialist Party. On April 12 of the following year, it changed its name to “Communist Youth Federation”. In our country, its ideological influence responded to mitrismo rather than to the Leninist party line. It also moved away from Socialism, as their ideological influences differed.

The multiple trends that manifested themselves throughout the history of the Communist Party gave rise to various conferences in which inner trends and positions were openly posited and shared.

The Party's formation and development in our country were not the same as in Europe.

In this context, Córdova Iturburu, like so many other artists and intellectuals with leftist leanings, joined the ranks of the Communist Party. The Russian Revolution generated an ideological and political impact that was translated into greater revolutionary commitment.

Córdova Iturburu was an active CP member for fourteen years. Why was he expelled from the Party, then?

We might think that his expulsion was prompted by his disagreements with Rodolfo Ghioldi, one of the CP's outstanding leaders no less than by his ethical, aesthetic, and political questioning.

Marxist Communism agrees that social aspects are determined by the economy through the modes of production; thus, art is not and cannot be independent from life itself.

Within the Socialist and the Communist party lines we find Leninist, Stalinist, and Trotskyist referents. All three trends are of the utmost importance to begin to understand Córdova Iturburu's expulsion from the Communist Party in 1948.

Lenin was the first Marxist leader to appropriate every chance art offered to use it as government propaganda⁴⁶. From then on, art was viewed as a social weapon and used for the Communist 'cause'.

“Moreover, art is a social force, a powerful instrument for propaganda. From this point of view, in every social sector the artist appears as a fighting force involved in the class struggle.”⁴⁷

Stalin maintained the idea of “art as a social weapon”, focusing on the concept of art as propaganda but disregarding all cultural policies beyond the sought objective.

With Bujarin, Leon, Trotsky was one of Stalin's staunchest opponents. Above all, they disagree about the theoretical aspects of Communist development, cultural policies being

⁴⁶ An example of Lenin's cultural policy were films and memorials used as pedagogical and propaganda instruments of the regime. The Russian Revolution and the making of the Communist State, based on Marx and Engels' 19th Century ideological tenets and refounded by Lenin and the Bolsheviks dramatically marked the way for a new notion of culture.

⁴⁷ Lunacharsky, Anatolii, *La significación del arte desde el punto de vista comunista*, p. 381, in SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*. Presentation and selection of writings. Volume II, Buenos Aires, Ediciones Era, 1999.

the hardest cause of disagreement. They did not subordinate the arts to any political goal; if anything, they claimed that artists should be independent:

“It is not in the field of art that the Party should rule”.⁴⁸

In Trotsky's view, the Party should not condition artistic praxis, nor should it exert direct control on the artistic process. Because of this, Trotsky was accused of being a supporter of art “for art's sake.”

What was Trotsky's stance on art? He declared that

“The Marxist method allows research into the new, following all its changes and variants. Once the various paths of the artistic process have been examined, it can single out the one that best serves cultural development... and that is as far as it goes. Art must embark alone on the chosen path. The Party serves as a guide to the proletariat, not to the historical process”.⁴⁹

The problem posed by Communism –the relation between the individual and the society –has a direct influence on art works. This relation is not alien to artistic development: the State will take such aspects of art as will best suit its own ends and exclude those which may bring its interests into question.

World War II aided Communist leaders' success, for they forced specific themes, forms, and styles (everything related to aesthetics) on artists. Such formal and thematic characteristics resulted in the Stalinist aesthetics known as “Socialist realism”.⁵⁰ This aesthetics proposes a “national art” regarding form⁵¹, with a Socialist content. In other words, this was art used as a political weapon.

We shall describe the various lines within the Communist Party to better understand the stances of the characters under discussion. Ghioldi sided with Stalinism, while was closer to Trotsky.

Writing on aesthetics, he declared the following:

⁴⁸ Trotsky, León, *La política del partido en el arte*, p. 375, in SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*. Presentation and selection of writings. Volume II, Buenos Aires, Ediciones Era, 1999.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Socialist Realism was an eclectic, artistic trend that prevailed throughout the Stalin administration. It aimed to include Communist ideals in the realm of art, and became a State policy in 1932 after Stalin passed a decree for the reconstruction of literary and artistic organizations.

⁵¹ The reference is about the exaltation of the local proletariat. It is not intended to glorify the internacional proletariat.

"It is my belief that this is about expressing the new world with an old language. It would not be too difficult to prove that these paintings can be distinctly classified within the aesthetic and technical boundaries set by naturalism in the past century..."⁵²

In August 1948, Rodolfo Ghioldi wrote a letter to Córdova Iturburu in which he pinpointed the reasons why the Party wanted him out.

One radical disagreement between Córdova Iturburu and the Party concerned the avant gardes. In his letter, Ghioldi clearly specified the CP's view:

"...you complain that the Soviets are unfair to the Modernists. I insist that you are wrong in thinking that, as far as the Modernists are concerned, the issue of cultural heritage is no more than a search for new modes of expression. This is not specific to Modernism; the appreciation of Modernist schools, and of any school at any given time should be based on a conception of art as posed and transmitted by them. In this sense, there is no denying that Modernism's distinctive trait is the dehumanization of art, with the unavoidable irrational, desperate burden this implies. Therefore, I see no injustice in the Soviets, but I do see the inconsistency of Communist writers and artists who not only do not grasp the point but also adhere to militant realism as the critical standard to judge philosophy, religion, law, pedagogy, or no matter what, only to stray away from it when it comes to aesthetic issues."⁵³

Córdova Iturburu retorted to Ghioldi on the spot, in a letter that dealt with the dehumanization of modern art.

"Can that be said of the whole of modern art? Is Impressionism, such a human expression of man's emotions before the wondrous phenomenon of light, a dehumanized form? Moreover, what about Expressionism, which delves into the characteristics of nature's reality and of human psychology by means of an expressive distortion of forms? Is Surrealism dehumanized, when it enters the human domain of dreams, of blurry subconscious drives, of spiritual and nervous underlying factors? What strikes as the best about being human?"⁵⁴

Córdova Iturburu had always kept an open mind regarding the avant gardes, freedom of creation, and avant- art in front of Socialist realism. Then what led to his expulsion from the Communist Party in 1948? Perhaps Ghioldi's extreme rightism did not tolerate Córdova

⁵² Letter from Córdova Iturburu to Rodolfo Ghioldi, dated September 16, 1948.

⁵³ Letter from Rodolfo Ghioldi to Cayetano Córdova Iturburu, dated August 23, 1948.

⁵⁴ Letter from Córdova Iturburu to Rodolfo Ghioldi, dated September 16, 1948.

Itrurburu's stance? Perhaps Córdova Iturburu's aesthetic questioning was becoming a nuisance?

It should not be forgotten that by 1936 Córdova Iturburu was already writing that

"Revolutionary art cannot achieve efficacy if it is not, above all other things, true art. Revolutionary artists thus need to acquire first a mastery of form. From a technical point of view, they have much to learn from avant- artists. Such learning is as necessary to their art as is industrial technology for the proletariat to be able to build up Socialism [...] From a technical point of view, the path of revolutionary art is marked by the teachings of pictorial tradition (including cubism and the schools that followed it) and from the point of view of content, by the drama of our contemporary reality..."⁵⁵

Córdova Iturburu maintained his stance throughout the years. He agreed with revolutionary, politicized art, whose content denounced "the drama of our contemporary reality", but also demanded a space for the avant gardes and for the use of new techniques. He supported such techniques as expressed political, social, and economic factors, showing and describing real men living in a concrete society.

Cayetano was born in 1899 and died in 1977. His publications and research tell us that he knew the "moderns" and the movements they pursued. He knew about Europe. His clear revolutionary, leftist leaning turned his critique of artists and techniques into a criticism of the society as a whole.

He was also believed to have embarked in the defense of culture, to the extent that his work became a topic of cultural resistance against what was called "criollo" fascism. While his political beliefs were clear, we should bear in mind that encapsulating this critic inside his leftist ideas (something that many have done) would mean depriving him from his greatest effort: his struggle, beyond any political denomination, for an art that might break with the known patterns.

Ghioldi sought to move back into the past, while Córdova Iturburu aimed at innovation.

He was mercilessly attacked just because his opinion "deviated" from the Party lines. However, he never ceased to support and defend the avant gardes. In other ways, he abided by his ideals, did not strike a compromise with the Party's postulate, resisted, and this earned him expulsion from the Party. There lies the difference between Ghioldi and Córdova Iturburu: the latter upheld his stand on art to the end of his life.

It should be made clear that these questionings to the Communist Party, these controversies among member intellectuals and artists were not distinctive of Latin America, but were also observed in Europe. Among others, Tzara and Dadaism, Picasso and cubism, Aragón and Bretón and surrealism they all had to cope with their own beliefs and the Soviet tenets.

⁵⁵ Córdova Iturburu, Cayetano, "El Salón de la AIAPE", *Unidad* magazine, 1936.

Córdova Iturburu questioned the Party, and this cost him expulsion. Still, his departure from the CP did not hinder either his political commitment or his defense of art and culture.

ASTHETICS AS THE MAIN ISSUE IN HIS CRITIQUE

"Their art is what art should be: an expression of collective feelings and desires... a youthful expression of the need for creation and the will to fight"
Cayetano Córdova Iturburu⁵⁶

Before going into whatever aesthetic analysis, we would like to define the word and its meaning.

Aesthetics is a branch of philosophy. Many think that its object of study is the essence and beauty of things. The discipline examines motives and emotions within the philosophy of art. Several authors have established a difference between aesthetics and the philosophy of art. Still, for us to elaborate on the issue focusing on Argentinean art and Córdova Iturburu's views, we will refrain from approaching aesthetics from the beauty angle only, taking into account its realization in objects of art and their own realization with man and nature.

"Ever since it was born, aesthetics was a theory about reception and appreciation of works of art, and it replaced what so far had been artists' "poetic" reflections on how to proceed within the framework of their craft."⁵⁷

We shall broach the subject from the Marxist conception of the aesthetic issue.

Marxism states that both art and aesthetics belong in the superstructure; therefore, they will be determined by socio-historic factors. Above all, it will be determined by the economic structure of the society acting as a base for its existence.

Art, ten, reflects the social reality in which it evolves. It is an ideological component and, is used by the dominant classes to justify the structure.

In order to understand Córdova Iturburu, we shall examine Engels' stance in the framework of Marxist aesthetics. In Engels' view, art can be liberating insofar as it serves as a means to advance the revolutionary process. At this point, the aesthetic attitude is not opposed to the praxis; the disinterested contemplation of art will give way to a search for something useful. In the case under discussion, the aesthetic end is revolutionary action.

⁵⁶ Córdova Iturburu, Cayetano, *Unidad*, 1936.

⁵⁷ Michaud, Ives, *El arte en estado gaseoso*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005, p. 89.

Córdova Iturburu's writings do not make easy reading. He often embarked on dialogues on an equal footing with the reader, but he also resorted to lexical items that pertained to his specific field, a fact that obscures comprehension of his texts.

We are confronted with poetic language:

"The flood of the aesthetic revolution dragged him into the waves of its fascinating tumult".⁵⁸

The critic appealed to this kind of language in order to define the artist, the movement in which he belongs, and the work itself. This is how he succeeded in opening a door for the reader to penetrate the essence of the work and the place where it was being exhibited.

"The painting is no longer something to be gazed at and grasped from the outside; it becomes a space that includes the viewer."⁵⁹

In his published critique, we find didactic operations; his search aims to teaching rather than to mere description. These works recurrently show a positive bias in defense of certain aesthetics. He criticizes the society in general and the bourgeoisie in particular, as this class prevents artists from expressing themselves freely.

In his publications, the aesthetic questionings that were characteristic of the times appear as a constant problematic. In his critiques, Córdova Iturburu mainly focused on aesthetic issues closely related to political issues.

So as to comprehend what we mean by the statements above, we shall make use of three points to support our analysis: a) his critiques, b) the *Arturo* magazine, and, c) his expulsion from the Communist Party.

a) His critiques

"After all, is art not the expression of a spirit engaged in a desperate struggle to shake off the shackles of oppression?"
Cayetano Córdova Iturburu⁶⁰

⁵⁸ Córdova Iturburu, Cayetano, "Lo intemporal y lo moderno en la obra de Marc Chagall", *Davar* magazine, #100, January/February/March, 1964.

⁵⁹ Córdova Iturburu, Cayetano, "El futurismo como antecedente de las nuevas tendencias artísticas", n.d.

⁶⁰ Córdova Iturburu, Cayetano, "Encanto y Perennidad en el Cubismo", *Realizaciones, Revista de Cultura Visual*, # 2-3, November, 1962.

Through his critiques, Córdova Iturburu gradually posits his aesthetic stance. However, how does he view art?

“Art may have deliberate contents. Without detriment to its intrinsic value, art can be the language of thought, or some artistic emotion, or just a human thought.”⁶¹

His work was characterized by the emphasis he laid on the artist and on the processes of learning, knowing and applying the various techniques allowed in the arts. He placed special importance on the use of colors, impasto, shades and, above all, the methods used to construct an image; i.e. everything related to artistic technique.

Córdova Iturburu would not write about an artist who lacked a distinctive style based on informed knowledge of the corresponding technique.

For example, when he spoke of cubism, he laid particular emphasis on the following:

“[...] the almost impeccable equilibrium [...] with which the things, or the components of the things represented or hinted at are arranged on the canvas [...] their arrangement in accordance with the dictates of a mathematic norm that previously distributed horizontal, vertical, and oblique elements on the canvas as determined by the Golden Rule [...] Cubist equilibrium [...] looks different, sounds different, and has a different spirit”.⁶²

The Golden Rule refers to the Renaissance. Are we then supposed to think that Córdova Iturburu sought for classic European art? Certainly not. He expected artists to know the methods that allowed creation and to know what they should do to avoid amateurism:

“Revolutionary art cannot achieve efficacy if it is not, above all other things, true art. Revolutionary artists thus need to acquire first a mastery of form. From a technical point of view, they have much to learn from avant- artists. Such learning is as necessary to their art as is industrial technology for the proletariat to be able to build up Socialism...”⁶³

If the artist lacks the technique, he will not be able to defend his work. A young artist first learns and then becomes an avant garde artist, because through his art he will engineer a re-

⁶¹ Córdova Iturburu, Cayetano, El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner, *Ars* magazine, April-May, 1942.

⁶² Córdova Iturburu. “Encanto y Perennidad en el Cubismo”, *Realizaciones, Revista de Cultura Visual* # 2-3, November, 1962.

⁶³ Córdova Iturburu, *Encanto y Perennidad en el Cubismo*, *Realizaciones, Revista de Cultura Visual* # 2-3., November, 1962.

volution that will enable a break with ancient times together with the possibility of growing further toward a new future:

“...The rarefied metaphysical atmosphere of Chirico and Carrá, the dramatic symbols of surrealists such as Dalí, Miró and Mason, and the exasperated eloquence of German expressionists –in brief, the new art –have enriched and contributed suggestions to Raquel Forner’s visual language...”⁶⁴

Within the aesthetic field, we should bear in mind that the first reflections about art that focused on the visual, the technical, and the pedagogic appeared in the Renaissance. With this in mind, we may try to account for Córdova Iturburu’s giving so much importance to this style and to the creation of the work itself. We may also realize that he set great store by what the work ‘transmitted’ –the ‘spirit’ of the work. This is the spirit of the artist and, as he himself tells us in his writings, it is the revolutionary spirit as well. For example, he wrote about Raquel Forner’s work:

“...The heart of her works is made of a distinctive sociopolitical thought or by some emotion with an intensely human significance...”⁶⁵

The critic knew that the artist’s place of residence conditioned his painting:

“...when speaking about Marc Chagall’s intriguing, original, and fascinating personality I have declared that his personality –his artistic personality –resulted from two entirely dissimilar environmental factors: Vitebsk, the small Russian village where he was born, and Paris, the universal capital of cultivated life [...] He found his sources of inspiration in memory and dreams, in legends and myths, in the beliefs and the innocence of his homeland...”⁶⁶

His support of Futurism was based on an aesthetic view that intended to represent life such as it was perceived by both the artist and the society; this is the particular aesthetics of Futurism. Rather than mimetic, such a representation depicted constant movement and chaos. Futurism was the first avant- movement that decided to reflect the reality of capitalist society and of technological progress. Its importance lies in the fact that it explicitly broke with the past and with the Academia:

⁶⁴ Córdova Iturburu, Cayetano, *El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner*, *Ars* magazine, April-May, 1942.

⁶⁵ Córdova Iturburu, Cayetano, *El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner*, *Ars* magazine, April-May, 1942.

⁶⁶ Córdova Iturburu, Cayetano, *Lo intemporal y lo moderno en la obra de Marc Chagall*, *Davar* magazine, #100, January–February–March, 1964.

“...Futurism aspires to be an absolute denial of the past, and its positive profiles foster the reinforcement of a new spirit, which amounts to a new language...”⁶⁷

With few exceptions, Cayetano Córdova Iturburu generally structured his critiques in a pre-determined way. He began by reporting on the artist's or movement's current work, then provided a historical record, resorted to aesthetics to account for influences and teachers, and finally posited his own aesthetic ideas and granted the artist his rights.

Following this structure, he spoke of everything related to the artist and the times. It is inevitable to find a criticism of society: whatever the artist's nationality, the critic demanded militancy, not only in a political party, but also in a cause, a movement, or a specific activity.

“By then, the tide of events that shake and tear up the world is reaching its highest levels. It is the time when the Spanish people is besieged, blocked, and crushed by an international conspiracy of active and passive forces inimical to the species' dignity and happiness. Bombs and grenades explode in the hearts of the cities of art, uprooting innocent poplars, destroying the placid serenity of the fields, blacken the land with the blood of women and children. No doubt, these outrageous events touch the finest sensibilities and the kindest hearts are filled with desperate anxiety. The gunpowder-laden wind that rises from the battlefields and the angry roar that rises from a thick forest made of the incensed clenched fists of a fiercely attacked people climb to the so far insensitive towers. Art takes the floor and intervenes in the war. While in Paris Pablo Picasso raises his voice hoarsened by tears and produces his tremendous *Destrucción de Guernica*, in our country, in Buenos Aires, in the peaceful halls of the Muller Art Gallery, a woman –Raquel Forner– through a series of etchings and oil paintings, formulates the most terrible, the most dismally beautiful human and artistic statement ever made among us against the temporary triumph of injustice.”⁶⁸

Under such considerations we understand what Córdova Iturburu meant by starting debates on revolutionary art: an art that would teach about and defend all things, in the hands of young revolutionaries who were able to shake off the estrangement resulting from capitalism. An art that made it possible to teach and fight for a cause.

In the *Contra* magazine, he posed his aesthetic quest in a clearer, more understandable manner:

⁶⁷ Córdova Iturburu, Cayetano, *El futurismo como antecedente de las nuevas tendencias artísticas* n.d.

⁶⁸ Córdova Iturburu, Cayetano, *El problema del “Asunto” en la pintura de Raquel Forner*, *Ars* magazine, April-May, 1942.

"Educated in bourgeois classrooms and readings, the offspring of a bourgeois society that turned art into a vile, refined, and decadent turn-of-the-century form of entertainment, or else into an expression of intellectual meekness, at a certain point we came to believe in the impossibility of putting art at the disposal of some political or religious human aspiration".⁶⁹

b) *Arturo...*

*"Invention does not become rigorous in stylistic resources
but in aesthetic ends.*

*Naturally, this first implies that imagination should
surface with all its contradictions, and then awareness
to make order and purge it of every representative,
naturalist image..."*

Arden Quin⁷⁰

Perhaps the inclusion of the *Arturo* magazine in the aesthetic discussion is an essential element.

In 1944, Córdova Iturburu posited a break:

"... categorically formulates some of the capital principles that support the Non-Representational line."

Why did he choose this magazine?

Arturo was the seat of a group of poets, painters, and sculptors. Like all other publications mentioned in previous sections, it supported renovated stances that allowed the evolution of the art movement, of the Nonfigurative in this case. This publication started a new aesthetics aimed at breaking with 'illusionist' figurative art. It intended to develop a 'new' conceptualization of artistic reality.

Arturo would insist on concept, in an attempt to define it as an aesthetic method. We may say that this magazine was a true avant garde movement, because it was constituted as and by a group, it made several declarations of principles, and repeatedly offered theoretical justifications.

One cannot but notice its constant participation in various aesthetic debates that sought to secure the language of abstract art in the Argentinean field of art.

⁶⁹ Córdoba Iturburu, Cayetano, "Literatura y Propaganda", *Contra, la revista de los franco-tiradores* magazine, Year I, #1, April, 1933.

⁷⁰ Quinn, Arden, *Son las condiciones materiales.... Arturo* magazine, #1, Buenos Aires, Summer of 1944, s/p.

There was support of the group's opposition to a more purist, rigorous aesthetics. They concurrently stood up for the scenic synthesis posited, among others, by Torres García. The group imposed presentation rather than representation of the work.

Like any other avant- movement, *Arturo* was the starting point for promising ulterior practices.

At the aesthetic level, it supported concrete art, characterized by the geometrization of space, harmony, balance, form, and color marking the rhythm of the work, and the invention of an irregular frame.

Córdova Iturburu shared the idea that the traditional and the innovative offered a "vast, uniform" landscape that will show once more the vitality of a young people.

He endorsed the aesthetic change initiated by the young, who would show both the change and the evolution needed in the art field. The traditional would be present through the techniques, while the new features would burst in hand in hand with the avant-.

Córdova Iturburu strengthened his aesthetic stance by resorting to young artists with the power to penetrate into established techniques, reshaping them into a new language suited to their corresponding social realities. He defended the avant gardes' constant aesthetic quests.

Arturo published only one issue, a fact that draws attention to its repercussion. It attacked Primitivism, Symbolism, and Naturalism. The group introduced the first exhibitions of concrete art.

These are Alberto Giudici's words about this group of artists:

"It was the only Argentinean-born avant garde movement with strong international projection. [...] Although this is but vaguely remembered, its close bonds with Communist militancy still arouses controversy".⁷¹

The formulations of the aesthetics that concrete art sought for an inception in Marxist philosophy; hence the importance this group had in the aesthetics that Córdova Iturburu sought himself. Where did this meeting point with the Communist Party arise? The Party published a cultural weekly named *Orientación*. In 1945, this weekly published several pieces by members of the group. In September of the same year, their political affiliation was also published.

The dominant ideology of the Grupo Concreto was clearly stated in the following text:

"The Marxist-Leninist thought put in practice by the Communist Part extols man's grandeur and productive capacity. It denies the fictions that humiliate and render man sterile whatever the field. [...] It strengthens fraternity and creative joy, enlarges and

⁷¹ Giudici, Alberto, in *Clarín* newspaper, September, 2004.

thickens the spirit, broadens man's inventive possibilities and prefigures new forms of life and sensibility".⁷²

The above statement was an explicit manifestation of their interests in forming the group. The Inventionist Manifesto finally cast an illuminating beam on their stance. Among a number of other things, the Manifesto informed about their denial of all illusionist forms, along with a conclusive reassertion of 'invention' as the postulate of a new sensibility.

c) **Expulsion from militancy**

"I do not think it is possible to have our own revolutionary, Communist art without resorting to aesthetic and technical elements coming from the great artistic and literary experiences of our times."
Cayetano Córdova Iturburu

Toward the late 30s, Rodolfo Ghioldi⁷³ and Córdova Iturburu wrote for the *Unidad* magazine. It should be clear to us that Córdova Iturburu's expulsion from the Party was not due to political discrepancies or, at least, not exclusively because of them. If this were the case would mean remaining on the surface of the issue. In fact, he was expelled because his aesthetic stance opposed the Party's.

What aesthetics or aesthetic model did each of them advance? A purely Communist aesthetics? A leftist aesthetics? Alternatively, simply an 'aesthetic model'?

It would not be a mistake to think that Ghioldi followed the so-called *socialist realism* and that Córdova Iturburu was closer to Trotsky. As has already been said, the former stance imposed its aesthetics on the artist, while the latter did not agree to place impositions on art.

The aesthetics advanced by Córdova Iturburu pointed to what some might call 'anarchistic'. He sought pure art, the kind that reflected society as it was. We should bear in mind that, because of his aesthetic ideas, the Communist Party accused Leon Trotsky of fostering anarchism. Here we find the reasons for Córdova Iturburu's rejection of Ghioldi's positions. Ghioldi demanded that art be capable of transporting the spectator to the revolution that society claimed for. He wanted an art that could account for the here and now, that could attest to those times, and show the feelings and struggles inherent to that society.

For example, in 1942, Córdova Iturburu wrote:

⁷² Giudici, Alberto, in *Clarín* newspaper, September, 2004.

⁷³ For further information, see Tarucus, Horacio, *Diccionario biográfico de la izquierda en Argentina, de los anarquistas a la "nueva izquierda"* (1870-1976), Buenos Aires, Emecé, 2007.

"It was necessary to find once again the path of the everlasting values of the visual arts, now lost in the tangle of discursive banality".⁷⁴

We know that, in the Communist Part, scientific aesthetics replaced speculative, idealistic aesthetics.⁷⁵ We will need to dwell on the substitution in order to understand

Córdoba Iturburu's expulsion, since it happened at the moment when the theories became opposed and the Party's natural, internal clashes entered the warpath.

Going back, then, Ghioldi wrote art critiques for the *Unidad* magazine, which makes his opinion contradictory with what he wrote in the 'expulsion' letter. By now, he did not respond to his own aesthetic model but to the PC's socialist realism.

What Córdoba Iturburu furthered in his publications, his defense of freedom as an attractive attribute to both art and artist, was restrained and restricted by the postulates of the political party of his choice.

After his expulsion, he had had a few chances of publishing his writings in other magazines, though not as a permanent contributor.

It would probably be right to say that expulsion from the Party marked a radical turning point for his life as a writer. His later work mostly dealt with theoretical aspects of art.

Another aesthetic posit that prompted his expulsion was put forward by Ortega y Gasset, somebody whom Ghioldi supported and Cayetano Córdoba Iturburu rejected. In *La deshumanización del arte*, philosopher Ortega y Gasset stated that the exclusion from the arts of all those who were not part of the bourgeoisie ended up by turning the artist into a bourgeois and creating an elitist form of art.

Among the many ideas he posed, Ortega y Gasset wrote:

"On the other hand, young art also contributes to the meeting and mutual recognition of the best amid the gray crowds. Thus, they learn their mission, which consists in keeping their numbers low while fighting the many. [...] A distinction should be made between what is not popular and what is unpopular. The masses are against the new art, and will always be. The new art is essentially unpopular, or rather, antipopular".⁷⁶

Taking advantage of Ortega y Gasset's thought, Ghioldi declared that modern art was dehumanized. On the other hand, Córdoba Iturburu made use of these statements to prove the philosopher wrong by establishing comparisons among various historical avant gardes. Still more clearly, he brought to light the mistake of using Ortega y Gasset's dictums to accuse art of dehumanization⁷⁷.

⁷⁴ Córdoba Iturburu, Cayetano, *Ars* magazine, April-May, 1942.

⁷⁵ For further information, see CONICET researcher Daniela Lucena's research cited in the bibliography.

⁷⁶ Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, essay, 1925.

⁷⁷ To be further developed in the next section.

He never abandoned his revolutionary stance as a critic, a journalist, a man of letters, and whatever else he was.

Naturally, in order to understand Córdova Iturburu's work we need first to clear up the queries that sprang along his way and that he himself tried to explain through his critiques and his theoretical writings. It is important not to lose sight of the aesthetic concepts upheld by our subject of study, for this conditioned his artistic and political activity. As one reads on, it becomes ever so clear that politics and aesthetics are the two axes around which his whole life revolved. There is perfect correspondence between the aesthetics that he advocates and the politics that he advances.

FROM CRITIQUE TO THEORY: THE INTERNAL STRUGGLE OF THE POET AND THE CRITIC

"Therefore, this book only intends to transmit some basic, essential notions that enable the expert to disassemble the constituent elements of a work of art to then examine them and determine their aesthetic and technical features."

Cayetano Córdova Iturburu⁷⁸

After his expulsion from Communist militancy, Córdova Iturburu became detached from critical activities. Four years later, he devoted his time to theoretical work and to writing introductory pieces for art exhibitions.

By this stage, it would be meet to recall theorist Juan Acha, who declared that a critic's ultimate function is to become a theorist of art. However, is this what our critic meant to do or was he forced to?

It might be thought that he broached the theory of art first and the history of art later because this allowed him to continue publishing his ideas. His theoretical studies covered Argentinean art from the 19th Century to his own times.

He produced a large number of introductory texts for catalogues. His writings can be found in exhibitions by Lazzari, Espinosa, Hébrequer, Berni, and Spilimbergo among others. On Spilimbergo, he wrote:

“[...] His curiosity, his creative passion, his need and capacity of movement and the function of his personality integrate him into the great avant garde movement that has started in our milieu”.⁷⁹

⁷⁸ Córdova Iturburu, Cayetano, *Cómo ver un cuadro*, Colección Oro, Atlántida S.A., 1954.

⁷⁹ Galería Van Riel, *Spilimbergo*, September, 1956.

Pursuing the quest that began with his critical works, his books continued to posit aesthetic and technical issues.

His theoretical works should not be examined separately from his critiques. His last writings show a similar structure to the one of his critiques: he examined the society in which he lived, the corresponding historical context, and the concurrent technical searches.

Throughout his life, Córdoba Iturburu maintained the same aesthetic and critical stance regarding art works, artists, and art. It should also be mentioned that he never entirely abandoned poetry. For example, in 1942, he published several poems and short stories in *Correo Literario*. We find that Córdoba Iturburu worked interactively on all the branches of art in which he got involved.

The quest for commitment in art was still crucial. His posthumous work, published in 1978, is of great importance for the purpose of analysis. The book offers a historical view of the arts in Argentina, including different pictorial, literary, and critical movements. For example, the author devoted chapters to Berni's early works and to the *Martín Fierro* magazine. Again, he laid emphasis on the artist's social circumstances, education, and training.

To fulfill his purpose, he chose such works as suited the ideas he wanted to develop; i.e. the search for specific features in art. It could be said that he made these works speak his ideas.

“His sojourn in Paris allowed him to delve into his aesthetic principles as well as in the characteristic features of his technique”.⁸⁰

“[...] the River Plate theme and spirit, so much ours, endowed his beautiful works with a quality of originality and novelty that ultimately explains [...] his impact on us and Europe alike [...]”⁸¹

From the theoretical point of view, he kept supporting avant- groups and artists. Many theorists have declared that a critic's true mission is to teach how to look at art. In his first book about theory - *Cómo ver un cuadro*,⁸² - this idea was clearly set out. Among other things, the book speaks didactically of composition, drawing, the use of color, surface, and impasto. It thus provides the reader with the necessary tools to examine art.

The prologue warns us that this is a book for the general public to appropriate the tools that will enable readers to appreciate art. Among other things, he wrote:

“This book is not addressed to artists, nor does it intend to offer notions unknown [...] to them or to those dedicated to the study of aesthetic or technical issues stemming from pictorial creation or its critique. [...] It aims at reaching the large audiences dis-

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem.

⁸² Published by Atlántida in 1954.

interestedly interested in painting, if you will pardon the paradox. It has been written for those who lack the indispensable knowledge but still would like [...] to consider the reasons why a painting impresses them as it does".⁸³

Between 1961 and 1962 he published his writings in the *Anuario de la Crítica de Arte*, a publication of the Asociación Argentina de Críticos de Arte [Argentine Association of Art Critics].

His books bring us closer to his critical works. He proposes to endow the reader with the capacity to watch a work of art or an artist and understand what he sees by 'decoding' the artist's lexicon and/or motives.

In his book *La Revolución Martinfierista*, he establishes a clear difference among the various branches of culture. He writes in the first person and takes a participative attitude toward immersion and the turn of the epoch.

His theoretical works do not include texts that might shed light on his work as an art critic. No method is found. It is also striking that none of these works deal exclusively with aesthetics, a subject that he developed, posited, and brought into question in his critical pieces.

In his theoretical writings, his prologues to catalogues, and his critiques pursue a constant, clear quest. All his writings are a means to shorten the distance between art and the general public.

He advocated and fostered an art of struggle which, at the same time, reflected reality and aided the reading of history. Such an art should serve as a reference for future generations in diverse aesthetic quests for the sake of the revolutionary cause. In brief, an art that showed reality without subjecting itself to it.

DIFFERENT CRITIQUES, DIFFERENT POLICIES: THE SAME LOOK?

"[...] remarked one of our critics, the unforgettable Atalaya."

Cayetano Córdova Iturburu's way of writing, of positing his ideas, and of advocating his stance leads one to wonder about what may have influenced his critical creation. He was first a poet, a cultivated man who entered the arts from a different perspective. He then became a critic, an ideologist, and a theorist. At a time when critique was not exclusive of especially trained professionals, Córdova Iturburu must have been influenced by something that enabled him to approach the field of the visual arts as a critic, no less.

⁸³ Córdoba Iturburu, Cayetano. *Cómo ver un cuadro*. Prologue, To the Reader, 1954.

He posited that art criticism should not be a matter for experts only but for the people at large: this is the reason why he admired Atalaya. This is what he took and highlighted from Atalaya and his writings.

On Atalaya's demise, Córdova Iturburu wrote a piece from which his admiration for the writer can be inferred:

"Atalaya lacked all the qualities deemed necessary to be a newspaper's star critic. He knew too much, his independent judgement was dangerous, and his critical instinct and self-confident sensibility drove him to imprudently jump years ahead of others in the discovery of artistic values. [...] Atalaya was a believer. That is why he was so close to the young. Few have enjoyed his enthusiasm, lit by a flame that would never burn out. He devoted night and day to studying. His marveled gaze at the parade of art, populated by books and paintings, was indeed unmatched. [...] Gawky and dowdy, coarse and hesitant in his speech, humble in his appearance of a poor proletariat journalist, few like him concealed such a wealth of gentleness, such an aware, demanding sensibility, such tenderness, a clearer innocence and a more generous, lucid thought".⁸⁴

"...In our days, it is necessary for them to take up once more the humble toil of the disinterested, noble craftsman, whose only purpose was art for art's sake..."⁸⁵

Undoubtedly, Atalaya exerted great influence in Córdova Iturburu's critical work. Going over what Córdova Iturburu admired about Atalaya's writings, we can see that many of the latter's characteristic traits are found also in the former's works. For example:

Revolutionary criticism: devoid of 'mumbo jumbo'.

Revolutionary ideas: support of the avant gardes through the discovery of artistic values and of the young people.

Exclusivity of forms and ideas. Independent judgement.

A critical spirit.

Enlightening endeavor: seeking to teach about and understand the artist.

Disinterested passion: no pursuit of fame.

Brief formats.

Although their political ideas differed, both men's critiques aimed at the same purpose. A critic should inform, educate, and address the reader correctly. He should bring art closer to the public, only the public must be the people at large. He should work for an art free of elites, and this is the reason why he should write: for art to be within everyone's reach.

⁸⁴ Córdova Iturburu, Cayetano, "Atalaya, en nuestro medio, fue un crítico de excepción", *Critica*, Buenos Aires, September 6, 1932.

⁸⁵ Artundo, Patricia, *Atalaya, actuar desde el arte*, p. 287.

This is a rare occasion, perhaps the only occasion, when Córdova Iturburu's stance on art criticism is rendered visible. It is the first time that he explicitly mentions what a critic should be like for his writings to be what he means: a text in which the critic can freely express his view of art. In this context, we should not restrict the meaning of art to the visual arts, but include letters and others as well.

In several of his writings, Córdova Iturburu recurrently resorts to Atalaya's work to advocate his views or issues concerning aesthetic posits about an artist or movement. The interesting thing is that, considering his own political leanings; his aesthetic arguments do not walk the same paths.

While it is true that Trotsky was dubbed an anarchist because of the kind of art that he advocated, we should know –we should understand –that aesthetic matters and what is demanded from art are not one and the same thing. The differences may diametrically oppose each other.

Atalaya extolled artisanship:

“...in our days, it is necessary to go back to the toil of the noble, disinterested craftsmen whose only purpose was art for art's sake...”⁸⁶

Córdova Iturburu laid emphasis on technique. This was coherent with their respective militancies, which in turn conditioned their critiques.

We know that Atalaya's criticism differs from Córdova Iturburu's in that the former was ‘fiercer’ and included political issues which intended to use art as a means to discuss “the coterie of art” and “pedantic, poorly achieved works”. He said such things as “an artist is not worth more than a quarryman”. About the Academia, he pointed out that “it needs to feed on intellectual dodgerers to acquire the sheen of an ancient manor house with venerable white hair”. He called the jurors in a poster competition “the same old mummies and zoologists”. These are only a few examples of his stark criticism. Conversely, Córdova Iturburu's criticism was subtler and his reproaches were specifically addressed to the bourgeoisie.

In my view, the main difference, as I have stated before, lies in the fact that Córdova Iturburu was engulfed in politics, in political service, while Atalaya knew how to cope with his critical and political stance so that he managed to make good use of his “mass leader” role and get closer to his objective. Both men took advantage of artists and spaces as platforms to air their beliefs, and even used those in whom they were not interested if this gave them the opportunity to present their ideas.

As has already been said, Córdova Iturburu borrowed from Atalaya attitudes and methods that he found useful for the future development of his critiques.

⁸⁶ Artundo, Patricia, *Atalaya, actuar desde el arte*, p. 287.

Still, it should be made clear that Atalaya's critiques were marked by major irony, which helped him express, reject, and support his opinions. On the other hand, through his critiques, Córdova Iturburu advocated movements and artists as he leashed out at society.

Atalaya sought to be known through his writings. His closeness to the field of art granted him access to a number of social actors with whom he could discuss politics based on arts. He completely agreed to become a mass leader, not as an individual, but through a group that might make his voice heard.

This anarchist theorist regarded art as an experience, and confronted art received to art created. He tended to see a creative artist in each individual.

Anarchist aesthetics was active in the defense of "situational" art, something spontaneous depending on place and time. It encourages the artist's commitment. The fact that it was bent on destroying everything that separated art from life was indeed significant. The anarchist entrusted art with a political and social mission –not that this was the only one. Art was to evolve freely, without any constraints. This reflects the fruitful pluralism of the different literary trends. It extolled the power of creation. On the other hand, Communism celebrated the community's/the people's creative power. It differed from anarchism in its behavior and in the ways it protected artists and art, and it demanded something different from the different actors. In the Marxist notion, art was not regarded as a mere mirror held up to reality. Marxists were well aware that, to a greater or a lesser degree, each artist stood for a distortion of a pure or a mixed class.

Both critics used works of artists that served them to put forward their ideas, whether about art or politics.

In Diana Wechsler's words,

"...in Córdova's thought, avant garde and revolutions are connected ideas, whereas Atalaya viewed himself as their advocate".⁸⁷

We should bear in mind that while both critics basically agreed they did not advocate the same avant gardes. If we do not see this clearly, we may be led to confusion. To each of them, avant- and revolutions will part ways. This may have been a consequence of their ideology or of the different "taste" of the artists they chose.

Both selected a time span: Atalaya busied himself with the first post-war period and Córdova Iturburu with the second. Their critiques located and articulated the process and development of the arts in direct relation to the social context. They achieved their respective goals through artists who depicted the "problematic" that ailed society. The praise of the spirit was crucial to the writings of both, but they pursued different ends. Córdova Iturburu sought a distinctive aesthetic stance that he developed throughout his critiques; Atalaya preferred to

⁸⁷ Wechsler, Diana, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la Vanguardia y la Tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, School of Philosophy and Letters, UBA, 2003.

resort to the crafts rather than seek for “pure” aesthetics. Their attitudes were coherent with their political leanings. While Atalaya ascribed a position to art, artists, and critique, Córdova Iturburu looked for alternative ways.

Since they upheld different ideologies, an overview of their beliefs offers us a clear notion of the reason why revolution and avant- were considered from different perspectives.

“If art is reality to an anarchist –the art of education and propaganda [...] the idea repels socialists.”⁸⁸

We only perceive Atalaya’s distinct attitude against critics in Córdova Iturburu’s theoretical writings.

To Atalaya, an artist mediates between nature and art. An artist, in fact, will propose an art that can effectively communicate ideas and spiritual content. On the other hand, our subject of study posited that an artist mediates between reality and revolution as he exposes his spirit in his creations.

In this regard, they also based their conclusions on artists and works that lent themselves to strengthen their aesthetic and political arguments. It is to be noticed that the word gained power through the image. These men made images speak in favor of their ideas and respond to what they wanted to transmit.

Ever since the very beginning, Atalaya was extremely harsh on art critics. For example, he wrote:

“Industrialism has brought along a plague of professional critics who have reduced painting to the basest category of art. Thanks to “writers on art”, always on the scent of some sensationalist article, we have been “blessed” with these “original talents”, with these “geniuses” enjoying the celebrity of ballerinas or movie stars”.⁸⁹

Córdova Iturburu also had his say on the matter, but only after he had started working on the theory of art:

“Improvised critics, and not just a handful of them, some even professional, second-hand humorists, caricaturists of questionable witticism and other manifestations of intellectual poverty, awkwardness, and unrelenting vulgarity [...] have mercilessly thrown themselves upon the artist in an attempt to crush him with the deplorable language of a saddening lack of responsibility”.⁹⁰

⁸⁸ Reszler, Andre, *La estética anarquista*, p. 19.

⁸⁹ Artundo, Patricia, *Atalaya, actuar desde el arte*, p. 66.

⁹⁰ Córdova Iturburu, Cayetano, *80 Años de la Pintura Argentina*, p. 43.

“*Martín Fierro*’s offensive against traditional critics in defense of the innovative principles called the avant garde lasted as long as did the publication.”⁹¹

Here are two points of contact. One is a criticism of those who called themselves “critics” and who, according to these writers, were no such thing. The other was an approach to the theory of art. As was stated in the previous section, Cayetano Córdova Iturburu turned in this direction after being expelled from the Party. However, Atalaya wrote reflexive pieces in which he delved further into issues he had developed before. He also wrote new pieces, though these were published after his death.

So far, the points of contact between both critics show that the two of them were attached to literature, both were active members of political parties and worked as journalists, their writings proved their social commitment, and both were immersed in theoretical and reflexive developments.

In addition, both quoted foreign critics, such as Baudelaire. Chioldi mentioned this in the letter he addressed to Córdova Iturburu before his expulsion: he wrote that Cayetano recommended Baudelaire’s critical method. The anarchist critic said in one of his publications:

“By singing praises to carrion, Baudelaire meant to convey that beauty lies everywhere, since it lies in the center of the self. Everyone knows the hullabaloo he raised in his times when his unique creative gift meddled with such matters”.⁹²

If we were to single out key words in Baudelaire’s works, we would probably choose ‘beauty, spirit, reason, and morality. Baudelaire, a Romantic believed to have initiated the so-called modern critique, produced several pieces of this kind. He himself declared about critique:

“I sincerely believe that the best critique is enjoyable and political rather than cold and algebraic. The latter sort, under pretext of explaining every element, remains detached from feeling; it neither loves nor hates [...] Critique must apply to a painting as reflected by an intelligent, sensitive spirit. Seen thus, the best review of a picture will be a sonnet or an elegy”.⁹³

The above quote aids our understanding of Córdova Iturburu’s reasons to support Baudelaire’s critical method, in which we find two assertions and reasons about what critique should be and how it should be written.

It is also possible to sense how this manner of critique also makes use of some aesthetic features applied to artists and the arts. Baudelaire wrote:

⁹¹ Idem, p. 44.

⁹² Artundo, Patricia, *Atalaya, Actuar desde el arte*, p. 275.

⁹³ Baudelaire, “¿Para qué la crítica?”, in *Salones y otros escritos*, pp. 101-102.

“Romanticism amounts to modern art; that is to say, intimacy, spirituality, color, an aspiration of the infinite, expressed by every means available to art”.⁹⁴

Both Baudelaire and Córdova Iturburu agreed that color played a major role that defined modern art. The former also referred to drawing in similar terms:

“Portrait drawing is typical of enthusiasts [...] drawing is the privilege of genius”.⁹⁵

The permanent use of literary resources and of comparisons among different artists became a means to posit and establish stands on the issue.

The three critics we have been discussing have a number of things in common, but we should not forget that they came from different places, so they worked in different ways too. It should be noted that the artists chosen to illustrate this work did not result from a random selection. Their presence here is justified by the fact that their publications supported some given movement. Thus, these artists are here because they express their inherent conflicts and thoughts regarding the problems of the times that they broached and in which they lived.

CONCLUSIONS

As an art critic, Cayetano Córdova Iturburu stood out in the art history of our country. Nevertheless, he has not been much studied this far.

He abided by his ideals and convictions to the end of his life. The art that he advocated was young, revolutionary, spirited, and avant gardist. These were the aesthetic postulates that defined his path.

His life could be summarized as the life of a militant. The publication of his writings, poems, art criticism, and theory earned him a space in which to deploy and reveal his ideology. His ideas about politics and aesthetics remained the same from his first to his last publications. It is amazing that no contradictions ever tainted his beliefs. Even after his expulsion from the Party, his principles did not waver.

Córdova Iturburu contributed publications to important media that played an essential role in the development of the local art field in the early 20th Century. His inclusion in the media not only enabled him to enter the art milieu but also to closely approach different actors and draw on their artistic and ideological notions. The figure de Raúl González Tuñón was a most significant referent in Córdova Iturburu's life and artistic itinerary. After the *Martín Fierro* experience, both were contributors to the *Contra* and *Unidad* magazines. González

⁹⁴ Baudelaire, “¿Qué es el romanticismo?”, in *Salones y otros escritos*, p. 104.

⁹⁵ Idem, p. 119.

Tuñón was not only a colleague but also a friend and comrade. Córdova Iturburu described him thus:

“Others will sing the praises of Raúl as an artist and a merry fellow. Above all other things, I want to highlight the freshness of his renovated youth. We have by now crossed the threshold of the static garden with its songs and dreams. We are now in the vast world of deeds and battles. Our songs can no longer be soft, drowsy contemplations. They must turn into anthems, or banners, or marches. Raúl has proved that beauty and battle may walk on arm in arm”.⁹⁶

Córdova Iturburu and González Tuñón shared views and ideals, but history gave center stage to González Tuñón while Córdova was somehow relegated to the background.

An analysis of the publications to which he contributed allows us to follow his evolution. *Martín Fierro* enabled his approach to modern art and encouraged his groundbreaking stance. *Contra* and *Unidad* endowed his critiques with significant political content. His publications clearly expressed leftist thought, in a distinctly anti-establishment attitude. In addition to his Communist affiliation, his work in these magazines tinged his critique with a revolutionary hue that reflected Party activism.

Becoming a member of the Communist Party was a decisive factor to both his life and career. It was the turning point in his writing. Around that time, Córdova Iturburu preferred art to journalism. In spite of his political commitment and his active participation in the Party –let us remember that he was an Argentinean correspondent in the Spanish Civil war –the Party turned its back on him. His expulsion set the guidelines for his future publications.

While Córdova Iturburu never made explicit his disappointment in politics, for there is no criticism of the Party other than his answer to Ghioldi’s letter, it is clear that expulsion marked a hinge point in his career. His political beliefs were as firm as ever: his commitment to the revolution was reflected in his ideas. Understanding his expulsion is a necessary step to understand his political, aesthetic, artistic, and social commitment. Despite being forced to remain outside the Party, he did not seek new ideals, continued to find artists who might reflect his cause, and persisted in advocating the avant-.

Córdova Iturburu never abandoned his allegiance to art, to the avant-, and to spirit. We may think of three pillars to represent his ideology: art and life, revolution and avant-, and a youthful spirit. Art is the creature of a youthful and revolutionary spirit and of a fertile human soul capable of giving its best. Such an art generates heroic, revolutionary feelings. It is at the service of society insofar as it tells that the artist stepped down from the pedestal on which he had been placed, that the artist will show and generously give his ability, creating the conditions for the public to understand what is read from the works. When this is the case, the public will not only be reflected in such art, but also appropriate it.

⁹⁶ “La vida de la AIAPE”, *Unidad* magazine, August, 1937.

APPENDIX

A selection of articles by Cayetano Córdova Iturburu published in the media.

The “Casa del Arte” [House of Art] and Young Artists⁹⁷

The “Asociación de Amigos del Arte” [Association of the Friends of Art] has just embellished Buenos Aires through the creation of an indubitably vibrant liveliness. It is unnecessary to detail its purpose and composition, for they can be found in the daily press, but I would like to pass some remarks on the subject.

Martín Fierro likes to call a spade a spade and to leash out when necessary. However, it will not silence applause on this occasion: the well-to-do have shown their intent on collaborating with creators in their artistic pursuit.

Every artist harbors the possibility of lasting fulfillment. So that it can develop to the full, it requires a favorable environment from an amiable, understanding, cultivated society; a society that is sensitive to manifestations of beauty. Deep down, every artist knows the meaning of a timely handshake and the encouragement offered by an intelligent comment. The greatest incentive for those noble spirits beating with the noble, transcendental thirst for survival in whose virtue art blossoms is the feeling that their work does not fall into oblivion or indifference.

The new institution, which has already shown some affection for the young, is intent on creating the favorable atmosphere of cultivated societies that embrace their artists' work with fine perception. These societies always have the necessary words in stock, and hold out their hands to artists, friendly hands that help them through sincere applause.

There will be –this has happened before –mean souls that will regard the creation of “Casa del Arte” as a conceited, show-off mania typical of our upper classes. Such an attitude should neither surprise nor discourage us. Some people resemble concave or convex mirrors that distort images. In order to counteract the problematic negative influence of such people, the “Asociación de Amigos del Arte” needs to know that that young artists –the best of whom are active in the ranks of *Martín Fierro*, – watch their decision with love rather than affection, since we have understood that they meant to collaborate with our intellectual and artistic development; we have understood that they are not prompted by a protectionistic impulse. It is clear to us that the upper classes are who they are because of their circumstances of birth and aristocratic spirit. If they truly aspire to fulfill their reason of being, they need our contribution as we need theirs. Thus, creator and observer complement each other in harmony, as we in fact create for the public.

The feeling that we are in front of a most significant deed is justified by the following announcements: Father Butler's, Riganelli's, and Fiorovanti's coming exhibitions will be held at Casa del Arte at no cost to the artists. There will be lectures and auditions by and about

⁹⁷ *Martín Fierro*, #7, July 25, 1924.

our younger writers. Literary awards and book publications have been planned. There will be concerts, recitals, and other equally important activities. All of this deserves a hearty round of applause.

So far, our artists and young writers have worked in the clutches of anonymity, or crushed by the indifference of a country that chose to ignore their existence. The "Asociación de Amigos del Arte" wants to know them and make them known. This is why the la "Casa del Arte" is our house.

Through meetings between artists and poets, the Florida Street palace will relive the amiable times when the arts thrived, and the days of yore when the elegant spirit of witty men and with cultivated women conversed in the salons of Buenos Aires.

Among us, Atalaya was always a critic⁹⁸

True humbleness, resulting from the philosophic conviction that outward appearances inevitably convey vanity, determined Atalaya's neglect of his garments and style. Nothing could be farther from pomp, from pretentious verbiage, from stylistic haughtiness than the naked, stark prose of this serene Franciscan, who administers a rare erudition acquired with Benedictine patience. The public at large knew little or nothing about him. He did nothing to make his name known. Undazzled by the glare of the substantial daily circulation of the great newspapers, he opted for the anonymous pages of avant garde publications, those scorned revolutionary pages in whose small format words come to life to the beat of disinterested fervor, the heroic, exclusive vocation of forms and ideas.

Atalaya was well aware that words of justice and risk, the naked truth, have no place at the merchants' homes, where the rules are dictated by the trends of the bull and the bear market. This is the reason why his originals, drafted in the coarse yellowish paper of the editorial department, only appealed to the newspapers run by the young and the revolutionary workers, to the newspapers that were excommunicated by the unreasonable good sense of those who lack understanding.

Atalaya lacked all the qualities deemed necessary to be a newspaper's star critic. He knew too much, his independent judgement was dangerous, and his critical instinct and self-confident sensibility drove him to imprudently jump years ahead of others in the discovery of artistic values.

His quiet, peaceful life met the parable of his destiny under the propitious omens of poverty, patience, faith, and friendliness.

Whoever might think that he felt unhappy at the anonymity and poverty of his life would be wrong. Nothing would be farther from his spiritual decorum. Like any other man, he had his share of grief. However, it was emotional grief, and he kept it to himself. Life could not inflict any other sort of pain to somebody who loved things on which time slides by without withering them.

⁹⁸ *Critica*, September 6, 1932.

Atalaya was a believer. That is why he was so close to the young. Few have enjoyed his enthusiasm, lit by a flame that would never burn out. He devoted night and day to studying. His marveled gaze at the parade of art, populated by books and paintings, was indeed unmatched.

All in all, why should he have cared about poverty, about being unknown to the public at large, about the closed doors of the tycoons of journalism, if he was tightly held in the arms –a moving image now seen in perspective –of the unwavering friendship of a chosen few? What did it matter, if he enjoyed true friendship, the treasure of the poor? Gawky and dowdy, coarse and hesitant in his speech, humble in his appearance of a poor proletariat journalist, few like him concealed such a wealth of gentleness, such an aware, demanding sensibility, such tenderness, a clearer innocence and a more generous, lucid thought.

Literature and propaganda⁹⁹

Perhaps it is necessary to pose the problem once more and reopen the discussion. Thirsty revolutionary writers insist on the untenable notion that art and propaganda are incompatible. It is said –in fact, I myself have said it –that the doctrine imposes an inhibiting restraint on the ludic level of the interplay between fantasy and sensibility that art is made of. The argument is false. It does not stand the test of sophism. It is necessary to underscore that it is false. Today, amid the dangers of our uncertain, hard times, it is necessary to point out that a counterrevolutionary spirit inhabits such an argument. Which of these turn-of-the-century aesthetes, these pale greenhouse flowers, these evanescent prisoners of the ivory tower, has conceived of invalidating the Catholic literature of the likes of Claudel, Mauriac, Bloy, Maritain, Bernanos, Cocteau? Nevertheless, their literature confessedly and openly serves a doctrine whose tyranny admits no transgressions of the dogma. I recall –I have even referred to them on some occasion –Dostoevsky's scruples as he was writing *The Possessed*, a novel in which he ridiculed the past century's Russian organizations. This magnificent writer feared that the dominant ideological background and the polemic preoccupation might undermine the artistic value of his novel. In addition, he was right to think so, but not in the sense that would please unblemished aesthetes. The novel did not suffer. Yet it might have suffered, not because the author adopted a political stance, but because of the pettiness of that particular political stance. One thing only can be compared to Dostoevsky's literary grandeur: if you will allow me the paradox, it is the extent of his political insignificance. In spite of this, the novel succeeded, and it deserves to have a place next to *The Brothers Karamazov* and *The Idiot*.

What do the refined aesthetes say to this? Can good, true literature, the literature written by good writers, step down into the agitated world of the political struggles in which the noblest aspirations and the pettiest ambitions are debated? They will answer as they have answered before: that a masterpiece at the service of politics is an exception that confirms the rule.

⁹⁹ *Contra, la revista de los franco-tiradore.*, Year I, #1, April, 1933.

Their argument could not be more naive. The only possible explanation for such nonsense is the fact that they forget that a masterpiece is always an exception in its own rights.

Educated in bourgeois classrooms and readings, the offspring of a bourgeois society that turned art into a vile, refined, and decadent turn-of-the-century form of entertainment, or else into an expression of intellectual meekness, at a certain point we came to believe in the impossibility of putting art at the disposal of some political or religious human aspiration. The rhetorical assertion of aesthetic origin that art and propaganda move in different, exclusive spheres, may have been true in the past. Not now. Rhetoric, the rule of art, is not art's stepmother but its submissive first-born. If current art leads to some conclusion, the conclusion is that art's marrow is made of revolutionary goals. Does Paul Valéry, that quintessential bourgeois writer, not agree those literature sways between entertainment, teaching, propaganda, preaching, and exercising oneself as the others become excited?

By no means can art, the revelation of what is best and worst in man, not lend its powerful voice to the dominant preoccupation of our times. The French Surrealists, the strongest, most interesting group of contemporary artists, have understood so well the doom of present art that they have named their magazine *Surrealism at the Service of the Revolution*. What about the new Russian literature, the superb works of Gladkov, Fedin, Pilniak, Ivanov, Gomilewsky, Leonor, of French Bretón and Aragón, of American Dreiser, Sinclair Lewis, Dos Passos? Do those works not realize the possibility of art and propaganda that the bourgeois rhetoric finds incomprehensible?

What cannot be combined between poetry and Communism? Mayakovsky's and Aragón's poems prove the irreparable vanity of such denial. In *The Red Front*, a controversial poem that exalts the proletarian revolution, the epic drive, the now lost emphasis which, in other times, celebrated the great feats and the will-power to struggle, Aragón has found, at last, the theme, the words, and the poet that brought them back to life.

Peoples and races that have suffered and struggled for their consolidation, salvation, and liberty have had their literature, made by poets and writers who extolled their virtues, their shared aspirations, their sorrows, and their national hopes. Think of all the peoples in history. Think of old Jewish literature and of incipient black literature, of Claude McKay, Langston Hughes, Jean Toomer, Constance Cullen, the colored poets in whose novels and poems the sorrows and anger of their hapless race moans and rages.

Have the dreams, hopes, and sorrows of these peoples not been the most striking beauty features that have inspired their literature? If so, why should the international proletariat, larger than any known race, not have their own literature? The only ones who do not admit this possibility are the enemies of justice, but justice, shaking with impatience, is waiting for its time to come in the passion of the young, whose mere existence dignifies the world.

Closed eyes¹⁰⁰

In Córdoba the Learned¹⁰¹ –learned because there are many doctors, not because the doctors are learned– the local authorities have furiously anathematized a film, accusing it of being a dangerous intellectual adventure and ideological research. Consequently, the city worked a miracle: the belfries multiplied. *Russia*, the documentary which, according to the police news, was banned in Buenos Aires thanks the only dialectics known to the Legión Cívica, was subjected to the same outrage in Córdoba, though here the decision came in the form of a decree. However, those who attended the film's opening say that *Russia* is not propaganda encapsulated into a plot, as is usually the case with 'sovkin's' productions. Pre-war, war, Revolution (not the September Revolution), and post-Revolution scenes filmed from real life alternate with shots of people and places consecrated by the painful historic period that began in the bloody days of 1914. In brief, the film is no pamphlet but graphic, almost live information of a cinematic journey across historical events about which there is never sufficient, eloquent, or satisfactory documentation for those who aspire to comprehend it. Nevertheless, the Legión Cívica has prevented the film's exhibition, and so have Córdoba's authorities.

They have chosen to shut down the projector rather than allow the truthful information provided by the camera. They have closed their eyes in zoological stubbornness as a response to the transmission of facts achieved by the wonders of technology. To put it in the words of the Gospels, they have adopted the stance of those who have eyes but will not see and those who have ears but will not hear. In short, they have reacted to bleeding reality by adopting the method of struggle inherent to the class that wields political and economic power.

The censorship of a strictly documentary, communicative, informational film is something to think about. It may be viewed as either a symbol or a symptom. The bourgeoisie have closed their eyes to the catastrophic reality around them. Starvation in the city and the countryside alike, unemployment and war, impending or unleashed, have not succeeded in persuading the bourgeoisie that the world is unable to stand one more day of Capitalist injustice and chaos. They do not hesitate at the time of choosing between the fall of Capitalism and the loss of the so-called democratic liberties that they always regarded as inalienable. That is why they are surrendering to fascism, the last hope of Capitalism. Yet fascism, or violence imposed without any other purpose than the practice of violence, is an attitude (I call it an attitude because it lacks doctrinaire content) that amounts to closing one's eyes to social, economic and political reality. Fascism attacks the effects of contemporary unrest rather than its causes. It does not even brush on what should be turned inside out, the foundations of the social edifice, but focuses on the consequences of their crumbly state of repair. It is a desperate effort at underpinning a factory that is tumbling to pieces.

Thus, it is easy to predict the fate of Fascism. The call to celebrate its victory in Italy, Germany, and perhaps Austria will soon be followed by its resounding collapse. The un-

¹⁰⁰ *Contra, la revista de los franco-tiradores*, Year I, # 2, May, 1933.

¹⁰¹ Play upon words between 'docta' (Spanish for 'learned') and 'doctor'.

solvable problems that resulted in unrest as the ultimate hope of a class and the exhausted patience of the working classes will overthrow fascism to install a political economic, and social system whose doctrinaire yeast consists of a stark, naked, realistic consideration of the existing problems. For the sake of human honor, a policy of open eyes will replace the policy of closed eyes. Man is moving toward the natural gravitation of the best, and this will ensure triumph.

In the meantime, perhaps it is not entirely wrong of the bourgeoisie to veto and censor films and books that record the truths of the world. Truth, indeed, is always revolutionary. But it would be wise to bear in mind that these truths that the bourgeois intend to stop raising fictitious dams has already conquered the best bastions, lies at the heart of the working masses, and beats in bourgeois moral and economic bankruptcy as well as in the clear will of a world that desires to organize itself under the rule of justice, something that is nowadays an alien entity.

The Young and the Revolution¹⁰²

If we abide by the evidence provided by literature, movies, and plays in an attempt to get to the bottom of the causes of political unrest, one conclusion overrides all others: man lives in a society that he rejects, in a society whose organization does not satisfy his most pressing needs. Even if this is not their aim, literature, plays, and movies keep expressing the most formidable condemnation ever addressed to a society. Predominant political ideas –the most valid ones –also revolve around an invariable leitmotiv. The leitmotiv is none other than the conviction that contemporary political institutions are broke. In the foundational economic field, the evidence of bankruptcy is even more conclusive. No one who thinks earnestly can deny that the bankruptcy is real. This is the first item in the distressing problem posed by the world to those who worry about its lot. Still, the most visible manifestations of our rejection of the society in which we live does not appear as a cold-minded, intellectual conclusion or as the outcome of a lifeless logic construct. Rather, it is a feeling of deep antipathy, of disgust about a society whose moral resources have rotted away and whose political and economic mechanisms, with their hateful tangle of constitutions, codes, and laws, performs the inadmissible function of sustaining the preeminence of a social class whose only merit to enjoy such privilege lies in its capacity to appropriate and keep the goods of the land against all justice and under one single law: the law of the strongest, of the cleverest, or the least honest.

Should we be surprised that a social organization that behaves in such a way be hateful to most men, particularly to the young? In principle, we do not imagine that the young connive with a world that they have neither chosen nor constructed. Should we be surprised that most young people in every country agree to reject the present state of the society, of its institutions, its hypocritical morality, and its ruthless capitalist materialism? Should we be surprised that the young, even if their view of the world may differ widely, coincide in their will to

¹⁰² *Contra, la revista de los franco-tiradores*, Year I, #3, July, 1933.

transform it through an immediate, violent revolution? The word REVOLUTION is not exclusive of the banners raised by the extreme left and the fascist right. It is also found in the banners raised by groups whose ideology boasts of having overcome Communist and fascist materialism. In France, the spiritualist sectors of *Esprit*, *Combat*, *Reaction*, and *Orbe Nouveau* speak of the Revolution, declare that it is immediately necessary, and have even systematized the philosophy of indispensable violence. However, -and this should be said right away – their Revolution does not have the typical features that point to obvious dangerousness. In the words of Paul Nizan, “these revolutionaries of the Spirit, loyal to an unknown revolution, are harmless to the forces they pretend they want to destroy. The Security Guards will not bludgeon them. They would condemn the notion of the police without the experience of being beaten by the policemen”.

In spite of the inanity of their Revolution, of the metaphysical vagueness of the chimera they call revolution, the attitude of spiritualist groups entails a categorical rejection of the liberal capitalist society. Moreover, it shows that it is no longer possible to justify in the name of any principle. At least in this regard, they coincide with the extreme parties and finally understand that, far from being a fearful ghost, the Revolution is the only hope to save the world, the only possibility of cleansing it from moral, political, and social corruption and from the base materialism of merchants, all of which compose the organization and the framework of the bourgeois society. Regardless of political and ideological differences, the young do not find, in theory at least, another solution for the world's problems except for the Revolution. Bourgeois democracy, Capitalism, Morality, and Liberty have become obsolete. Their institutions serve foregone needs. The new needs require a new Order. According to Philippe Lamour, the world is in a state of disgruntled revolution.

Mature young people have understood this self-evident reality. Some are determined to administer the radical medicine that the seriousness of the world's disease demands. Thus, they have embraced the cause of the proletariat, whose realistic ideology offers a solution to every problem. Others half-heartedly admit that there is a problem. They acknowledge that our society is broke, but do not risk stepping outside the safe ground of their spiritualist revolution. Yet other young sectors, lacking in the most basic political common sense but driven by the primitive sportive aggressiveness typical of young animals, don a black shirt or a brown shirt, therefore serving the Capitalism that they pretend to reject, serving the great manufacturers, money lenders, and unscrupulous international merchants whose infamous interests they relentlessly defend. Last but not least, other young people, who do not deny the bankruptcy and congenital infamy of the bourgeois society, find that they can only contribute to its extermination by devoting themselves, in a matchless heroic attitude, to essential stylistic innovations and bold subversions that lethally endanger the unfair rule of current philosophy and rhetoric. Our country certainly boasts of such daring revolutionaries. To the claim of “Spiritual Revolution!” or to the fervent scream of “Down with the bourgeoisie!”, they answer with the martyrs' passionate faith: “We must make the Revolution in the domain of grammar!”

Art, Pure Art, Art and Propaganda...¹⁰³

I have been unpleasantly surprised by Luis Borges' answer to the question posed in *Contra*. Should art be at the service of social problems? Borges evades the question, opting for going off at a tangent loaded with uncompromising humor. Is it possible to show leniency at such an attitude? Borges, a most influential writer among us, has committed a sin of frivolity. The question was posed in honesty and good faith. In honesty and good faith, then, he should have made an answer. Borges may have thought that both the questions and those who posed it insignificant. In truth, the question defines a serious, most important concern of a large number of people who are worried about the destiny of the world and who aspire to exert some influence in the accomplishment of its destiny. In addition, this is definitely not insignificant, no matter how high someone may glide in the sky of concerns.

Borges' answer should not have been published. It intentionally scorns and diminishes the scope of the problem. Naturally, art at the service of SECRET AND OBLIGATORY VOTE or SOLE TAX would be utterly ridiculous. As ridiculous as art at the service of Reuter Soap or of the striped trousers worn by the swaggerers in a comic sketch. However, it is another matter. Borges cannot pretend not to know the difference. SECRET AND OBLIGATORY VOTE and SOLE TAX are inane, bourgeois, dull liberal institutions that can be ideal for a *Partido radical*, a *Partido Conservador*, or a *Partido Socialista* meeting center, where they stir orators' frantic discourse. However, after the good-for-nothings of the bankrupted liberalism, the SECRET AND OBLIGATORY VOTE and SOLE TAX are entirely alien to the living, dramatic, warm, and human phenomenon now hovering above the working millions of our world. This phenomenon becomes a reality in the revolutionary feeling and ideology.

When Borges was asked whether art should be at the service of social problems, *Contra* meant to ask—and he could not have failed to understand it thus—whether he agreed that revolutionary thought and ideology possessed the human dignity to engender a form of art. Rephrasing the question: do you not think the universal atmosphere of commotion that generates a heroic feeling of necessary justice enjoys the necessary dignity for artists to step down from their pedestals and harken to the threatening buzzing of a tide rising from the lower layers of society? Do you not agree that the world has changed, that something is forever broken, that something is forever born, and that the 'something'—a feeling, a notion—may install, in many hearts, a new religion, a universal emotion teeming with usable artistic components? Borges—a man who, like me, lives in the year 1933—must have noticed that one type of society is collapsing while another struggles to rise from its ruins Borges. He must also be aware that the conflict for which so much blood has been shed, and we have not seen the end of it yet, has appeared within a minority with no respectable rights to the well being they enjoy, while there is a majority unjustly forced to toil and suffering. The struggle is between these two groups, and it is bound to end either with the victory of the humiliated or with their prolonged slavery. This struggle has changed the character of the world. Its market at-

¹⁰³ *Contra, la revista de los franco-tiradores*, Year I, #4, August, 1933.

mosphere, poisoned by the clashes between individual selfishness and ambition, has suddenly turned as heroic as the atmosphere of battlefields. The lordship of bourgeois pettiness is now threatened, in the name of justice, by purifying, dignifying danger. An unprecedented storm is cleansing the face of the earth from the economic edifice raised by the sick mentality of lawyers. Collective and private life is being shaken to the roots. An unprecedented Revolution has begun. The Masses and the Forces are speaking.

In a world thus transformed by the action of a universal feeling of justice, are there no elements to do art? Moreover, once these elements have been put to use, can the artist remain strictly impartial, rigorously objective, icily isolated in the face of problems that so deeply affect every life? Whether one gazes upon the world through the eyes of a common person or the eyes of an artist, impartiality is impossible. It is inevitable to take sides. One is in favor of the Revolution or one is against it. Art as purism is one way in which the counterrevolutionary spirit reacts. We have seen an instructive experience in this sense. With no exceptions, Pre-revolution Russian art-as-purists ranked with the white generals or, mostly, fled their country, and acted as enemy snipers. He who does not put his intelligence, his art –i.e. his best qualities –at the service of the Revolution is putting them, by omission, at the service of the bourgeoisie, which is synonymous with social injustice. There are no happy mediums. As long as one half of the world is launching an attack on the other half, there is neither possibility nor justification for impartiality.

Borges will certainly not honor us by believing that the above is a product of our fertile imagination. He will not say that these are more or less literary whimsical fantasies. That these are real facts is confirmed day after day through an accumulation of revolutionary martyrdoms and, in Russia, confirmation of the struggle can be found in the indispensable annihilation of the bourgeoisie.

On the other hand, we believe that we are living an extraordinarily beautiful moment, since the rule of passion has superceded the rule of appetites. Even if the Revolution did not succeed in saving the world, the storm that sweeps away corruption to enthroned heroism would amply justify the effort.

André Gide draws attention to the religious fervor with which young Russians approach the construction of Socialism while sacrificing their strength, their rest, and their lives. Religious, poetic fervor roams the world today. Its name is Revolution. He who cannot see it lacks an important human and artistic sense.

The AIAPE salon¹⁰⁴

[...] In unjustifiable surprise, someone remarked that the AIAPE salon exhibited still lives and even some abstract painting or other (I always call them ‘visual’).

¹⁰⁴ *Unidad* magazine, 1936.

An accurate remark, indeed. It was also said –and this is the common denominator of the general impressions about our Salon –that the Salon's tone, sense, and features were original and new in our milieu. The paintings exhibited at the AIAPE Salon sharply contrasted with the blandness and lack of direction that were observed at the National salons. Our artists have a purpose and definitely know what they want. Many still have much to learn about technique, but on the other hand, they have something to teach to many impeccable technicians. I am talking about a lesson of civil and technical courage, of decision, energy, youth, and human solidarity. Most of the paintings in the National Salon ("pure art") transpire the hesitancy that checked the artist's brush before he had chosen his theme. No such thing happened at the AIAPE Salon. Our artists know what world they want to depict and how they want to depict it. They have clear hopes and a strong will to transmit to other men... Their art is what art should be: the expression of collective feelings and cravings... the youthful expression of their need to create and their will to fight.

The strength and optimism that pervaded the AIAPE Salon lead me to think that we are moving toward revolutionary art; that is to say, a type of art able to cope with new contents together with the new forms of expression required by such contents.

Revolutionary art cannot be effective unless it is, above all, true art. That is why revolutionary artists need to acquire, first, the mastery of form. In this regard, avant- artists have much to learn from the technical point of view. This learning is as necessary to their art as is industrial technology for the proletariat to build the edifice of Socialism. From a technical point of view, the road to art is marked by the teachings of the pictorial tradition, including cubism and subsequent trends and, from the point of view of content, by the drama of our contemporary reality.

Life at AIAPE¹⁰⁵

Our friends –or rather, to use a word that we like better –our comrades at AIAPE and the *Unidad* magazine have asked me to express our affection and admiration for Raúl. It is my pleasure to do so; I only regret not having had the time and the peace of mind to write at length about Raúl's wonderful work and his noble devotion to his elevated dream.

A few years ago, we would not have adopted such a grave, serious tone during a homage dinner for a poet. However, times have changed.

I feel bound to say that our life was never unworthy. Our eyes always focused on a goal that was worth achieving. We did not walk the path of unrest. Neither did we smile on stark injustice. At most, our song, like our youth, was carefree. We gave our full attention to its music, to the charms of the road and to the joy of living and breathing under a benevolent sky and on an obliging earth.

¹⁰⁵ *Unidad* magazine, August, 1937.

We need not regret much, then. If anything, we could lament having played when it was time to play and having pointlessly dreamed and toiled during that part of life that is reserved to songs and dreams.

Still, we may well be proud of one thing. We may be proud of having awoken. We may be proud of having awoken in time. With eyes and ears closed, we walked a merry path. We stepped on misfortune without seeing it was there, and although we were part of it, we nevertheless crossed the wood of clamors raised by this hapless world. There are two stages of youth: one of them closes its eyes and ears. The other is awake. And I say that he who does not open his eyes in time grows old. The magic spring of eternal youth lies inside us. It consists in opening our eyes and ears in time. Raúl, our poet, is well aware that I am right in what I say. Like Gide, the adolescent octogenarian. Some things, he says, "make man regain his fertility". Immersion in life, being in touch with the rest of mankind, abandoning scornful, sterile isolation, fraternity, the dissolution of the self at the grieving human table, all return man his enthusiasm, hope, and strength.

Others will sing the praises of Raúl as an artist and a merry fellow. Above all other things, I want to highlight the freshness of his renovated youth. We have by now crossed the threshold of the static garden with its songs and dreams. We are now in the vast world of deeds and battles. Our songs can no longer be soft, drowsy contemplations. They must turn into anthems, or banners, or marches. Raúl has proved that beauty and battle may walk on arm in arm.

Atalaya has also proved that, far from preventing consecration to mankind, consecration to beauty is the most beautiful parable for the flight of song when it hovers, above all dangers, in the wings of love for the oppressed, driven by an obstinate will for justice.

A Valediction to Gerda Taro¹⁰⁶

In dismal fear of being late for the departure of the funeral cortège, I get into [...] a taxi [...]

Paris, the capital of beauty, always sensitive to loveliness, awaits the heavy weight of the many who walk in mourning [...] behind the little hearse.

In compact groups of people, silent and expectant, Paris stifles its emotion at the corners, peeps out with devotion, [...] raises its [fist] along the streets and fills the Place de la République with impressive emotion. I see the raised fists of workers and students, I see women [making the sign of the Cross], I see handkerchiefs wiping furtive tears, faces grimacing with pain, I see the moving homage of a woman's face withered through long nights. Amid the two silent lines, moving and moved, writers, artists, and workers walk in silence [...] behind the little hearse that bears Gerda Taro, the petite photographer of *Ce Soir*, the bold friend of Spanish soldiers, the unfathomable comrade of the *Alianza de Intelectuales de Madrid* who, in her faltering Spanish, sang with us the beautiful songs of the land.

¹⁰⁶ *Unidad* magazine, Year II, #2, September, 1937.

Near the grave of Henri Boarbusse [...] among the tombs of the great, not far from the glorious Communards' Wall, rests the body of petite Gerda Taro. There we left her, under a multicolored blanket of spring flowers. Born in Roumania, she lived her radiant, industrious youth in Paris and died in Bruneta, Spain, enveloped in a hard atmosphere of heroism, hope, and love of liberty. She was beautiful, very young, and very brave. Three times beautiful, then. Paris has understood her. Paris, sensitive to charm and smiles, even when they glow amid iron and fire.

The issue of the ‘subject matter’ in Raquel Forner’s paintings¹⁰⁷

Raquel Forner’s current paintings, her new and touching paintings, inescapably poses to the beholder the much-debated issue of the ‘subject matter’, of the theme. When Raquel Forner made her entrance in our artistic life (she exhibited her first works in 1929), young people were dominated by contempt for the story, for the theme. Rather than contempt, it was downright rejection. We should not condemn their attitude. It was an understandable and justified reaction to the excesses of gender painting, that style that intended to arouse the senses in ways that were alien to painting. The slogan was: “No literature!” Literature was being slandered, no doubt. Yet, artists would not understand. It was imperative to return to the path of the eternal values in visual arts. The jungle of discursive banality had covered this path. With its preoccupation about the visual and chromatic aspects of objects in the simulation of reflected, actual light, Impressionism had won the first battle. Cubism –stark, ascetic painting reduced to incorruptible nakedness –marked the peak of the offensive. On the debris of an outdated style, Cubism raised its solid walls and opened perspectives that allowed for breathing space. [...]. Again, young art possessed a clean, effective tool to start new undertakings.

Raquel Forner, however, lived and studied in Argentina and abroad. Driven by the passion of her art, she traveled in the Old World and visited the new masters’ studios. She attended their exhibitions and closely followed the hectic work done in the laboratories of modern art. She was not a mere spectator, but an enthusiastic participant. Her first paintings –that is to say, the first paintings exhibited in Argentina –show almost polemical allegiance to the principles of what we might call ‘pure painting’. From that moment until four or five years ago, her large images and her beautiful compositions aim only at solving problems posed by form and color. Naturally, a harmonious, underlying poetic sense can be perceived in her paintings. In those times, her discourse achieved merry, melodious, fortunate brightness and transparency.

Yet by that time the tide of events that was beginning to tear at and shake the world rose to its highest levels. Those were the days when the Spanish people were besieged, checked, and crushed by the international conspiracy of active and passive forces that sought to destroy human dignity and happiness. Bombs and grenades mercilessly exploded in the heart

¹⁰⁷ *Ars* magazine, April-May, 1942.

of the cities of art, uprooting innocent elm trees, invading the peaceful serenity of the fields, and saddening the earth with the blood of women and children. Naturally, the fearful outbreak reached the nobler sensibilities and strew anguish in the kinder hearts. The smoke of gunpowder that rose from the battlefields and the angry, clenched fist clamor of a people balefully attacked reached the towers that had so far remained insensitive. Art spoke out and intervened. While in Paris Pablo Picasso screamed his tears in the colossal *Guernica*, in Buenos Aires, in the quiet halls of the Muller Art Gallery, a woman –Raquel Forner– formulated, in a series of drawings and oil paintings, the hardest, the most bleakly beautiful, human, and artistic statement ever made in Argentina against a temporarily triumphant injustice.

Raquel Forner's drawing and painting exhibition was held in September 1939, six months after the end of the Spanish Civil War. It cannot but be regarded as a major event in the latest history of our visual arts. She was a genuine artist of indubitable worth, an artist who, through the categorical discourse of her works, reinforced a truth with suggestive outcomes. Art can have a deliberate content. Regardless of its intrinsic value, art can serve to as a language expressing a thought or an artistic emotion, either of which are no more and no less than human.

In fact, this was not the first time that such a statement was made in our country. A proof of this can be found in etchings authored by Víctor Rebulo, Pompeyo Audivert, Giambiagi, Facio Hébequer, Juan Carlos Castagnino; the monotypes by Spilimbergo and Urucúa and the paintings by Berni, Badi, Gómez Cornet and some others whose names escape at this moment. All these works reinforce the principle of possibility of a rich kind of art filled with transcendental meaningfulness. At the heart of these works, there lie a distinct sociopolitical thought and an emotion of deep human significance.

Through the exhibition of her works, Raquel Forner reasserted such a principle. As she confided to me in the course of an interview, pure painting and pure art had had their inescapable reason of being. Still, the subject matter –the story, as artists tend to call it, had stifled the visual. Painting overcame its sickly condition through Impressionism and Cubism. Now it was prepared to become, once more, a language.

In the said interview, she told me, regarding this issue, that the literary –the anecdotic came first. Behind it, perhaps not even there [...] This aroused strong reaction, as happened with architect Le Corbusier when he reacted against excessive ornamentation. "Let us bare the walls," he said. However, when the walls were stripped naked, he proclaimed the need of the "Holy Alliance of the Arts The naked walls were ready to offer a dignified reception of genuine, collaborative painting and sculpture. Impressionism, Cubism, and Surrealism have fulfilled their cleansing mission. They have returned to the realm of the visual arts. We may, again, use painting as a means to express such dreams and ideas that prompt our concern. Of course, this does not entail neglecting visual values, casting aside the recovery or return to the visual art achieved by modern art.

In Raquel Forner's view, painting is a language, a means of bringing out a world composed by her feelings of outrage, protest, and solidarity. The grief oozed by the peoples that had

been attacked, run over, and trampled on aroused her feelings of indignation, protest, and solidarity. Her 1939 exhibition was the artistic materialization of her feelings on the subject. How did she come to express and reveal it?

If Raquel Forner had limited her manners of expression to those to which she considered to be a rigorously realist notion of art, she might not have made a point of her dramatic eloquence. The war atmosphere in the cities, fields, and desperate people because of iron and fire cannot be expressed by the same devises through the tools provided by the national Anthem. The distorted underlying feature, born under heart-wrenching noises lay nearer is closer to an anguishing dream and of nightmares than to more or less placid everyday life. In order to convey the unreality in the real, Raquel Forner has resorted to the wealth of memories with which certain new art schools reveal the world of dreams. The mutilated corpse of a child lies on the laps of a mother. Nevertheless, the child is in fact a doll. A cold, uncanny light streams down on a real landscape. The colors of Forner's skies are usually helplessly dramatic and sour. Victory is a painful, torn, bullet-ridden plaster cast (more painful than a human being might) against a sky background of scattered cataclysms and executions. The rarefied metaphysical atmosphere of Chirico and Carrá, the dramatic symbols of Surrealists Dalí, Miró, and Mason, and the exasperated eloquence of the German Expressionists –in one word, all of the new art –have influenced and enriched Raquel Forner's visual language

I said once that, in the moving testimony of her works, which deal with both artistic and human elements, the valuable technique of a collapsing world has been put at the service of a newly born world. This is a firm first step toward the kind of art we dream of.

Fantasy and memory in Raúl Soldi's paintings¹⁰⁸

On beholding Raúl Soldi's paintings, the first impression relates to the [...] particular way in which he depicts the human body. The shapes he chooses are approximative. Something similar happens with the colors of his human figures. The color of the faces and skin has no representational or quality value. Because of their form and color, his human figures look like dolls made of non-human materials. The faces are a case in point. Soldi depicts them in such a way that he creates the illusion of artificial life. His singers, dancers, acrobats, and actors have been stopped in the middle of some movement, as if they were dolls or dummies. We can still enjoy the experience, of course. We are watching dolls. Wax figures. Figures of some other unknown material. Yet they impress as being alive, animated with some kind of strange human life, often deeply moving.

Soldi will tell this story: "My father was a choir master. He worked in Italian opera theatres. Ever since I can remember, I frequented the shadowy world behind the stage. My first visual impressions, my first memories, are singers, actors, and dancers in bright, colorful costumes, moving or twisting in theatrical poses.

¹⁰⁸ Adán. *La revista para el hombre* magazine, December 1947-1948.

Soldi's case is no exception in the world of art. Much poetry and painting is nothing but a creation or a recreation of the things that dazzled the artist as a child and are now gone. Much of the emotion and tenderness in existing works sit on nostalgia for the innocent paradises of childhood. If Soldi's explanatory technique were different, would he convey to us the magic atmosphere of his memories, his innocent, elemental poetry? Would his beautiful automations suddenly appear to our eyes as stark Surrealist figures? Obviously, the answer is 'no'. Raúl Soldi's expressive language, his communicational tools, his visual lexicon is in correspondence with [...] the world of fantasy and memories where he transports them in order to make us experience his own childhood wonders, the glitter of the opera –the modern version of for the *Commedia dell'Arte* –that dazzled his own eyes as a child.

"Even the tone contrasts in my paintings," muses the painter, "those contrasts of warm and cold colors, are just a memory of the double light on the stage during afternoon rehearsals... A naked electric bulb hung from ceiling over the singers... That was a warm light... At the same time, a beam of daylight sneaked in through a skylight. In contrast to the warm yellow color of the electric light, natural light seemed cold, unearthly... My retinas have forever retained the twofold-light atmosphere, its unforgettable beauty... and I feel compelled to reproduce it..."

Soldi speaks slowly, elegantly. He has an artisan's appearance, gestures, and poise. His movements and his speech show the calmness typical of manual workers. His built and his manners convey the modest naturalness of the popular class. Nevertheless, he does speak words that reveal the refined, poetic spirit so characteristic of his paintings.

"In my paintings," he says, "you should not see mental processes, even though every one of my pictures has been originated by an idea."

The argument between the avant-gardes¹⁰⁹

Buenos Aires, August 23, 1948.

Dear Córdoba Iturburu:

As my final inspiration came very late, I suppressed parts of my speech. In order to breach the gap, I am writing to you now. In the first place, let me tell you that everybody was delighted that you had come. I feared that we would reach the end of the discussion without your contribution. Still, I am afraid that your intervention does not help solve the difficulties; it rather makes them more serious [...] You complain that the Soviets are unfair to the Modernists. I insist that your mistake lies in thinking that the issue of cultural heritage, as far as the Modernists are concerned, is just a search for new means of expression. This is not what defines Modernism. An appreciation of Modernist schools and of any other school at any time should be based on the notion of art advocated. In this sense, there is no denying that Modernism is characterized by its dehumanization of art, with the entire irrational, desperate burden this entails. Thus, I do not see the Soviets' injustice, but the inconsistency of Com-

¹⁰⁹ *Clarín*, Sunday, July 12, 1998.

unist writers and artists who do not understand the point, and then adopt militant realism as the critical rule for philosophy, religion, law, pedagogy, or whatever else, but disregard the rule when aesthetic issues are at stake. Some comrades are embittered because (Soviet critic) Kemenov quotes psychiatrists in relation to some Modernist exhibitions. Would you say that the open declaration that someone might well spend his whole life transcribing the words of the insane proves mental and moral health? Other examples are the justification of suicide, the promotion of epilepsy to man's supreme expression, and the decision that the Marquis de Sade symbolizes the absolute [...] You state that the present Neruda would be inconceivable if he had not been his other self before. You pose this as matter of fact, as a didactic rule to train poets and artists. Thus, it would seem as if to reach the current heights of Neruda's poetry the artist must go through Modernism in his evolution, almost in the same way as animals go through the pytecanthropus erectus stage on their way to humanity. What can be inferred from your statement is that the only way to write good poetry is to first go through Modernist drunkenness, with all its distortions and anti-humanism. [...] I feel differently about Neruda's case. I say to myself, "If a genuine, revolutionary Neruda is producing this in spite of his past, what could he have produced if had escaped the despair of that past? You have recommended Baudelaire's critical method [...] From its logical conclusion, Baudelaire's grand, anarchic method means that all opinions on a work of art are acceptable. On the other hand, can that refinedly perverse, mystic poet who flirted with death be a good critic of art? You advocate total freedom for artists and writers. Anything goes, without restraints. Neither Lenin nor Engels agrees [...] No one would object to the creator's using his own inner resources. No rules are involved there, and if this is what you mean by freedom, it is welcome. However, can we, as cultural avant-gardists as well, permit the propagation of irrationality, anti-humanism, and reaction in the name of liberty? [...]

Best regards,
Rodolfo

September 16, 1948.

Dear Rodolfo Ghioldi:

I apologize for my delay in answering your affectionate letter. Several reasons prevented me from doing so at once. One is that I hoped we could meet personally. There is so much to exchange about this compelling issue! [...] You seem to be under the impression that I complain the Soviets' unfair attitude toward Modernists. It is not that. I regret their attitude. And I do not regret it because of the Modernists, but because I do not believe in the possibility of a revolutionary, Communist, our art unless we make use of the aesthetic and technical tools provided by the great artistic and literary experience of our times. In short, I think that, from the artistic point of view, our words lack validity unless they are part of the artistic discourse of these times. Modern man's sensibility is a consequence of social, political, economic, and technical factors of these days and times. Do you not agree that the endless sight of our cement and iron cities, that the artificial spectacle of today's world, that the machines that are

an everyday thing to us but were unknown to our ancestors have changed our notion of the beautiful and the ugly, our aesthetic sensibility? [...] Your letter speaks of the dehumanization of modern art. Let me remind you, for I do not suppose you do not know this, that the phrase 'dehumanization of art' was coined by Mr. Ortega y Gasset in a famous essay which I always thought lacked consistency because of its overblown generalizations. Is this phrase applicable to the whole of modern art? Is Impressionism, that so very human expression of man's emotion at the wonderful phenomenon of light, dehumanized? Is Expressionism, that delving into the essential realities of human nature and psyche through the expressive exasperation of form, dehumanized? Is Surrealism, that artistic journey in the human domain of dreams, in the indistinct subconscious drives, in the hidden depths of nerves and spirit, if you will, dehumanized? The phrase 'the dehumanization of art' was a thoughtless, snobbish coinage by a snobbish writer, by a lecturer who specializes in addressing elegant ladies wearing expensive perfumes [...] It is unthinkable to include the whole of modern art in such a coinage [...] In their efforts to express their specific views of the world, all these schools have explored, invented, and found tools for the transmission of form. In my opinion, these tools prove positive; that is to say, they can be used for the realization of revolutionary art. [...] I know something about the present Soviet poetry, and I have seen some of the paintings... I believe that they express the new world through an outdated language. It would not be hard to prove, without a shadow of a doubt, that the paintings belong in the turn-of-the-century Naturalism, within its aesthetic and technical constraints... my dear Rodolfo: I still have much to discuss with you about other aspects of the things I have mentioned here, and about other issues that I have not even brushed on in this letter. But as it is too long already, I will end it now.

A friendly handshake from

Córdova Iturburu

Miguel Ángel Elgarte¹¹⁰

[...] knows how to go deep in the sky, to give transparency to distance through [...] gradation of color. He uses the adequate resources to endow his paintings with variety and carefully handled compositive elements. For example, *Cristo muerto*, with a little scene of the Function in the foreground on the overbearing Christic scenery of a mountainous landscape in the vast background is quite representative of his best qualities. There, indeed, lies not only the legitimacy of a respectable expressive technique but the spirit of emotional communication mentioned at the beginning of this article.

Leopoldo Torres Agüero¹¹¹

In 1948, when he held his first exhibition at the National Salon of Visual Arts, Leopoldo Torres Agüero was twenty-four years of age. The intelligent beholders were struck by a painting

¹¹⁰ *Cultura* magazine, 1949.

¹¹¹ *Continente* magazine, March, 1950.

entitled *Chica de la Rioja*, and the jury was well guided in awarding him the Pío y Amalia Collivadino Award. It was an outstanding, brilliant, sober piece.

It soon became known that the artist was extremely young. This encouraged many to hope for great future works. I myself wrote a critique about how interesting that painting was for the good [...] Last year, at the Artò Art Gallery, Torres Agüero showed, in his first solo exhibition, or at least the first I attended - [...] Some powerful influences could be noticed [...] The works transpired a significant variety of views [...] and techniques. It was evident that the artist was exploring, questioning, and testing ... His preoccupation [...] in those years was palpable all around. At the same time, fulfilling the most optimistic predictions, the works showed his already well-known sensitivity to color and pictorial matter, his loving knowledge of forms, and his lyrical drive

[...] hard work and an inquisitive attitude have begun to yield fruit with the habitual generosity with which [...] the admirable draftsman distinguishes between...

To the Reader¹¹²

This is not addressed to artists, nor does it intend to provide notions unknown to artists or to those who focus on aesthetic and technical issues stemming from creative art. Yet it is related to painting or, at least, to the criticism of painting. This work has a more modest [purpose] and reach.

This book is not addressed to artists, nor does it intend to offer notions unknown [...] to them or to those dedicated to the study of aesthetic or technical issues stemming from pictorial creation or its critique. [...] It aims at reaching the large audiences disinterestedly interested in painting, if you will pardon the paradox. It has been written for those who lack the indispensable knowledge but still would like [...] to consider the reasons why a painting impresses them as it does. Therefore, this book intends to supply the reader with a few of the essential notions that enable connoisseurs to take apart a work's components, analyze them, and then determine its aesthetic and technical elements. The analytical process will allow them to evaluate the indispensable factors to formulate an appreciation, always a problematic decision, and to give a rational explanation for the impressions or emotions aroused by the object. Therefore, it goes without saying that this book is not addressed to specialists but to neophytes, to those who wish to learn rather than to those who have already learnt. The author, poorly gifted and no doubt a poor apprentice in these matters, knows that he can only hope to aid his readers to direct themselves toward the apprehension of an art work. Likewise, the author is aware that a more comprehensive understanding will be the natural consequence of a refined perception that is acquired only after long hours of study and frequent visits to the works themselves, in addition their related queries.

In the hope of widening the scope of his purpose, the author would feel fulfilled if this work contributed, even to a small degree, to enhance Argentinean awareness and comprehen-

¹¹² *¿Cómo leer un cuadro?* Preface, To the Reader, 1954.

sion of art works. This is the most esteemed stimulus for those who devote their lives to the exacting undertaking of creating art.

Pettoruti attacks¹¹³

If Pettoruti was the Messiah, I have to agree with great Atalaya's words when, with reference to the artistic revolution that began in 1924, he said that John the Baptist was in fact Gómez Cornet—. An accurate assertion. Some representatives of Fauvism, Cubism, and Expressionism first chose our country thanks to Ramón Gómez Cornet's exhibition [...]. But exception made of the alert raised by three then unimportant critics (Atalaya, Leonardo Extraigo y Arturo L. [Caro]), this exhibition [passed] unnoticed.

.....

This was not the case when, in September 1924, Emilio Pettoruti, back from his fruitful sojourn in Europe, held his first solo exhibition at Witcomb Art Gallery. Most likely, never before or after did an art exhibition garner [...] public attention. More than once have we equated this event to Hernani's opening night in Paris, [...], when audiences at the doors of the theatres running classic and romantic plays resolved [...] their differences on Florida Street. The disagreements between avant-gardists and [...] were often solved by fisticuffs. Pettoruti's exhibition caused quite a commotion in our milieu.

It is true that the milieu was prepared for what was coming. Over six months before, the February issue of *Martín Fierro* [...].

.....

However, when one is immersed in history, pitching battle ensures victory. Mercilessly contested by some and passionately defended by others, Pettoruti's first exhibition must be regarded a decisive landmark in the history of our local modern painting marching toward total renovation and joining the great innovative world movement. From then on, our painting would not lag behind or cease to record, with particulars that I will call 'national', the experiences and findings through which art holds up a mirror to the spirit.

The Argentinean exhibition in Rio do Janeiro¹¹⁴

Even in the specialized media, Argentinean public opinion lacks a clear idea about the importance and scope of our participation in the Exhibition of Contemporary Argentinean Art held in July at Rio de Janeiro Museum of Modern Art. Our names and works became known. Of two hundred works, the exhibition surmised a brief yet intelligent sample of our developments in painting, sculpture, and etching over the last forty years. Consequently, the works show how our art developed from the "martinfierrista" innovative announcements to the more updated geometrizing Neo-figuration and, last but not least, to the most recent

¹¹³ *El fogón de los arrieros* Monthly Bulletin, 1957.

¹¹⁴ Art Criticism Yearbook, 1961.

Informalism, defined by Neo-representational traces evoking a Surrealist and Expressionistic view. Painters Victorica, Spilimbergo, and Pettoruti represented us [...]

.....

Although some may find it hard to believe, the only thing that was well known about our present art was, apart from Bonino's artists, the movement involving our "concrete" painters and sculptors, which Brazil knew through a visit paid by Tomás Maldonado. Little was known about the rest; I mean, about the extent, complexity, and variety of our contemporary art, so rich in trends and personalities. The large exhibition organized by the Argentinean Embassy in Rio became thus an enlightening event. Through the works exhibited, Brazilian critics, artists, and amateurs have discovered our current art, taking due note of its merits and characteristics. They have thus become aware of its modernity, balance, operational responsibility, general aesthetic dignity, and the spirit that, through the works, speaks of Argentinean capability –sic- to absorb European culture at its highest levels. It cannot be denied that we are the offspring, the consequence, of European culture, and I do not believe that we either could or should aspire, as far as art is concerned, to become something else. Just as our political institutions, our technology, and our schools of thought express that culture, so we should express it in the field of art. No doubt –at least I do not doubt –that we contribute our particular features, as we do in the variety of Spanish that we speak. The Brazilians noticed this in our painting, sculpture, and etching.

We could feel pleased. As a popular expression, our authenticity cannot exceed the limits of a differentiation marked by national traits within the general boundaries of the vast space occupied by Western culture. Differentiation exists. Our Brazilian friends and we have often pointed out the essential characteristics that endow our art with a substance and a physiognomy that differs from Brazilian art. Conversely, Brazilian features of bursting, poorly checked spontaneity are diametrically opposed to the weighting, the balance, and the essentials of Argentinean expression.

The exhibition –our exhibition –held in the still visited halls of the magnificent yet unfinished building that harbors the Rio do Janeiro Museum of Modern Art was attended, for over a month, by a large number of amateur visitors, artists, intellectuals, and students.

A deep curiosity for our things led the public not only to walk the halls but also to attentively attend the sixteen dissertations on our art in the charge of Argentinean critics.

The Attraction and Perpetuity of Cubism¹¹⁵

I see a still-life by Picasso, Braque, or Juan Gris; one made in the heyday of Cubism, in the years ensuing the end of World War I, and I cannot avoid being caught in the poetic charm, the enveloping, inner, delightfully communicative magic exhaled by those beautiful works. I wonder about the reason for their charm. Where can the motive be found for their oftentimes-fascinating persuasion?

¹¹⁵ *Realizaciones*. Magazine for Visual Culture, #3, November, 1962.

I even analyze these works in the light of what is known about Cubism, its aims, purposes, and achievements. In the first place, I notice the impeccable, unshakable, almost miraculous, balance with which the represent or referred objects have been arranged on the canvas: a plaster cast bust, a mandolin, a lover, the table with its out-of-true angle, the windowframes, the mysterious lines, and the color planes of the background. I now this is not a random balance. I know that the objects, or pieces of objects, have been arranged in accordance with a mathematic norm that previously diagrammed the canvas in horizons, vertical and oblique lines as dictated by the Golden Rule. Of course, I know that the Golden Rule dates from the Renaissance, and that the composite Organization used by Piero de la Francesca, Leonardo, Rafael, and Veronese are the rule. However, even if Cubist equilibrium is supported by the same geometrical standards, it has a different appearance, a different emphasis, and a different spirit.

I then consider Cubist stylistic distortions, the manner in which objects are torn apart, their fragmentation, the would-be whimsical transfiguration of the outlines. At all times, art has distorted and stylized, ever since the Assyrian Empire; nay, even before them, from the reindeer hunters to Gutiérrez Solanas. Nevertheless, Cubist distortion is of an exclusive nature. It has nothing in common with other stylizations in History. It cannot be transported to a different time; it is inconceivable out of our times. Something similar happens with color. At other stages of artistic evolution, art was applied in a pure state, without the weakening effects of chiaroscuro and in clear-cut tone planes. Still, the Cubist palette, in spite of its wide range of colors, is also exclusive, unique, absolutely recognizable, whether it is laid on the fiery echoes of gray, brown, and washed colors or in the multicolored fan of purer, compelling shades.

Cubism boasts of many returns and recoveries. It returns to the equilibrium of a mathematic arrangement of composite elements. It recovers the artistic element for distortion to meet the requirements of visual expression. It returns to the joyous dignity of color, of uncontaminated, well-achieved color planes. Nevertheless, nothing about Cubism sounds of resurrection, of a comeback to life with the ensuing load of old traits. Everything about Cubism is new, freshly created; everything has the appearance and the emphasis of a recent advent, the contagious joy of a true dawn, of the birth of radiant, exultant possibilities. Moreover, is it not, in fact, a true birth? There are those who, not without solid reasons, place the rise of the new art, of the art of our times, in the roots of Impressionism. Still it cannot be denied that Impressionism is too tied up with such artistic notions as existed immediately before it. The same reasons could serve to say that Impressionism is the last expression of art's subjection to the tyranny of nature, and it could also be said, for identical reasons, that it marked the first liberating efforts against such tyranny. Could we not pose similar formulations about Post-impressionism, Expressionism, and Fauvism? An anxious, almost desperate uneasiness injects worrying vibrations into Expressionistic and Fauvist formal and color vibrations. Many are the causes that explain such uneasiness. At the beginning of the century, that type of art thrives in a cracking world on the verge of experiencing a great catastrophe. However, leaving this aside, is this type of art not the expression of a spirit desperately struggling to free itself from

oppression? The struggle extends even to the first manifestations of Cubism, at the time of analytical Cubism. But then it vanishes and adopts, first, the appearance of a happy relaxation of the nerves, and then that of a quiet state of happiness in the so-called stage of synthetic Cubism, at the peak of its development, when it produced the most wonderful still-lives by its great Masters: Picasso, Braque, Juan Gris, and Marcounis.

These beautiful works give off a feeling of soothing, silent, and mysterious peace. At the same time, the original gracefulness of their distortions, the amazing fantasy evidenced in the arrangement of their elements, and the melodious refinement of color envelop us in a unique atmosphere of beautiful unreality, in a musical, creative atmosphere of artistic creation and invention in which the excesses of fantasy are mellowed by the serene canons of intelligence. Does this duality not harbor the charm, the interest, and the perpetuity of Cubism?

The movements that preceded it, such as Expressionism and Fauvism, attempted to free art from the tyranny of nature. Only they did so by affirming instinctive drives that evidently failed to unbind the works from the apparent reality of the world. Cubism achieved liberation flying on the wings of identical drives, but did not allow them to take the lead. It serenely channeled and arranged them within intelligent classical norms. He is moved by the joy of a spirit which, having broken its chains, cheerfully walks the paths of liberty. At the same time, he abides by the rules of harmony and equilibrium. His charm lies in the blending of the resulting antinomy. On the one hand, he is the consummation of a liberating drive; on the other hand, he reacts against romantic, unchecked instinctiveness of fauvists and expressionists, those who boldly sow disorder. He stands for the will to recall the rule of intelligence over all things, to return to classic equilibrium and harmony, but above the liberating flames and within the serenity of the law: liberty in the soothing placidity of order. This is why the world that he creates, the atmosphere resulting from this invaluable works produced in a Cubist studio envelop us in the happiness of creation and serenity and fill us with the intense pleasure of jumping into a world composed of creative enthusiasm and intelligent restraint, of liberty and equilibrium. It could be said that such a world resembles another that could be built in our spirit by the music that carries us away in the flood of wisely arranged notes.

Futurism as an Antecedent for New Artistic Trends¹¹⁶

Many contemporary art historians and commentators agree on the importance of Cubism and Futurism for the development of present avant-garde trends. It would be difficult to contradict this fact. There are probably no significant characteristics of the most updated aesthetics whose origins, [...] in some essential, defining traits of both movements. It can confidently be said that both Cubism and Futurism may, on the one hand, imply the end of Renaissance-based aesthetic notions, while on the other hand they amount to the first step [...] toward levels of pure invention and creation which lie at the core of trends expressing the spirit of our times.

¹¹⁶ Undated text.

The most concise expression of futurism –let alone the exclusive study of a complex reality –shows us that it contains drives, courses, and realizations which will be fully developed in the trends that nowadays lead to Non-representationalism. The immediate causes of its appearance, the ultimate reasons that engendered it, and the meaning of its most pressing aspirations explain its importance and consequences. In its permeating aspects, Futurism aims to become an absolute denial of the past. In its positive aspects, it furthers the strength of a new spirit and, consequently, of a new language. Futurism made its appearance in 1909, the year when the first meaning was published [...] They made a decisive contribution to the liberation of art from all backward bonds that tied it to an obsolete past, preventing it from reaching the new reality, which was equivalent to real life. The Futurists' main objective, one that they pursued with sound and fury, consisted in joining life and art, blowing into them the throbbing essence of the times. That is why, in its works, Futurism proposes to substitute the sense of industrial and social life as created by the technified society for the wild sense of nature. Thus Futurist paintings preach the abolition of the human body, the still life, the landscape, nostalgia, and sentiment to install a new set of themes, drawing on the new reality created by the technical and social characteristics of modern life. Behind the scenes, speed rules this life. Speed, the goddess born to the machine, whose presence has changed our traditional notions of space and time. It is vital to emphasize this.

As a consequence of the Futurists' perception of the new reality, their paintings endow space and time with a new sense. Space and time are depicted softly, in a new structure. The unity that was typical of traditional art; that is to say, the usual depiction of a landscape, a sight, or a still life as seen at a given moment gave way to the visual simultaneity of the states of the soul. Thus, a Futurist painting simultaneously represents a series of visions of different objects and realities perceived at different times and places. The will to make the work dynamic, to break with the traditional immobility typical of painting, bringing it to life through the invigorating addition of movement of speed also modifies the organizational criteria for the composition's visual elements. The weight of things on earth, which explicitly and implicitly rules painting and determines its traditional immobility makes way for the "lines of force" that determine both the material and spiritual movements of objects and creatures. The break with traditional, Renaissance-originated criteria that rule representation, composition, and the handling of space and time in a painting clearly makes way for infinitive conceptual and realizational possibilities. All ulterior creations to transfigure reality, together with free conceptions of composition typical of later schools and trends are, to a greater or a lesser degree, implicit in Futuristic ruptures.

Gino Severini insightfully wrote that "Futurism and Cubism's importance is analogous to the invention of perspective, which they have replaced for a new spatial notion. All the ensuing movements are either contained in them or have been triggered by them."

Another significant feature of Futurism, one whose conceptual importance is undeniable, lies in its will to include the beholder in the picture. The picture is no longer something to be gazed at from the outside; it becomes a space in which the beholder must be immersed. This

conception of the work changes the traditional, deceptive representation of space to adopt the reality of an absolute pictorial space. Finally, the materialization of space in the painting constituted one of the main objectives pursued by later movements.

Other aspects of Futurism also announce the changes to come in later artistic movements. Among others, let me draw attention to its will to turn natural forms into abstract notions, its geometrical fragmentation of real, visible objects, and the Non-representationalism implicit in some of its attempts at representing the invisible power of speed. Severini, Balla, and our Pettoruti tried to do the same before 1916 in works that should be regarded as direct precedents of more modern Figurative works. In this respect, the manifesto written by Severini between 1913 and 1914 and published in 1957 by Seupor contains the following statement: "Objects do not exist as such. It is not about depicting an automobile moving at a certain speed, but about the automobile's speed itself." Some contemporary works by Balla, Severini, and Pettoruti show the outcome of such notion. Those were memorable days and, from their linear rhythms and their daubs that did not refer to anything identifiable in nature, it was clear that these paintings were precursors of Non-representationalism.

A thorough study of Futurism and of its purposes as expressed in its numerous manifestos, proclamations, theoretical formulations, and realizations leads to think that it should be regarded as one of the most fertile movements in the history of art. All later aesthetic movements were implicitly or explicitly included within its postulates. *estudio a fondo del futurismo, de los propósitos expresados a través de sus numerosos manifiestos, proclamas, formulaciones teóricas y realizaciones, lleva al espíritu la conclusión teórica de que debe ser considerado uno de los movimientos más fecundos de la historia del arte.* No hay dirección estética posterior que no se halle, implícita o explícitamente, dentro del cuadro de sus postulaciones. The disturbing elements found in dreams and in subconscious drives that define both Dadaism and Surrealism are rooted in their simultaneous paintings about the "states of the soul", in the freedom of their composite criteria, in their temporal and spatial choices, in their elating colors, their geometrical fragmentation of form, and in their abstract representation of speed. These are the same precursors of Non-representationalism through which present poetry intends to express itself in our times.

Faustino Brughetti¹¹⁷

When Faustino Brughetti, born in Dolores in 1877, returned to Argentina in 1901 after studying in Italy for five years, the domain of our artistic activity was in fact a desert, an un-colonized, deserted area [...] In La Plata, where one year later the young artist held his second exhibition in the country, there had never been an art exhibition before. A few months ago, La Pata (capital city of the Province of Buenos Aires) honored Brughetti by commemorating the fiftieth anniversary of the event. Certainly, Buenos Aires had frequented painting since the previous century. However, art continued to be alien to the society. It seemed to concern

¹¹⁷ Undated text.

only such a small group of people that they were practically invisible. No matter how Argentinean he was, a painter did not belong in the social circles. His rare ability could be admired, but he was not understood, let alone encouraged.

Notwithstanding the inhospitable loneliness of the surroundings, a minute group of artists worked on with heroic enthusiasm, trying to create a favorable atmosphere and even propitiating young people's artistic training. No obstante la inhospitalaria soledad del contorno, un limitadísimo grupo de artistas trabajaba con entusiasmo heroico y trataba de crear un clima propicio iniciando, incluso, la formación artística de gente joven. Sívori, Giúdice, Cafferata, De la Valle, De la Cárcova, Malharro, Fader, Quirós were members of this group... Some of them were fresh out of adolescence. What were these artists doing? Which aesthetic trends did they follow? The painting style of most of them can be defined as some sort of academic Naturalism which followed into the footsteps of the documentary Naturalism that ruled the whole of our 19th Century. The younger painters, led by Malharro, veered toward an Impressionism whose pedophilic 'criolla' vision would be reproduced on canvas, years later – [...]

Very briefly, such was the landscape of artistic loneliness where twenty-four year old painter Faustino Brughetti set foot on returning from Europe. What did he carry in his suitcases? We have seen it in the abundant material retrospectively exhibited at Peuser in celebration of his seventy-fifth birthday. Many of his paintings show an understandable Impressionistic imprint in the fresh brightness of his palette, in the division of tone and, occasionally, in the pointillist touch. Through these works, Brughetti obviously joined the more advanced painters of his times, those who sought to renovate national painting by applying the conquests and findings of the students of light. However, this is not crucial to Brughetti's work. At that stage of his work, what mattered the most was the poetic atmosphere conveyed through a spiritual character within an expressive theme. His painting was thematic at a time when art was seeking to abolish theme. In strict pictorial terms, his work hinted at outcomes that would soon appear in innovative movements that defined our epoch. For example, in many of his paintings the Expressionist orientation can be found in the search for human expression transcending the visual and in the expressive exaltation of form within strictly pictorial limits.

Another Post-impressionistic trait of his paintings is his structural will (see his portraits and silhouettes). Thus he solved the problems posed by form and by the modelling of volume through strict use of color tonal resources. It is evident that, in his works, Brughetti dealt with the problems posed by space and volume –the traditional problems in painting –and solved them through the vast repertoire of his delicate palette, with richly hued colors, particularly refined in the shades of green, mauve, and gray. He started from theme: on theme he supported his liricism. However, as he was first and foremost a painter, he manifested his liricism through a specific lexicon composed of form, color, and impasto. Such personal features have earned him the title of a pioneer Argentinean painter.

BIBLIOGRAPHY

- AA.VV.**, *Pedro Figari 1861-1938. Sus Dibujos*, Editor Roberto Arzt, 1971.
- Acha, Juan**, *Crítica de arte. Teoría y práctica*, Mexico, Editorial Trillas, 1992.
- Artundo, Patricia, Atalaya**, *Actuar desde el Arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.
- , *Leer las Artes en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Monographic Series #6. University of Buenos Aires, School of Philosophy and Letters, Institute of the Theory and History of Art “Julio E. Payró”, 2002.
- Aznar Soler, Manuel**, *II Congreso de Escritores Antifascistas [Second Conference of Antifascist Writers](1937)/2*, Barcelona LAIA, 1978.
- Baudelaire, Charles**, *Salones y otros escritos*, Madrid, La Barca de la Medusa, 1992.
- Burucúa, José Emilio**, *Nueva historia argentina, Arte, sociedad y política*. Volume II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Carpani, Ricardo**, *Literatura y Revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte*, Volume I, Buenos Aires, Ediciones Cruz, 1964
- Chiabra Acosta, Alfredo (Atalaya)**, *1920-1932. Críticas de Arte*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1932.
- Cippolini, Rafael**, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1990-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- Córdova Iturburu, Cayetano**, *Cómo ver un cuadro*, Colección Oro, Buenos Aires, Atlántida, 1954.
- , *La pintura argentina del Siglo XX*, Colección Oro, Buenos Aires, Atlántida, 1958.
- , *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministry of Education and Justice, Culture Board, 1962.
- , *De la prehistoria al op-art. Esquema de la pintura occidental hasta el cinetismo*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1967.
- , *Pettoruti*, Buenos Aires, Editorial Cultura Argentina, 1963.
- , *150 años de arte argentino*, Buenos Aires, Peuser, 1961.
- , *80 años de pintura Argentina*, Buenos Aires, La Ciudad, 1978.
- Danto, Arthur**, *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el línde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- , *El Abuso de la Belleza. La estética y el concepto del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Egbert, Donald Drew**, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Buenos Aires, Editorial Gustavo Gili, 1969.
- Guash, Ana María (coord.)**, *La crítica de Arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2003.
- Lucena, Daniela**, *Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo rumbo*, University of Buenos Aires-CONICET, 2006.
- Michaud, Ives**, *El arte en estado gaseoso*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- Muñoz, Miguel Ángel, *Los artistas del pueblo. La vanguardia política de principios de siglo en Buenos Aire*, in Causas y azares magazine N° 5, 1997, Buenos Aires.
- Posadas, Francisco, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- Reszler, André, *La estética anarquista*, México, Fondo Cultura Económica, 1978.
- Saíta, Sylvia, *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Buenos Aires, National University of Quilmes, 2005.
- _____, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*. Text presentation and selection. Volume II, Buenos Aires, Ediciones Era, 1999.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Schneides, Luis Mario, *II Congreso de Escritores Antifascistas (1937)/I*. Barcelona, LAIA, 1978.
- Tarcus, Horacio, *Diccionario biográfico de la izquierda en Argentina, de los anarquistas a la "nueva izquierda" (1870-1976)*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- Todorov, Tzvetan, *Crítica de la crítica*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Wechsler, Diana B., *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición: Buenos Aires 1920-1930*. Monographic Series #8, Buenos Aires, U.B.A, 2003.

Newspaper publications and articles consulted

- Adán. *La Revista para el Hombre*, Buenos Aires, December 1947-1948.
- Anuario de la Crítica de Arte. Published by A.A.C.A. Buenos Aires, 1961.
- Ars. *Todas las Artes*, year II, N° 13 y 15, Buenos Aires, April-May, 1942.
- Artes y letras Argentinas. Fondo Nacional del Arte, N° 25, year VI, Buenos Aires, November-December 1964.
- Artes y letras Argentinas. Fondo Nacional del Arte. Bulletin, year II, Buenos Aires, 1961.
- Clarín, Buenos Aires, February 17, 1957.
- _____, Buenos Aires, September 9, 1951.
- _____, Buenos Aires, July 12, 1998.
- Continente. *Censuario de Arte, Letras, Ciencias, Humor, Curiosidades e Interés general*, N° 36, Buenos Aires, March, 1950.
- Correo Literario. Xunta de Galicia. Cancillería de Cultura. Ediciones Do Castro. Facsimile, 1994.
- Crítica de Arte. Argentina, 1962-63. Asociación Argentina de Críticos de Arte [Argentine Association of Art Critics], Buenos Aires.
- Cultura Visual N° 3, Buenos Aires, November, 1962.
- Cultura, N° 1, year 1, Ministry of Education of Buenos Aires, La Plata, 1949.
- El fogón de los arrieros, Monthly Bulletin N° 50. Year V, Resistencia, February, 1957.

Historium, Illustrated Monthly Magazine, year XIV, Nº 169, Buenos Aires, June, 1953.

—, Año XVI, Nº 183, Buenos Aires, August, 1954.

Literatura y lingüística, Nº 17, Buenos Aires

Panorama de la Pintura Argentina, Buenos Aires, 1958.

Ramona, N.º 14, Horacio Tarcus and Ana Longoni "Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista", Buenos Aires, July, 2001.

Unidad por la defensa de la cultura, AIAPE's official publication, Buenos Aires, 1935-1943.

Catalogues consulted

Centro Cultural Borges, *Maccio Retrospectiva "De la figuración a la parafiguración"*, Buenos Aires, September 2002.

Chagall Galería de Arte, *Antonio Abre*, Buenos Aires, September 1974.

Galería Bonino, *Gambartes*, Buenos Aires, 1954.

Galería de Arte del Gran Teatro Opera, *Carlos Allende*, Buenos Aires, October 1989.

Galería Dynasti, *Doce pintores*, Buenos Aires, 1966.

Galería Palatino, *Roberto Rossi (1896-1957)*, Buenos Aires, May/June 1992.

Galería Van Riel, *Spilimbergo*, Buenos Aires, September 1965.

—, *Wilaenstein, Pierre*, Buenos Aires, June 1966.

—, *Pinturas de Orlando Pierre*, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 1965.

—, *Pintores de Hoy*, Buenos Aires, June 1959.

—, *De Kolin, Exposición de Acuarelas y Temperas*, Buenos Aires, July/August 1962.

—, *Espinosa*, Buenos Aires, 1959.

—, *Exposición Retrospectiva Hechquer*, Buenos Aires, October 1974.

—, *Hernán Larraín, 1914/1935*, Buenos Aires, October 1974

National Secretariat of Culture, *Lazzari (1871-1949) exposición retrospectiva*, Buenos Aires, July 1988.

SECOND PRIZE

**RICARDO IBARLUCÍA
PAULA ZINGONI**

JOSÉ LEÓN PAGANO AND THE PHILOSOPHICAL BASES
OF ART CRITICISM

RICARDO IBARLUCÍA

Mr. Ibarlucía holds the Chair on Aesthetics and Contemporary Aesthetic Problems at IDAES [Social Studies Institute] and is an Ordinary Associate Professor of Philosophy of Art at Universidad Nacional de San Martín, School of Humanities. He is also a visiting Professor of Aesthetic Theory at Universidad Torcuato Di Tella. He has also been Assistant Professor of Aesthetics at Universidad de Buenos Aires, School of Philosophy and Letters. As a Member of the Philosophical Research Center, he coordinates the Study Program for Philosophy of Art and is the Director of Bulletin on Aesthetics. He has authored *Walter Benjamin y el surrealismo* (1998), *Vampiria* (2002, collaborative work) and a critical edition of *Louis Aragon, una ola de sueños* (2004), as well as over seventy specialized publications in Latin America and Europe. His translations include works by Paul Celan, Goethe, Emmanuel Levinas, Gershom Scholem, Baumgarten, and Kant among others. He is a member of the Editing Committee of *Diario de Poesía* and was awarded the Konex Foundation Merit Diploma for Aesthetics, Theory and Art History in 2006.

PAULA ZINGONI

Ms. Zingoni holds a Diploma in Art from Universidad de Buenos Aires, School of Philosophy and Letters, Art History Course. She is a member of the Argentinean Center of Art Researchers (CAIA) and an Associate Researcher at the Center of Philosophical Research (CIF). As part of her postgraduate studies toward a Master's Degree in Latin American and Argentinean Art History (Social Studies Institute – IDAES- & Universidad Nacional de San Martín), she has analyzed in depth the works of José León Pagano, a historian and critic of Argentinean art, and has devoted particular attention to the origin and development of Pagano's aesthetic ideals. At the National Culture Secretariat, she coordinates a program for the establishment of a National System for Registering Collections (Sistema Nacional de Registro de Colecciones) within the National Office of Cultural Heritage and Museums, which promotes systematization of tools used in documenting and registering collections at national museums. At present, she works at the National Historical Museum.

The History of Aesthetic Ideas in Argentina is yet to be written. This essay about the works of José León Pagano is only intended as a first chapter of that history. We view it as an independent domain, complementary to the history of criticism and art historiography. On the horizon of this project, we find that Pagano is an inaugural, paradigmatic character. The inaugural aspect is related to his contribution to the development of aesthetics as a discipline in Argentinean philosophy. The paradigmatic aspect has to do with his having carried out this activity in his capacity as an artist, a critic, and a historian. In the coming pages we shall discuss the speculative bases of the art criticism practiced by Pagano in the early decades of the 20th Century, bearing in mind his confrontation with major aesthetic theories and the great artistic movements of the times. We propose to demonstrate that, regardless of the recognizable influence of Benedetto Croce, Pagano made an original philosophical contribution in which the notions of autonomy and human content play a crucial role. Moreover, we intend to show that his nominalist interpretation of art work provides the conceptual and methodological support for *El arte de los argentinos*, a major work of Argentinean art history, published between 1938 and 1940.

THE YOUNG PAINTER AND DARÍO'S ENTOURAGE

Pagano was born in Buenos Aires on January 20. His parents were Agustín Pagano and Ángela Ravizoni, "a spirited couple" that, in José León's own words rigged, in Genoa, "a brig" belonging the family's maritime company and set sail from Liguria "setting course toward hope".¹ He and his ten siblings grew up in the Belgrano neighborhood, in a large house located at the corner of Olleros and Soldado de la Independencia St. He attended a Catholic school run by Franciscan priests. In 1892, after his father's death, he first traveled to Italy in order to study painting at the Brera Academy in Milan, already an "advanced center in the evolution of new art" and heir to the *Scapigliatura*.² At twenty, he returned to Buenos Aires, began to frequent the bohemian milieu, and struck an acquaintance with Rubén Darío:

¹ José León Pagano, "Consagración", in *El Arte de los Argentinos*, Volume 1, Buenos Aires, Author's publication, 1937, p. VII.

² Pagano, "Segantini en mis recuerdos de Milan", in *Formas de vida. Filosofía, arte y literatura*, Buenos Aires, El Ateneo, 1941, p. 267. The *Scapigliatura* was a literary and artistic movement developed in Milan in the second half of the 19th Century. It was named after Carlo Righetti's novel *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862, Debau-chery and February 6). It was composed by two great trends: Verism, which later developed into Naturalism, and Symbolism, inspired in Charles Baudelaire, which turned into Decadentism. Pagano recalls Tranquillo Cremona, a promoter of this movement within the visual arts, and says that in the "Joint Exhibitions" held at the turn of the century, such famous painters of the "Lombard school" as Mosé Bianchi and Filippo Carcano still agreed with young pointillists and divisionists, among whom he includes Gaetano Previati and Giovanni Segantini, though he stresses their still marginal importance.

I first met Rubén Darío on my return from Italy, where I had been studying painting. He had been living here for two years. Thanks to the always-helpful Roberto J. Payró, I soon had the chance to meet Darío. He honored me with his friendship and became very fond of me, as can be seen from two of his articles in which he praised my very modest achievements; after all, I was only twenty. One of these articles was published in *El Sol del Domingo* and the other in *La Tribuna*. I included the former in my book *El arte de los argentinos*. Rubén Darío had been appointed Colombia's consul general in Buenos Aires. [...] I made his acquaintance when he lived in a colonial style house on Perú St. off the corner of Moreno, where he had rented a modest furnished room. I began to frequent the evening gatherings at cafés and bars such as Monti, Luzio, and Aue's Keller. [...]

Much has been said about these gatherings, with an emphasis on their negative aspects. Whether true or false, there is no denying that they proved fruitful. Those of us who were regulars learnt much and became familiar with representative European authors and literary works.³

Toward 1895, Pagano was a precocious artist who had already exhibited his paintings in Milan and written Parnassian poems.⁴ In the “Archivo José León Pagano” at the Buenos Aires

³ Pagano, “Rubén Darío en mis recuerdos”, in *Evocaciones*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1964, pp. 113-114. Cf. Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 151: “At Aue's Keller, the bar run by the Luzio brothers, El Americano, Monti's, La Helvética, and the Bier Convent, the Nicaraguan poet gathered around him, as if his personality were a reflection of his works, young followers such as Positivist José Ingenieros and Eduardo Holmberg, who was then the Director of the Buenos Aires Zoological Garden, Realist Roberto J. Payró, Naturalist Julián Martel, Anarchist Alberto Ghiraldo, Socialist Leopoldo Lugones, Catholic Angel de Estrada, Swiss Decadentist Charles de Soussens, Bohemian Antonio Monteavaro, and dilettante brothers Luis and Emilio Berisso, among others.” For a recreation of the milieu, see Lisandro Z. D. Galtier's *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*, Buenos Aires, Ministry of Culture and Education, Ediciones Culturales Argentinas, 1973, pp. 43-63 and 77-81. The author included some photographs and fragments of the “lyrical balance” in which Darío recorded his sojourn in Buenos Aires in “Versos de Year nuevo”, a poem originally published in *Caras y Caretas*, # 587, Buenos Aires, 1, I, 1910: “Kants y Nietzsches y Schopenhauers/ ebrios de cerveza y de azur/ iban, gracias al calembour/ a tomarse su chop em Auer’s” [Kants and Nietzsches and Schopenhauern.d.runk with beer and azure/thanks to the calembour/sipped their schop at Auer's].

⁴ No copies of his youthful production can be found among Pagano's personal archives. However, a note dated February 23, 1897, addressed by Bartolomé Mitre to Julio Piquet, a journalist in *La Nación*, mentions some poems that Pagano had dedicated to Mitre: “I have read Mr. José León Pagano's poems with pleasure. I can see that he adds a gift for poetry to his pictorial talent, in a happy combination of the fine arts and the belle lettres.” In 1904, Pagano published at Casa Editora Mucci in Barcelona *El parnaso argentino*, the first anthology of Rio de la Plata poetry in Spain. Prefaced by Juan María Gutiérrez, the book included poems by Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró, Alberto Ghiraldo, Carlos Ortiz, Leopoldo Díaz, Ángel de Estrada, Pedro J. Naón, Fernández Espiro, and Uruguayan poet Antonino Lamberti. About the importance of this compilation for the dissemination of Argentinean Modernism in the Iberian Peninsula, cf. Aníbal Salazar Anglada, “En el centro del canon: Leopoldo Lugones en las antologías poéticas argentinas (1900-1938)”, in *Atenea*, #491, Concepción, University of Concepción, first semester of 2005, pp. 127-156.

Museum of Modern Art there is a photograph of an oil painting entitled *Batalla de Tucumán*, dated in 1898.⁵ There is also a photograph of another oil painting (*Los centauros*) of that same year. The Symbolist influence is apparent. The painting depicts Cheiron the Centaur and his friends arriving at the Island of Gold, and was inspired in Darío's sonnet "El coloquio de los centauros" [Dialogue of the Centaurs]:

Van en galope rítmico. Junto a un fresco boscaje,
frente al gran Océano, se paran. El paisaje
recibe de la urna matinal luz sagrada
que el vasto azul suaviza con límpida mirada.⁶

[They proceed at a rhythmical gallop. Beside a cool grove,
facing the great Ocean, they halt. The landscape
receives from the urn of morning holy light
softened by the limpid gaze of the vast blue sky.]

Pagano tells that he was present when, on the premises of *La Nación* newspaper, Darío dictated to Roberto J. Payró, "a large part of the alexandrines that composed the *Coloquio de los centauros*".⁷ The painting was exhibited in Buenos Aires, and although "the stern guardians of aesthetics" –as José Ojeda hinted in elegant irony when the Witcomb Art Gallery staged an exhibition of Pagano's works in 1913 –"declared that Cheiron's hindquarters could not have been blue and that Grineus should have been granted four, not three legs",⁸ Darío himself sang the praises of young Pagano in an article published in 1898, in *El Sol del Domingo* newspaper, annotated by Alberto Ghiraldo:

⁵ File #332 of "Archivo José León Pagano" is composed of 13 folios, 18 catalogues, and 12 photographs. Photograph #3 depicts the painting entitled *Batalla de Tucumán*, signed "Pagano 98".

⁶ Rubén Darío, *Obras poéticas completas*, collected and prefaced by Alberto Ghiraldo, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 749-750. The poem was published in *La Biblioteca*, a magazine founded and annotated by Paul Groussac in July, 1896. In 1909, in *Historia de mis libros*, Darío wrote: "‘Coloquio de los centauros’ is another ‘myth’. It exalts the forces of nature, the mystery of universal life, and the perpetual ascension of Psyche, and then poses the fearsome doom of our inescapable finitude. However, the poem returns to a pagan notion. Thanatos does not appear as it does in Catholicism, wielding its scythe, larva, or skeleton. It does not resemble the medieval queen of the plague or the empress of war. Rather, it appears as a beautiful, attractive woman, her countenance free of anguish, smiling, pure, and chaste, with Love asleep at her feet. Following the Panic principle, I exalt the union of the Universe in the imaginary Island of Gold facing the vast sea. In the words of John the divine visionary: “Three things bear witness on Earth: the spirit, water, and blood, and all three are one and the same”. (Ep. B. Joannis Apst., V, 8: *Et tres sunt qui testimonium dant in terra: spiritus, et aqua, et sanguis: et hi tres unum sunt.*)". Cf. Darío, *Obras completas*, Vol. I, annotated by M. Sanmiguel Raimundez and Emilio Gascó Contell, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 209.

⁷ Pagano, "Rubén Darío en mis recuerdos", in *Evocaciones*, p. 21.

⁸ José Ojeda, s/t, *La Nación*, 1913, "Archivo José León Pagano"/MAMBA, File # 332, folio 1, typed copy; see also Pagano, *El Arte de los Argentinos*, Volume 2, Buenos Aires, Author's Publication, 1938, p. 123.

In our still embryonic America, few of us worship art. We should then seek each other and unite, above all during the Carthaginian squalls of capital cities dominated by stockbrokers, merchants, and politicians. Pagano stands for the consecrated figure, a hermit amid the practical whirl of the cosmopolitan metropolis. It takes courage to love divine Boticelli, sublime Giotto, unique Leonardo. It takes courage to be a Leonardist when, in plain sight, the iron Juggernaut crushes lives and desires.

A painter who, amid literature, in the love of his poets, realizes his visions on canvas, squeezing the early juices of his youth, a painter who, after searching in human battles themes to lend them his lines and colors, reaches the gods and leaves today behind to listen to the dialogue of centaurs in their Isle of Gold, a painter who, besides what Art presents him with, does not find anything that may kindle the soul and dissolve in the universe of Daydream deserves to be saluted like Marcellus and to be applauded and loved, for his purity and radiance, by those who weigh and treasure moral diamonds.⁹

In 1899, Pagano wrote *La balada de los sueños*, a Decadentist *nouvelle* about love and necrophilia, published as a serial in *El Tiempo* evening paper annotated by Carlos Vega Belgrano, and again in 1900 in a volume with a “Letter-prologue” by Payró.¹⁰ The aestheticist approach, inspired by Pagano’s readings of Gabriele D’Annunzio and other Symbolist writers, transforms nature in artwork and artistic beauty into an object of religious worship. This was the groundwork for Pagano’s *nouvelle*, whose discourse absorbed that of art criticism. Everardo’s study at the *Cónedor de Oro* palace, where he lies in agony among feverish hallucinations, is described as a “museum”. The countryside and the ponds, the patches of fog, the pine and birch woods, and the evening shadows are compared to architectural forms and landscape paintings, stage settings, and paintings conveying profound pain and grief.¹¹

Pagano’s drawings and vignettes for *Gesta* (1900), a collection of narratives by his friend Alberto Ghiraldo, translate *La balada de los sueños* into graphic Symbolism: long-haired wo-

⁹ Darío, s/t, *El Sol del Domingo*, 1898, in “Archivo José león Pagano”/ MAMBA, File # 332, folio1, typed copy. This text was reprinted in Pagano, *El Arte de los Argentinos*, Volume 2, p. 122. In 1889, *El Sol del Domingo* changed its name to *El Sol. Semanario artístico-literario*, and kept its new name until 1903. About its transformation into the first Argentinean, anarchist, cultural magazine, see Dardo Cúneo, *El periodismo de la disidencia social (1858-1900)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, pp. 102-108.

¹⁰ Pagano, *La balada de los sueños*, with a “Letter-prologue by Roberto J. Payró, Buenos Aires, Tipografía El Tiempo, 1900.

¹¹ In his “Letter-prologue” (*Ibid.*, p. 10-11), Payró draws attention to the pictorial quality of Pagano’s prose. In the article cited above about the Witcomb Gallery exhibition, Ojeda notices D’Annunzio’s influence. The relation to the discourse of art criticism reminds us also of Joris-Karl Huysmans, particularly of his novel *À rebours* (1884). In fact, two of Huysman’s books have been found in Pagano’s library: *L’art moderne*, Paris, Plon, 4th ed., 1908 and *La Cathédrale*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1923. About the articulation between criticism and fiction in Huysman’s works, see Castelló-Joubert, “La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau en *À rebours* de Joris-Karl Huysmans”, in *Boletín de Estética*, # 4, Buenos Aires, CIF/Curriculum for Studies in the Philosophy of Art, July 2007: <http://www.boletindeestetica.com.ar>.

men, goblets brimming over with honey diluted in water, lilies and chrysanthemums, clusters of stars, cornucopias, writhing serpents, skulls, owls, crosses, and masks stand in contrast to Ghiraldo's Naturalist prose.¹² The critical appreciations of *Gesta*, collected by Ghiraldo in the foreword of the second edition, essentially highlight his realism and social commitment. From Darío's coterie he first approached the Socialist Party and then moved on to Anarchism. There is no mention of the illustrations in these introductory pieces. Only philosopher Carlos Octavio Bunge pointed out a brief piece entitled "Bajo la cruz" and hinted that the artist engaged in conversation with the narrator must be Pagano.¹³ Indeed, Ghiraldo introduces a twenty-five year old painter "recently acclaimed by the critics as a veritable hope for art" who feels misunderstood in Buenos Aires and is on the verge of despair. If Bunge guessed correctly –and there is no reason to think he did not, since Pagano never denied it –the young artist's embittered feelings might explain why he departed from Argentina a second time.

Behold my life: after years of study, of devoting all my efforts to art, when I should be entitled to triumph, when genuine success should reward my pains, my sacrifice, my toil, after having traveled around the world at a cost only God knows, learning in European schools what my fellow-countrymen could not teach me, after having dragged my misery through every capital city in which my intelligence sensed that I would find some new truth, after having mastered the technique of my art, storing as much knowledge as possible, I finally find that, in my city of birth, I am not even entitled to exist. Yes; I am just a poor devil, loaded with wisdom and starving in this country despite my art. Here I am, as a harmful creature, with no choice but an asylum, a hospital, or suicide!...¹⁴

¹² Alberto Ghiraldo, *Gesta*, Buenos Aires, Biblioteca de El Sol, 2nd ed., 1900. Pagano illustrated the cover page and contents of the Short Story Section "Cuentos" ("De los sueños", p. 7, "De la voluntad", p. 17, "De la Traición", p. 21, "Del Champagne", p. 33, "De la vida", p. 37, "Del Delito", p. 51, "Del Suburbio", p. 57, "Del Recuerdo", p. 69, "Del Carnaval", p. 77, "De la Angustia", p. 87, "De la Histeria", p. 91, "Del Castigo", p. 103), as well as the cover page of the brief narratives in the series "Naturales" (p. 153). Two of these works had previously been published in the *Martín Fierro* magazine, founded and annotated by Ghiraldo, one in #8, April 21, 1904 (p. 8), illustrating "De la Traición", and the other in #30, September 29, 1904, illustrating a story called "Nota de estío" (p. 5), the first story in "Naturales". A third drawing, entitled "Apuntes para un cuadro", illustrated Arturo Reynal O'Connor's "Cuadros" in #10, May 5, 1904 (p. 11). Cf. Armando V. Minguzzi (ed.), *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905)* [Preliminary study, bibliographical index and full digitalization in CD Rom], Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, Serie Prácticas y Representaciones Bibliográficas, II, 2007, pp. 219 and 224.

¹³ Carlos Octavio Bunge, "Gesta", in Alberto Ghiraldo, *Gesta*, p. XVII.

¹⁴ Ghiraldo, "Bajo la cruz", in *Gesta*. pp. 147-148.

RIO DE LA PLATA MODERNITY IN THE MIRROR OF THE RENAISSANCE

In the middle of a serious personal crisis, in 1900 Pagano left for Italy a second time as a correspondent of *El País*, a short-lived newspaper founded by Carlos Pellegrini. Out of a job, he applied to the *Rassegna Internazionale della Letteratura Contemporanea* to carry out a series of interviews with Spanish writers, following Jules Huret's successful model. Huret earned a reputation through his *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), which gave visibility to the young Belgian generation involved in Parnassianism and Symbolism.¹⁵ Darío, whom he met in Florence, gave him letters of recommendation addressed to Ramón del Valle Inclán and Emilia Pardo Bazán, who opened him the doors to the literary milieu in the whole of the Iberian Peninsula. Ángel Guimerá, Pompeyo Gener, Jacinto Verdaguer, Santiago Rusiñol, Alejandro de Riquer, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Pío Baroja, and Azorín, among many others, were interviewed by Pagano and the product of his work was published in *Al través de la España literaria* (1904), a two-volume work originally in Italian.¹⁶ The first volume, dedicated to Catalonian poets, narrators, and playwrights, was lauded by D'Annunzio, who named Pagano "rivelatore dell'ardente e combatiente Catalogna".¹⁷ As Raúl H. Castagnino has remarked, its publication contributed to vindicate, in Europe, a kind of literature that had so far been generally regarded as "dialectic and unimportant".¹⁸

His contact with young Spanish writers, above all with the Catalonians, would affect Pagano, a bilingual writer who admired the *Quattrocento*, as a revelation and a paradox. He would rediscover Argentina through Spain. In the Buenos Aires of the *belle époque* and its incipient "peripheral modernity", to borrow from Beatriz Sarlo,¹⁹ Pagano would envisage favorable circumstances for a coming artistic and cultural renaissance. His enthusiasm was patent in his analogy between the Renaissance and modernism in the Rio de La Plata in the last chapter of *El santo, el filósofo y el artista* (1918), in which he combines two essays, respectively entitled "Causas y formas del Renacimiento" and "Evolución del arte argentino". In the former, Pagano recovers an image redolent of Darío's sonnet and his own 1898 painting to portray Renaissance man as a 'centaur' participating in "the duality of his divine and animal nature". Further on, he says that man is "a plant which, when grafted, yields different fruits". He draws on Classic antiquity, but does not intend to revive the pagan pantheon. On the

¹⁵ Cf. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire: conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.*, Paris, Charpentier, 1891.

¹⁶ Pagano, *Attraverso la Spagna letteraria*, 2 Volumes, Rome, *Rassegna Internazionale*, 1902; Spanish edition, *Al través de la España literaria*, prologued by Emilia Pardo Bazán and translated by the author, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904.

¹⁷ Cited in Pagano, *Evocaciones*, p. 27 note.

¹⁸ Cf. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, especially pp. 13-32.

contrary, he wishes to glorify Christianity and “communicate the advent of a new human race sanctified in the religion of beauty”.¹⁹

The second piece, originally entitled “Evolución y significado del arte argentino” and read in 1917 at the Salón Blanco of the Argentine Library at the Rosario “El Círculo” Association, contains the seeds of a thesis that Pagano was to develop in “El nacionalismo en el arte” in 1926.²⁰ Rather boldly, here Pagano declares that Argentinean modernity shows traits of duality and hybridization that are comparable to those of the Renaissance. Argentina’s cultural heterogeneity has been branded *ab initio* by the influence of the American Bill of Rights on the *National Constitution*, by the adoption of the Napoleonic Code by the Judiciary, by an identification with European Republican tradition and, above all, by “the melting pot of races, resulting in a population which has been politically constituted but not spiritually united”.²¹ In Pagano’s view, Bartolomé Mitre was the local version of Lorenzo de Médicis, and Alejandro Bustillo played the role of Lion Baustista Alberti. A soldier, a historian, a translator of the *Divine Comedy*, a popular poet, and a patron of the arts, Mitre fostered the first Fine Arts exhibition in 1859, although his initiative lacked continuity. “Our art developed and matured despite and against the social environment”.²² Bustillo, the most classic of modern architects, practiced the art of raising buildings “as if it were a mission”, paying homage to the “everlasting Greek genius” and to Vitruvian and Palladian principles in each of his works”, said Pagano in one of his last lectures.²³ In Argentina, Bustillo was the first to understand that “designing and constructing buildings according to more or less well-learnt rules is not synonymous with architecture nor does it imply aesthetics.”²⁴

In his “La evolución del arte argentino” he recalls the foundational role played by the ‘educational center’ at the Sociedad Estímulo de Bellas Artes [Society for the Advancement of the Fine Arts], the creation of the National Museum of Fine Arts in 1886, the nationalization of the Academy, and the appearance of art circles such as La Colmena and El Ateneo. Pagano

¹⁹ Pagano, “Causas y formas del Renacimiento”, in *El santo, el filósofo y el artista*, pp., 230-231 and 226.

²⁰ Cf. *Actas de “El Círculo de Rosario” 1912-1920*, Meeting # 67, April 15, 1917; cited in Sandra R. Fernández, “El negocio del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la Asociación “El Círculo” (1912-1920), in *Andes*, #14, Salta, National University of Salta, 2003, note 44. The author also records that the First Rosario Salon of Fine Arts opened on May 24, 1917, at the initiative of “El Círculo” and with the collaboration of the National Museum of Fine Arts under Cupertino del Campo.

²¹ Pagano, “Evolución del arte argentino”, in *El santo, el filósofo y el artista*, p. 248.

²² *Ibid.*, p. 247. Cf. Pagano, “El mausoleo de Mitre”, in *Meditaciones*, prologued by José León Pagano II, Buenos Aires, Ministry of Culture and Education, Ediciones Culturales Argentinas, 1978, p. 22: “In him, the militia wore the garments of Humanism. He sought to commune with the great spirits of remote times, because he realized that had been blessed with permanence. He was nerve and spirit. A swordsman in battle, a tribune in the assembly, a historiographer of the Independence, an interpreter of the twofold Latin nature of Horatio and Dante, pure soul and brain in the cult of unmistakable honesty”.

²³ Pagano, “El mensaje de Alejandro Bustillo”, in *Meditaciones*, p. 31

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

reviewed the names of the first grant-holders who were sent to Europe, the activities of the groups working with Mendilaharzu and de la Cárcova, the career of painters Giudici, Della Valle, Sívori, Schiaffino and Rodríguez Etchart among others, as well as the works of sculptors Cafferata and Correa Morales.²⁵ Finally, he takes courage to make a second comparison with the *Quattrocento*. Pagano argues that Renaissance art does not mimic Classic Antiquity, but becomes meaningful in a synthesis of Christianity and Paganism, the Gospels and Neo-Platonism, the Church and the Academia, all of them opposite pairs. Similarly, Argentinean art does not look to Europe to mimic its developments. Argentinean art draws on Europe in order to create its own artistic identity in the visual arts. Hence, our “most important aesthetic problem” is to find out what “Argentinean art” actually means”.²⁶

Upbraiding those who “first wish to establish a norm to be applied to an art in the making”, or “first build a theory, raise it to the status of an organic system, and then produce the work that responds to it”, Pagano maintains that “new art has proved that the issue is of little or no importance. To claim that Argentinean painting be nationalized through its themes amounts to ignorance of the very essence of its representational value.”²⁷ Neither is Argentinean art nationalized because of its ‘character’ or its ‘style’. Character “assumes a homogeneous race”, while style implies “traditions” united under one culture. This is not true of Argentina. There is not “a unique race, anthropologically speaking”, nor is there “spiritual unity” in our artistic expressions. “It is precisely because our art shows the vagueness and lack of precision of its concerns, it is the art that suits this historical moment, and it is Argentinean”.²⁸ Pagano found a corroboration of his hypothesis in Buenos Aires’ architectural eclecticism and in its mixed social composition:

In Buenos Aires’ buildings, all architectural styles lack harmony in their confusion. Many lose their original features because of the influence of their environment. Soon, a Gothic university will rise next to our Roman-style Palace of Congress. We should not exclude the lavish Palace of Running Water, with its arbitrary, gaudy opulence. All this supports the fact that the forms conflict with and differ from each other. If their garish lack of harmony does not make them anachronic, it is because they transpire the vagueness of something that is still in the making, which is consistent with the converging elements. Let us now look away from the buildings, whose aesthetics is not ruled by any Building Law. Let us look at the dwellers. They are representative of all the known races. However, when we believe that we are looking at an Asian, a German, a

²⁵ Pagano, “La evolución del arte argentino”, in *El santo, el filósofo y el artista*, p. 256-257. About the period, cf. Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, Laura Malosetti Costa in *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, especially pp. 85-108, 187-240 and 329-392.

²⁶ *Ibid.*, p. 249.

²⁷ *Ibid.*, pp. 249 y 250.

²⁸ *Ibid.*, pp. 251-252.

Slav, or a Saxon, we are in fact looking at Argentineans. We already know that they all constitute the nation, but do not determine a spiritually united nation. The nation will acquire its defining characteristic when its inhabitants blend in the right proportions. Perhaps that will also give us a language that we can call our own, formed constituents in whose Argentinean traits Latin American forms will prevail. We shall undoubtedly reach a style in architecture, an unmistakable inspiration in music, a definite personality in literature, and a school of our own for the dual manifestation of our visual arts. While this is in progress in the dark melting of time, we should only demand that our painting and sculpture represent their epoch. It is only fair to admit that the epoch glitters in a tangible reality.²⁹

THE PHILOSOPHER, THE PLAYWRIGHT, AND THE PROBLEMATIC OF THE THEATER

After the successful opening of two of his dramatic pieces in Barcelona, Rome, and Berlin –*Más allá de la vida* (1902) and *El dominador* 1903–³⁰ Pagano decided to return to Argentina. On board the Buenos Aires bound ship he made the acquaintance of *La Nación* editor José Ceppi, who took an interest in his writings about Italian playwright Girolamo Rovetta. Ceppi invited Pagano to work for the newspaper, and the artist soon joined the staff as a critic, a position he would hold for the next forty-seven years. In 1904, Pagano published a poetic anthology entitled *El Parnaso argentino* and staged a play –*Nirvana*-, which was the first of a long series, some of them premiered by the Pagano-Ducasse Theater Company.

Opposing the ‘criollismo’ and naturalist ruling on Buenos Aires theaters, with *Juan Moreira* and *M'hijo el dotor* at the head of the billboards, Pagano developed a Modernist style that delved into human passions and recreated people’s moods. On reviewing *Nirvana* (a dramatic comedy), *Nirvana*, Juan Pablo Echagüe highlighted Pagano’s innovative language as compared to one favored by the “Moreira-attached local playwrights”: “[...] does not appeal to the emotions of the public by making them jump off their seats through gunshots, nor does he fascinate them with glinting swords and daggers”.³¹ When Pagano’s play *La ofrenda* opened, Joaquín V. González wrote him a letter on December 6, 1914:

It cannot be said that you write *national theater* in the folkloric sense of our semi-aboriginal customs. You are also far from the sterile imitations of the *minor genre* that have dwarfed the latest Spanish productions. Exception made of productions whose

²⁹ *Ibid.*, pp. 252-253.

³⁰ *Más allá de la vida*, a dramatic comedy, was premiered in Barcelona by Blanca Iggius Theater Company at the Teatro de la Gran Vía on November 17, 1902; *El dominador*, at the Rome National Drama Theater on June 19, 1903, starring Italian actor Ferruccio Caravaglia.

³¹ Cited by José León Pagano II, “José León Pagano, una pasión con fervoroso celo”, in Pagano, *Meditaciones*, pp. 17-18.

descriptive literary value I am the first to salute, most of the plays that we can see day in day out seem to point to a detour from the right track leading to the consolidation of a truly national theater, not only as an exponent of the nature and characters typical of our society, but as the revelation of Argentinean thought applied to the creation of a type of art or to the service of the universal exploration of human passions and problems so admirably shown and analyzed by the theater.³²

David Viñas has pointed to an aesthetic preoccupation about the “*pièce bien faite*” in young Pagano’s theater plays, Enrique Larreta and Ángel de Estrada’s novels, and Emilio Becher’s essays.³³ However, Rubén Darío’s influence on Pagano soon leads him to conceive of philosophical plays, followed by a Realist period in which he wrote short stories set in the hills of Córdoba in the early twenties. The stories were published under the title *El hombre que volvió a la vida*. In these narratives, by reconciling cosmopolitanism and regionalism, Pagano seems to be trying to dodge the antinomy that divided Argentinean literature in the early 20th Century. For example, in “El hombre que perdió la voluntad”, the Decadentist theme of the *femme fatal* and the romantic guilt for the dead of the beloved woman were recreated in Lisandro Dorival’s dramatic story about a nocturnal ride toward Mt. Uritorco.³⁴

In 1944, as he gave his welcoming speech to Pagano at the Academia Argentina de Letras [Argentine Academy of Letters], José A. Oría remarked that Pagano’s plays bared “the conflicts of the soul and the struggle of ideas”. He highlighted that “one of his books, the product of his ripe years, may be said to join the three callings by which he lived and which come together in his work and his personal life. The title of the book -*El santo, el filósofo y el artista*”³⁵ sums him up. His threefold vocation reappears untainted in *El día de la ira* (1959), Pagano’s latest play, in spite of the long years he devoted to the critique and historiography of Argentinean art. The play is an allegory about an imaginary World War III. The play echoes with ethical and religious reflections and matches Gabriel Marcel’s “metaphysical theater”, whose Christian Existentialism resembles –in Pagano’s view –his own Humanistic notion. In “Gabriel Marcel y la inquietud en San Agustín”, an essay published in the same year as *El día de la ira*, Pagano adopts the French philosopher’s stance as expressed in *Les hommes contre l’humain* (1951, *Men Against the Human*), a piece in which Marcel denounces the “spirit of abstraction” as the cause for totalitarianism and war. “Gabriel Marcel believes that abstaining from intervention and refusing to take sides in a world which could actually be totally destroyed amounts to betraying life,” declares Pagano. He continues to ask: “How could a phi-

³² Cited by Castagnino, “José León Pagano, Monitor del ‘Dies irae’”, in *El día de la ira*, p. 13-14.

³³ David Viñas, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 3rd ed. 1996, p. 57.

³⁴ Pagano, “El hombre que perdió la voluntad”, in *El hombre que volvió a la vida*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1922, pp.135-166.

³⁵ José A. Oría, “Recepción de Don José León Pagano (June 22, 1944)”, in AA.VV., *Discursos Académicos, Volume II: Discursos de Recepción (1938-1944)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1945, pp 342 and 339.

Iosopher ignore such a problem without betraying his calling.³⁶ Nevertheless, it is in Gabriel Marcel the playwright, ‘born’ in 1961, that we find an illuminating thought on Pagano’s own image of himself as a philosopher:

When asked whether he was a playwright turned philosopher or a philosopher turned playwright, Gabriel Marcel replied, “In my work, both philosophy and drama *are at the same level*”. He then added, “The intimate bond that joins philosophy and drama in my inner self will never be tight enough”. Later he said, “Any attempt at discussing my philosophy is doomed to failure unless my drama is included in the picture.” Finally, he declared, “It is in drama and through drama that philosophic thought grasps and defines itself *in concreto*”.³⁷

An analysis of Pagano’s dramatic production, which continued until his death in Buenos Aires in 1964, goes far beyond the scope of this work³⁸. On the other hand, his writings about the problematic of the early 20th Century European drama and of the between-wars period are essential for the reconstruction of the philosophical principles that guided his critical works. *Motivos de estética* is a compilation of essays and lectures dated between 1931 and 1940. In this volume, the discussion focuses on Modernity, regarded as “a “time of crisis, fever, and the discomfort of giving birth”, “an *in fieri* time” when everything is in the making.³⁹ In Pagano’s view, the most representative artists and the ‘isms’ that follow one another do not ensure a unique “formula for modernity”.⁴⁰ The theater is no exception to the rule. Far from abiding by a norm, “it draws on an intrinsically erratic substance”.⁴¹

Against common belief, Pagano maintains that the “new theater” is not characterized by its exclusion of Naturalism, bourgeois comedy, and nature “as the force ruling human com-

³⁶ Pagano, “Gabriel Marcel y la inquietud en San Agustín”, in *Evocaciones*, p. 236. See Gabriel Marcel, *Les hommes contre l’humain* (Paris, La Colombe, 1951), reed. Prefaced by Paul Ricoeur, Paris, Éditions Universitaires, 1991.

³⁷ Pagano, “Gabriel Marcel dramaturgo”, in *Evocaciones*, p. 27.

³⁸ Pagano staged nineteen plays: *Más allá de la vida* (dramatic comedy in 3 acts, 1902), *El dominador* (dramatic comedy in 4 acts, 1903), *Nirvana* (dramatic comedy in 3 acts, 1904), *Almas que luchan* (high comedy in 3 acts, 1906), *La ofrenda* (dramatic comedy in 3 acts, 1914), *El halcón* (high comedy in 3 acts, 1915), ... *Y Dios dispone* (one-act comedy, 1915), *Los astros* (comedy in 3 acts premiered by the Pagano-Ducasse Theater Company, 1916), *El sobrino de Malbrán* (3 acts, 1918), *El secreto de los otros* (3 acts, 1918), *El tío Diego* (3 acts, 1919), *Cartas de amor* (3 acts, 1921), *El zarpazo* (one-act play, 1922) *Lasalle* (historical play, 5 acts, premiered by the Pagano-Ducasse Theater Company, 1925), *El inglés de anoche se llama Aguirre* (3 acts, published in 1969), *Blasón de fuego* (3 acts, 1933), *El rescate* (3 acts), *El secreto* (3 acts), *Dos mujeres en una imagen* (3 acts, 1952). He published other two plays: *La venganza de Afrodita* (prophane mystery play in four episodes, 1954) y *El día de la ira* (tragedy, 3 acts, 1 prologue, 1 epilogue, 1959). He left four unpublished plays: *El rubí encendido* (3 acts), *El retorno* (3 acts), *El espejo invisible* (3 acts) and *Hoy como ayer igual que mañana* (3 acts).

³⁹ Pagano, “La problemática del teatro moderno”, in *Motivos de estética*, Buenos Aires, El Ateneo, 1940, pp. 217-218.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 219.

⁴¹ *Ibid.*, p. 220.

plexity". Moreover, the fact that in its vision of the world "the moral problem" has been replaced by "the gnoseological problem" that opposes "reality to illusion, with the resulting issues of truth and appearance, efficacy and daydream, and fantasy and fiction" does not define the new theater either.⁴² Having examined the works of Henri Lenormand and Luigi Pirandello, antithetical examples of Positivists and Idealistic theater respectively ("drama of thought, drama of conscience"⁴³), Pagano argues that the decisive role that the French playwright has ascribed to the landscape does not mean that he has foregone the idea of concept, just as the Sicilian playwright does not cast aside the effects of the physical surroundings when structurally conceptualizing his comedies and dramatic comedies. Pagano concludes that, for both authors, drama cannot be reduced to just these two poles and that, like the rest of modern art, it is not unidirectional, but "multiple and diverse", "totally opposed to agreement with a pre-established school"⁴⁴.

THE GREAT WAR AND THE ENSUING AESTHETICS

In "Pre y post-guerra en la problemática del teatro moderno", Pagano declares that Modernism "renounces nothing and excludes nothing".⁴⁵ In a violent, sweeping surge, modern art engulfs everything, appropriates, and validates even the art of the past, the forms of other times that the great transformations of the 20th Century are subjecting to a dehistoricization process. Artistic techniques "overcome every obstacle, crosses every boundary, jumps over every fence", and has a cathartic effect.

Thus, art acquires a liberating breadth. Since it does not exclude any communicational resource, it becomes more fertile. It neither accepts nor imposes formulas. There lies its true meaning. Naturalism and Romanticism, analysis and lyrical warmth, truth and poetry, the living substance of art, are all admissible if they contain the *inner* life as required by the union between intuition and expression.⁴⁶

In the above statement, Pagano adopts Benedetto Croce's central thesis as developed in *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902, *Aesthetics As the Science of Expression and General Linguistics*). Here art is viewed as intuitive knowledge in the Hegelian sense of *Anschauung*, both a synthesis of sensations and impressions (images) and the expressive-acti-

⁴² *Ibid.*, p. 221.

⁴³ Pagano, "La naturaleza y el pensamiento en la problemática del teatro moderno", in *Motivos de estética*, p. 236.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁵ Pagano, "Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno", in *Motivos de estética*, p. 276.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 277.

vity that objectivizes the individual world.⁴⁷ In the footsteps of the Neapolitan philosopher, Pagano declared that modern art does not admit of “absolute power”⁴⁸. Rather, it is characterized by its Nominalism and multidirectionality, manifested in increasing degrees of singularization. “All over Europe and America, artists seem to have translated the Cartesian enthymeme as follows: “*If my work shows my singularity, I exist.*”⁴⁹

Far from modifying this tendency, the Great War exacerbated it. To speak of post-war art with a different problematic from that of pre-war art implies a naive acceptance of “simple overseas patterns” that often turn a “discursive stance” into a rule. This is done in detriment of the “magnificent spectacle offered by the creators, who validate historical periods”.⁵⁰ On either side of the Atlantic, the artistic movements that rose from the ashes of the Old World, devastated by the 1914 outbreak, had not yet found “an esthetics to suit the post-war mood”.⁵¹ While art had finally awoken from the long, sound sleep of the 19th Century, it had not yet opened its eyes to the 20th Century nightmare.

The post-war period has not yet succeeded in its definition as an art form that may express a representative mood for the great European tragedy. No doubt something has changed; some part of that distraught shiver still live and persists in us, but so far the

⁴⁷ Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milan-Palermo-Naples, Remo Sanaron, 1902, p. 15 ss. Pagano's summarized Croce's thought in the following paragraph: “The whole of Croce's aesthetics lies in the development of the concept that encompasses intuition and expression. Art is a warm experience, the exaltation of the spirit, and totally incompatible with rhythmic, dialectic discourse.” Cf. Pagano, “El espíritu como esencia en la creación artística”, in *Nuevos motivos de estética*, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1948, p. 31. To Hegel, intuition (*Anschauung*) is essentially “the objectivization of feeling” (*Objetivierung des Emfundenen*) which carries its object “from the interior to the exterior”; see Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *System der Philosophie*, in *Sämtliche Werke*, annotated by Herman Glockner, t. 10, Stuttgart, Friedrich Frommann, 1965, pp. 320 and 322. When he began to study Hegel's philosophy of art, Pagano resorted to the only available Spanish version of his *Aesthetics*, translated from Charles-Magloire Bénard's French edition, *Estétique*, 2. vols., Paris, G. Bailliére, 1875: *Estética*, 2. vols., translated by H. Giner de los Ríos, Madrid, Daniel Jorro, 1^a ed., 1908. Later on, he also read copies translated by Manuel Graneli: *De lo bello y sus formas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 2nd ed. 1946; *Poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947; *Sistema de las artes. Arquitectura, pintura, escultura y música*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947. Other works by Hegel in Pagano's library were en la biblioteca de Pagano: *Filosofía del espíritu*, traducción y prólogo de E. Barrionuevo y Herrán, Madrid, Daniel Jorro, 1^a ed., 1907; *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, translated by de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Victoriano Suárez, 1917, 3 vols.; *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, 3 vols., translated by de Benedetto Croce, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1923; *Filosofía de la historia universal*, 2 vols., translated by de José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1928; *Filosofía del derecho*, Introduction by Karl Marx; translated by Angélica Mendoza de Montero, Buenos Aires, Claridad, 2^a ed., 1939.

⁴⁸ Pagano, “Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno”, in *Motivos de estética*, p. 278.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 267.

⁵¹ *Ibid.*, p. 266.

infinite and scattered echoes that stemmed from that stunned world have not materialized in ideal forms.”⁵²

Pagano believes that aesthetics is still on its way. The Russian Revolution, which was the most radical, subversive attempt to create “*a new soul*”, intended to build “*a proletarian culture*, as opposed to earlier, medieval and bourgeois cultural models”. However, their art did not reach beyond “scenographic Cubism” and “lyrical Futurism”, “two pre-war forms” that were followed, particularly regarding fiction, by a marked regression (fostered by the Soviet State) to the 19th Century “Naturalist approach”.⁵³ O’Neill’s and Lenormand’s theater are unthinkable without “Andreiev’s groundbreaking advances”, “Bernard Shaw’s scathing satire”, “Chiarelli’s grotesque”, and “Maeterlinck’s ill-named *childishness*”. Moreover, such an innovative play as *Sei personaggi in cerca d'autore* (Six characters in search of an author), first staged in 1921, would be incomprehensible without the changes that Carlo Goldoni introduced in the *commedia dell'arte*.⁵⁴ Pagano comments on Pirandello’s vindication of the great 18th Century Italian playwright and comedian in the latter’s lecture “Teatro nuovo e teatro vecchio” (Old and new theater) held at the Odeón Theater of Buenos Aires during Pirandello’s second visit to Argentina in September 1933:

Not long ago, Luigi Pirandello held two lectures at the Odeón Theater. The first was announced under the name of *Teatro nuevo y teatro viejo*. At long last, we would have the chance of listening to words of wisdom. We looked forward to it with impatience. Who could have expounded on the subject better than he? Many attended the lecture in agitated expectancy. They expected a formula, or a recipe, or a label, or a rule. None of that came. Pirandello spoke neither of the old theater nor of the new trends. The audience was bewildered. How could the Master define Modernity for us, whether it concerned the theater or any other form of art? He spoke of originality and imitation; he spoke of what was vital to him: *his* individual manner of expression, supporting them on others’ personal choices. He was clear and logic. The *new* is not necessarily the immediate, the recent, the contemporary. Some authors lying in a past that is constantly made present by virtue of their everlasting significance are definitely modern. He quoted Shakespeare, recalled Goldoni, and resorted to the Classics to illustrate his

⁵² *Ibid.*, p. 268.

⁵³ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 267-268, 276 y 278.

lecture on *Old and new theater*. It was an exemplary lesson for those who were able to profit from it.⁵⁵

Pagano's commentaries on modern theater extend to the visual arts, in which Cubism, Constructivism, Synthetism, and Surrealism do not follow one another as schools but as aspects of one and the same artistic and cultural process. Something similar happens with Antoine Bourdelle's sculpture, "functional architecture", and Igor Stravinsky's music.⁵⁶ All in all, both pre and post-war Modernism is bent on breaking with "the Humanist tradition" and, in agreement with Friedrich Nietzsche's proposal, changing "the whole scale of values".⁵⁷ Their aesthetic imperative is novelty. "In the past, a work of art sparkled because of its beauty. Now we say 'New is beautiful'. Still, where does absolute novelty begin?"⁵⁸ Pagano answers, "New art is not born from old art, and does not oppose it. It belongs in another life. However, it does not imply a decisive enhancement, an unprecedented, self-created absolute".⁵⁹ Underneath the proliferation of manifestos and programmatic writings, we have the impression of continuity rather than of rupture:

Art remains; its expressions adopt different forms. In the flow of time, the fabric of which history is made changes. The pace at which the different elements bond to each other is a constant process. There are no sudden, abrupt transformations. This also applies to the conception of the world. Much that is contemporary implies a *return* to past forms. It has been said that this is casting a new look at things. There is no clear-cut break between the past and the present. We should think of the three connected trends of pure speculation as bonds to the three great trends in contemporary art: Hartmann's philosophy of irrationality is a forerunner of Expressionism; Croce's aesthetic Idealism leads to Futurism, and Bergson's Intuitionism culminates in Avant-gardism.⁶⁰

⁵⁵ "La naturaleza y el pensamiento en la problemática del teatro moderno", *Motivos de estética*, p. 243-244. Pirandello arrived in Buenos on August 31, 1933 for the Spanish world opening of *Cuando se es alguien* (Quando si è qualcuno, 1932) at the Odeón Theater, featuring Iris Marga under the regie of Cunil Cabanillas. In the public reading mentioned by Pagano, Pirandello took up the theme of a lecture that, under the same title, he had first held in Venice in July, 1922 and published in *Comoedia* on January 1st, 1923. Pirandello repeated the new, longer version at the opening of the new premises of Torino's *La Stampa* newspaper, which published it the following day .Cf. Luigi Pirandello, "Teatro nuovo e teatro vecchio", *Opere di Luigi Pirandello*, Vol. 6: *Saggi, Poesie, Scritti vari*, revised and enlarged by Manlio Lo Vecchio-Mustio, Milan, Mondadori/I Classici Contemporanei Italiani, 1977, pp. 225-243.

⁵⁶ Pagano, "Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno", in *Motivos de estética*, pp. 264 and 268.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 272-273.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 271.

ON HARTMANN AND CROCE: EXPRESSIONISM AND FUTURISM

Dominant trends in modern art –Expressionism, Futurism, and Avant-gardism, in which Pagano includes Cubism and Surrealism –would thus be closely related to some philosophical school of thought. Pagano's association of the first Expressionists with what he calls Eduard von Hartmann's 'irrationalism' is not arbitrary. It is based on historical and conceptual issues. Not without reason, the contemporary reconstruction of Expressionistic aesthetics points to Nietzsche, Henri Bergson and, above all, Wilhelm Worringer, as its main theoretical sources. However, the significance of *Philosophie des Unbewussten* (1869, *The Philosophy of the Unconscious*) is often overlooked by the European culture of the late 19th Century. Nowadays it has been practically forgotten. Notwithstanding, this colossal work, which connected speculative metaphysics to the inductive method of the natural sciences enjoyed wide repercussion in literary salons, had several reprints, including an abridged version for laymen, and was translated into French, English, Russian, and Swedish.⁶¹

Hartmann, Nietzsche's contemporary and rival, exercised an indirect influence on Wassily Kandinsky through Rudolf Steiner, one of Kandinsky's closest disciples. Steiner incorporated his mentor's teachings into his own conception of the visual arts in *Über das geistige in der Kunst, insbesonder in der Malerei* (1912, *On the Spiritual in Art, Particularly in Painting*).⁶² In *Philosophie des Unbewussten*, Hartmann postulated an absolute unconscious, a blind, productive force that he equated to Schelling's "the unconditioned", to Schopenhauer's basis for his

⁶¹ Cf. Mae Wegener, "Unbewust/das Unbewusste", in Kartheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs and Friedrich Wolzettel, *Ästhetische Grundbegriffe*, Volume 6, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 2005, p. 223.

⁶² Cf. Vasili Kandinsky, De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos, translated from German by Genoveva Dieterich, Barcelona, Paidós, 2003. It is well known that Rudolf Steiner also influenced Argentinean painter Xul Solar, who attended his Stuttgart lectures in 1923 and whose library contained about thirty books by the theosopher. In 1961, Xul Solar painted Steiner's portrait above the motto "Sabio/Lume/Norma/Gurú/Sam Norma"; see María Cecilia G. de Bender, "Rudolf Steiner: relación con Xul Solar y Jorge Luis Borges", *Las pizarras mágicas de Rudolf Steiner*, National Museum of Fine Arts, Buenos Aires, 2002. About Steiner's ideas on aesthetics, see especially: Steiner, *Arte y ciencia del arte*, Buenos Aires, Editorial Antroposófica, 2005 and *La naturaleza de los colores*, Buenos Aires, Editorial Antroposófica, 2005. Sixten Ringbom in "The Sounding Cosmos has discussed the relationship between Kandinsky and Steiner. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting", in *Acta Academiae Aboensis, A: Humanioria*, Vol. 38, # 2, London University College, London, 1970. His influence can also be detected in Franz Marc, who was the subject of an outstanding study by Argentinean philosopher Mario A. Presas: "Ideas estéticas de Franz Marc", in *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almágesto, 1996, pp. 67-84.

notion of “will”, and to Hegel’s “idea”.⁶³ In a chapter entitled “The unconscious in aesthetic judgement and artistic production”, Hartmann maintained that “in humans, both the perception and the creation of the beautiful stem from unconscious processes whose outcome appears in the conscious mind as a feeling for and an invention (notion) of the beautiful”.⁶⁴ He established a difference between the “passive ability to sense the beautiful” and the “active ability to produce beauty”. He also stated that aesthetic judgement derives from experience and is supported by “aesthetic impressions” of physiological origin. *A posteriori*, consciousness “reconstructs and conceptualizes [these impressions] in the discourse of conscious representation”.⁶⁵ Likewise, inspiration, genius, and the whole of man’s artistic production ultimately stem from “unconscious action”.⁶⁶

Pagano became acquainted with Hartmann’s thesis through a critical and biographical study by Adolfo Faggi.⁶⁷ He was also familiar with Hartmann’s aesthetics as summarized in Benedetto Croce’s *Estetica* and in Marcelino Menéndez y Pelayo’s *Historia de las ideas estéticas en España* (1890-1901). Menéndez y Pelayo, who read Hartmann’s work in French, gave an accurate report of the content as well as of Hartmann’s writings about Goethe, Shakespeare, and Max Schasler. However, he wrongly believed that Hartmann had never written “any treatise specifically dealing with the philosophy of art”.⁶⁸ On the other hand, Croce focused on the two volumes of Hartmann’s *Aesthetik* (Aesthetics): *Die deutsche Aesthetik seit Kant*

⁶³ Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewussten*, in *Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke*, 2nd ed., integral, Vols. VII-IX (10th ed., enlarged into three parts), Leipzig, Hermann Haacke, 1899, Vol. 1, “Vorwort zur Zehnten Auflage”, p. XIII: “Were I to briefly describe the place where my system is located within the history of philosophy, I would say that it is a synthesis between Hegel and Schopenhauer. The former is decidedly dominant. The system has been developed in accordance to the principles established by Schelling’s positive philosophy and his first theory of the unconscious. The still provisional abstract-monistic postulate of my synthesis merges with Leibniz’s idealism and with the realism posited by modern natural sciences as concrete monism. In the concrete monistic view, the pluralism of the real world and the phenomeric world give way to a system based and constructed on empirical tenets through the inductive method of modern natural and history sciences.” Unless otherwise stated, the author of this essay has made this and all other translations into Spanish.

⁶⁴ *Ibid.* 1, B, V: “Das Unbewusste im ästhetischen Urtheil und in der künstlerischen Production”, p. 252.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 287-288.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 248.

⁶⁷ Adolfo Faggi, *Hartmann*, Milan, Athena, 1927. A Professor of the History of Philosophy at the Università di Torino from 1915 to 1938, Faggi also authored other outstanding works on Hartmann: *La filosofia dell'incosciente: metafisica e morale: contributo alla storia del pessimismo* (Florence, Tip. dei Succ. Lemonnier, 1890), *La religione e il suo avvenire secondo Eduardo Hartmann: saggio sulla filosofia religiosa in Germania* (Florence, Civelli, 1892), and *Eduardo Hartmann e l'estetica tedesca* (Florence, Bonucciana A. Meozzi, 1895).

⁶⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Vol. IV, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, pp. 320-328. This five-volume work extended beyond Spanish aesthetics. It summarized all philosophical notions about beauty and art, starting by Classic Antiquity and covering German Idealism and French and English Romanticism. Croce held it in high esteem, as he valued the author’s erudition and style, but he regretted Menéndez y Pelayo’s “hesitant standpoint regarding theoretical issues”. Cf. Croce, *Estetica*, p. 518. To summarize Hartmann’s aesthetics, Menéndez y Pelayo used the *Philosophie de l'inconscient*, translated from German and prologued by Desiré Nolen, Paris, G. Baillière, 1877; in his own words, he also read “an article by Séailles published in *Révue Philosophique*” (Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 326 note).

(1886, *German Aesthetics: Kant and After*) and *Die Philosophie des Schönen* (1887, *The Philosophy of Beauty*). Croce highlighted Hartmann's "concrete idealism" and presented his notion of beauty, underscoring such terms as fitted in his own aesthetic theory: "In the Beautiful is immanent *logicity*, the *microcosmic* idea, the *unconscious*. En lo bello es immanente la *lógica*, la idea *microcósmica*, el *inconsciente*. By means of the unconscious, the process of *intellectual intuition* or *intuitive intellect* takes place. The Beautiful is a *mystery* because its root is in the unconscious."⁶⁹

In Pagano's view, the relation between Futurism and Croce's aesthetic theory deserves special attention, for two reasons. Firstly, he was interested in the radical break with the past. Secondly, Croce's thought about the place of art in the spirit and the society was central to Pagano's own theory. In the early thirties, in an essay entitled "La modernidad como problema estético" and included in *Formas de vida* (1941), Pagano recalled that Croce's *Estética* was often invoked by advocates of Futurism as "a necessary precedent", although the Italian philosopher disliked this approach.⁷⁰ In fact, Croce distanced himself from Marinetti and his followers in "Per una poetica moderna" (For a Modern Poetics), a paper published in 1922. In his essay, Croce maintained that Futurist poetry "in the aesthetic field stands for the same as does Utopianism in the political and social arena."⁷¹ In the domain of poetry, as in that of the State and the Society, every great revolutionary is, at the same time, a great Conservative, "for he creates the new from historic and existing elements".⁷² The similarity between a Futurist poet and a Utopian lies in the fact that both "are bent on jumping over history". Just as a Utopian will create a new society that may only exist on paper, the Futurist "creates a new form of poetry only in his imagination. The Utopian is incapable of finding the new law, and the Futurist cannot find the new rhythm, the rhythm, not the stormy speculation of an unrhythmic rhythm."⁷³

Between 1907 and 1913, during his sojourn in Europe, Pagano witnessed the rise of Futurism. On June 7, 1926, Marinetti arrived in Buenos Aires and was banqueted by the *Martin Fierro* magazine, which dedicated him an issue with articles by Guillermo de Torre and Leopoldo Marechal among others.⁷⁴ The much talked of visit from the Futurist pope, enveloped in heated controversy and arguments among the *martinfierristas* themselves, led Pagano to digress about the first Futurist troubles in an article on Giovanni Papini's unforeseen con-

⁶⁹ Croce, *Estética*, p. 403. Cf. Hartmann, *Aesthetik*, in *Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke*, Vols. 3-4, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886-1887.

⁷⁰ Pagano, "La modernidad como problema estético", in *Formas de vida*, p. 405.

⁷¹ Croce, "Per una poetica moderna", in *Nuovi saggi di estetica*, en *Saggi filosofici*, V, 2nd ed., enlarged, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1926, pp. 325-326.

⁷² *Ibid.*, p. 326.

⁷³ *Ibid.*, p. 326 *infra*.

⁷⁴ About Marinetti's visit to Buenos Aires in 1926, cf. Sylvia Safta, "Entre la política y el arte: Marinetti en Buenos Aires", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, #º 539-540, Madrid, 1995, pp. 161-169; taken up as the "El caso Marinetti", in *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 164-173.

version to Catholicism. Going over the Florentine writer's consecutive bouts of demonolatry and apostasy, Pagano recalled that Papini was also attracted to Futurism, and that he "joined the *buffoons* who, from the Italian stage, puzzled and enraged the spectators".⁷⁵ He added:

No one who has not attended those Futurist soirées can have a clear idea of what they were like. They were staged in important, capacious theaters, and even these proved insufficient, given the large audiences they attracted. The *show* sounded fun. People came to listen to *things* that would be picturesque, outspoken, impudent, and violent. You should have seen what happened as soon as the curtain went up and the orators appeared on the stage. A dull wave of sounds swept to the theater, ready to break out in thunderous screams as an answer to the explosive notions that shook the frantic audience. The show would turn into a true verbal fight of thousands of furious voices. Sometimes vegetables and dimes found their way to the stage together with the guffaws and jeers meant to 'pay' the orators. Marinetti showed his sense of humor by picking up a carrot and wearing it as a buttonhole in a gesture of elegant ease. The epilogue often took place outside the theater in the form of a collective skirmish.⁷⁶

The Futurist provocation, with its defense of technology, aesthetization of war, and call to burn down museums, catalyzed the cultural atmosphere of the early 20th Century. "Today man wants *out* of history, not only of general history, but of his individual history", according to one of Pagano's essays collected in *Nuevos motivos de estética* (1948).⁷⁷ Art and philosophy partake of this trend. While art "made a blank slate of history and moved on with its back turned to millenary traditions," philosophy "threw overboard the ballast of purely conceptual speculations" and declared the end of metaphysics "in the name of the existential". "Knowing is opposed by existing. The science of pure concept is opposed by the philosophy of life".⁷⁸ This is how Pagano confronted the idealism upheld by Hegel's heirs, Croce and Giovanni Gentile, who adopted spiritualist stances in the domain of aesthetics, Nietzsche's philoso-

⁷⁵ Pagano, "Giovanni Papini o el demoledor y el creador múltiple", in *Formas de vida*, pp. 82-83.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁷ Pagano, "El arte como valor espiritual", in *Nuevos motivos de estética*, p. 149.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 155.

phical legacy.⁷⁹ Nietzsche's vitalist conception, as expressed in his writings about the theater, played a crucial role in the genesis of Futurist "new man". The new man was encouraged to "jump over the fences, to break with all values, to excel in the most daring act of self-affirmation, to step outside a present that was already past, and to find fulfillment with a view to the future".⁸⁰

MODERNIST READINGS OF NIETZSCHE

Pagano's attitude to Nietzschean stances requires an aside. In 1905, probably inspired by his readings of Hartmann, who had accused Nietzsche of copying his "new morality" from Max Stirner's *Die Einzige und Seine Eigentum* (1845, *The individual and his property*),⁸¹ he published, in the *Ideas* magazine, a controversial essay about Nietzsche, first reprinted as a leaflet by Arnoldo Moen & Bro., and then included in *El santo, el filósofo y el artista*, with a footnote in which he ratified its relevance in the light of World War I. Pagano fiercely accused Nietzsche of being "the thinker who has contributed the fewest novel ideas".⁸² He argued that Nietzsche's philosophy was but "a brutal exaggeration of the principles furthered by modern individualism". Furthermore, he upbraided the author of *The Anti-christ* for not having crea-

⁷⁹ Cf. "La angustia filosófica y el problema de la estética", in *Nuevos motivos de estética*, p. 108: "At present, Benedetto Croce and Giovanni Gentile, two Italian philosophers of the new idealism, adopt rigorist stances on the aesthetic issue. Through his intuition-expression theory, Croce states that *art is the expression of a frame of mind and, as such, its content is purely lyrical*. In opposition to this, Gentile rejects Croce's intuitionism, discards the possibility of posing the problems of art from an empirical standpoint, and declares art to be a pure act of spiritual manifestations. / Benedetto Croce divides his Aesthetics into two parts, a theoretical one, and a historical one. In the latter, he examines the doctrines postulated by the philosophers of all times and the ideas written in the treatises of all epochs. He carries out an eliminatory task in order to construct his own aesthetics on a wide, cleansed ground. However, Gentile does the same regarding Croce. He locates Croce's aesthetics outside philosophy, calling it empirical, as has already been said. It was a hard objection to someone who had always boasted of being an idealist."

⁸⁰ Pagano, "Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno", in *Motivos de estética*, p. 269. It should be noted that Futurists rejected their ideal of the "new man" being ascribed to Nietzsche's philosophy, a widespread belief in the critique of the times. In their manifesto "What keeps us apart from Nietzsche" they declare that "in our struggle against a dogmatic passion for the past, we strongly deny Nietzsche's ideal and doctrine [...] In spite of his enthusiasm about the future, Nietzsche will remain as one of the fiercest advocates of ancient beauty and grandeur. [...] To his Greek Superman, born from the dust of libraries, we oppose Man multiplied by his own will, inimical to books, friendly to personal experience, a disciple of the Machine, a fierce cultivator of his will, a seer in the glow of his inspiration, endowed with feline instinct, with radiant projects, with wild drives, with intuition, shrewdness, and daring". Cf. Filippo Tommaso Marinetti (*et alii*), *Futurismo. Manifestos y textos*, translated by Jorge Milosz Graba, Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2003, p. 91-92.

⁸¹ About this issue, cf. Bernd A. Laska, "Nietzsches initiale Krise. Die Stirner-Nietzsche-Frage in neuem Licht", in *Germanic Notes and Reviews*, Vol. 33, # 2, Bemidji MS, Fall of 2002, pp. 109-133, and in recent documents collected in Jean-Claude Wolf (ed.), *Eduard von Hartmann, Zeitgenosse und Gegenspieler Nietzsches*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.

⁸² Pagano, "Federico Nietzsche", in *El santo, el filósofo y el artista*, p. 73.

ted a system and for resorting to “unscientific methods”, settling for making assertions rather offering proof, and preferring denial to argumentation.⁸³

Pagano wrote ironically about Nietzsche drawing on Hellenism to posit “the superman’s master-morality”. He maintained that the “essential virtues” that Nietzsche believed he had found in the Greeks –“in his words, the most humane men of Antiquity- are envy, cruelty, and a feline desire of destruction.⁸⁴ According to Pagano, Nietzsche’s man lacks “dignity, rights, and duties, and can justify his existence only by deploying all his energy, either consciously or unconsciously, as an instrument of genius”.⁸⁵ The overman, the superman, does nothing “for the sake of his community”. If he happens to undertake collective goals, it is “only to exhibit his own power and to reinforce his selfishness, since the said goals mean nothing to him in terms of value”.⁸⁶ By declaring that the majority of mankind has “the soul and the intelligence of a slave”, Nietzsche “constructs his creed on the multitude’s moral and intellectual degradation”. He “disbelieves in moral liberty, which makes all men equal, and bases authority on force”⁸⁷

In the second essay of *El santo, el filósofo y el artista*, the diatribe against Nietzsche contrasts with Pagano’s views on Italian revolutionary Giuseppe Mazzini. The essay is part of a chapter entitled “El filósofo”, in which writes briefly about Mazzini, on whom he had also lectured at the Centro Republicano EspYearl in 1905 in commemoration of his centennial birth day. To Pagano, Mazzini is a revolutionary theorist who, not being a believer, did not hesitate to say that Jesus was “the man who loved the most, and whose life, in unequalled balance between thought and deed, promoted the holy dogma of self-sacrifice as the eternal base for the future of every religion and social virtue”.⁸⁸ Pagano, who regarded Francis of Assisi as an ideal of sanctity, enhanced Mazzini’s faith in social progress. He likewise believes that Mazzini’s struggle for equal rights, the abolition of capital, and economic cooperation lend hope to the advent of a new era grounded on justice and moral duty rather than on individualism.

Pagano’s criticism of Nietzsche’s atheism and aristocratism had already appeared in a 1901 “critical and biographical study” about Pompeyo Gener. Agreeing that the Catalonian thinker, playwright, and publicist was right in claiming that, in 1874, he had conceived of “a superior dominant type before Nietzsche”, Pagano remarked that Gener’s individualism “differs from Nietzsche’s in that Gener believes in human dignity and views it as inalienable

⁸³ *Ibid.*, pp. 78 y 81.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 86-87.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 89

⁸⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁸ Pagano, “Mazzini”, in *El santo, el filósofo y el artista*, pp. 114-115.

and absolutely sacred".⁸⁹ To this thinker, the struggle for existence "is in no way the law of life". While "cut-throat selfishness" drives the author of *Genealogía de la moral* "to exalt pain as the only source of life, Gener, who upholds a less intellectual and more humane stance, acknowledges that pain is the only true cause for depression and, therefore, that it goes against the free development of supraorganic faculties. Thus, he arms himself to fight it."⁹⁰ Although Gener, like "the wretched German philosopher", "substitutes the divinity for Man", he does so to declare himself "an adept to human religion" and to uphold the "*El Evangelio de la vida*" as is creed.⁹¹

In 1903, the "superman" inspired Pagano to write *El dominador*, his second play. This attests to his early readings of Nietzsche, which are not mentioned in studies dealing with reactions to the German philosopher in Latin America and Spain. However, Pagano appears to have mixed feelings about Nietzsche. While he strongly rejects his philosophy, he praises the "powerful personality" of the stylist who wrote *Zarathustra*. He has no qualms to call him "the greatest German poet after Goethe".⁹² It could be said that he behaved like the first

⁸⁹ Pagano, *Pompeyo Gener*, Buenos Aires, Bredalh, 1901, pp. 103 note and 121. Pagano does not give details about the source, which may have been Gener himself. Besides, Gener claimed priority for having introduced Nietzschean though in Spain; cf. Paul Illie, "Nietzsche in Spain 1890-1910", PMLA, Vol. 79, # 1, Modern Language Association of America, Nueva York, March, 1964, p. 80 note 3. Gener translated and prefaced *El anticristo y el ascetismo cristiano* (Barcelona, Lezcano y Cía., 1903) and authored *La muerte y el diablo: historia y filosofía de las dos negaciones supremas* (Barcelona, Atlante, 1888; French translation prologued by Émile Littré, Paris, C. Reinwald, 1880) and *Literaturas malsanas, Estudios de patología literaria contemporánea* (Madrid, Fernando Fé, 1894), a book on Positivist criticism whose subject-matter and approach resemble Max Nordau's *Entartung* (1893, Degeneración). These works aroused a heated controversy between (among others) Leopoldo Alas a.k.a. "Clarín" and Emilio Bobadilla. In his book about Gener, Pagano devoted to the debate a whole chapter, entitled "Por la verdad. 'Literaturas malsanas' y 'Degeneración' – Paralelo". He sought to prove that Gener's ideas were prior to and independent of Nordau's, as well as the fact that their respective theories were not measurable. Nietzsche and Ibsen earned diametrically opposed judgements: Nordau "unforgivingly" condemned them, while Gener regarded them as "highly vital and fortifying" (Pagano, *Pompeyo Gener*, p. 146). Together with other books by Gener, Pagano's library contains the above mentioned *Literaturas malsanas* and the two volumes of Nordau's *Degeneración* Spanish version, translated by N. Salmerón and García, Madrid, Libr. Fernando Fé, 1902: Volume 1: *Fin de siglo. Misticismo*; Volume 2: *El egotismo. El realismo. El siglo XX*.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 121-122.

⁹¹ *Ibid.*, p. 125. Pagano refers to Gener's "El prefacio sobre *El Evangelio de la vida*", included in *Inducciones. Ensayos de filosofía y de crítica*, Barcelona, Libr. de J. Llordachs, 1901. The book also contains an essay about Nietzsche.

⁹² Pagano, "Estilo y retórica", in *Motivos de estética*, pp. 153-154.

Modernists, whose relation to Nietzsche was also marked by ambivalence.⁹³ Perhaps Darío's fascination followed by rejection of Nietzsche's work may help understand Pagano's feelings. In 1893, Darío wrote a brief biography of Nietzsche. It was supposed to be included in the series entitled *Los raros*, but when the book was published, this chapter was removed. Darío depicted Nietzsche as "the artist/philosopher who has recently and simultaneously been admitted to the temple of Fame and to a mental home".⁹⁴ He was citing Henri Albertl and de Georg Brandes's well-known essays, as well as the memories of Elisabeth Förster-Nietzsche, the philosopher's sister who had founded the New Germania Arian colony in Paraguay and had just returned to Europe to take over the administration of her brother's work.

The 1896 first edition of *Los raros* kept only one reference to Nietzsche in an article about Max Nordau: "The gates of selfishness open to the Parnassians and the diabolic, the decadent and the aesthetes, the Ibsenians and an illustrious man who, unfortunately, lost his reason: Friedrich Nietzsche".⁹⁵ In 1899, in an article introducing Valle-Inclán, Darío seems to have become totally disenchanted. He made harsh remarks about the effects of *Thus Spake As*

⁹³ About the first Modernists different reactions to Nietzsche, cf. Thomas Ward, "Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo", in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Volume L, #2, Mexico, Colegio de México, Center of Linguistic and Literary Studies, 2002, pp. 489-511. In his well-documented study, Ward points out that Nietzsche earliest translation into Spanish was that of *Más allá del bien y del mal* by Pedro González Blanco, published in by F. Sempere y Cía. in 1885, a company that subsequently published other works by Nietzsche. Pagano's library contains a copy of this translation, as well as two other books by Nietzsche published by the same company: *El origen de la tragedia o helenismo y pesimismo*, translated by Pedro González Blanco, Valencia, F. Sempere y Cía, n.d.; *El crepúsculo de los ídolos*, translated by Rafael Urbano, Madrid, Vda. Rodríguez Serra, n.d.. About the rare instances of Nietzsche's thought in Argentinean publications on philosophy between 1880 and 1945, cf. Mónica B. Cragnolini, "Nietzsche en el imaginario argentino del siglo XX: dos momentos de una historia", in *La Biblioteca*, Buenos Aires, Vol. 2-3, 2005, pp. 134-143.

⁹⁴ Darío, "Nietzsche. Los raros", in *Obras completas*, Vol. IV, 1950-53, p. 710. This article appeared in *La Nación* on April 2, 1894. About Darío and Nietzsche, cf. Noel Rivas Bravo, "Un 'raro' excluido de *Los raros*", en Alfonso García Morales (ed.), *Estudios en el centenario de "Los raros" y "Prosas profanas"*, Salamanca, University of Seville, 1998, pp. 69-84, and Javier García Cristóbal, "Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, #32, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Spanish Philology IV, 2003, pp. 103-114.

⁹⁵ Darío, *Los raros*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, # 1119, (2^a ed.) 1953, p. 177.

habló *Zarathustra* on young Spanish writers whose only purpose was *épater le bourgeois*.⁹⁶ In 1905 –the same year in which Pagano published his controversial essay on Nietzsche– Darío exclaimed in his “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, written in commemoration of *Don Quixote*’s tricentennial:

De tantas tristezas, de dolores tantos, De los superhombres de Nietzsche, de cantos Áfonos, recetas que firma un doctor, De las epidemias de horribles blasfemias, De las Academias, Líbranos, señor. ⁹⁷	From so much grief and sorrow From Nietzsche’s supermen And silent songs prescribed By some physician, From the epidemics Of horrid blasphemies, From the Academies Deliver us, Our Lord.
--	--

In 1958, Pagano went back over Nietzsche, this time to establish a relation between the ‘superman’ prophecy and the apocalyptic atmosphere of the Cold War, the central issue in *El día de la ira*. “Nietzsche sensed the danger of his ideas and grew afraid of himself”, wrote Pagano in a commentary of a letter addressed to Brandes from Nice in late 1887. “My thoughts have already carried me too far and I *dread* to wonder how much farther they will lead me.”⁹⁸ Fascinated by vertigo and attracted to the abyss, Nietzsche “always tended to go farther”;

⁹⁶ Darío, “La joven literatura II. Un estilista. Lo que vendrá”, Madrid, March 6, 1899: “Here, where a few windows of the feudal ancient building have just opened to let in the air and the light, a few squinted beams, a gust of German wind escaped from the wineskin of the admirable madman of the Zarathusta (*sie*), and turned the brains of several young people who, in their just desire for innovative ideas and a different route, leap at the first new oddity on their way. Truly intelligent, educated youngsters have taken to toss into the air incredible paradoxes, the product of their primitive juggling ability. Because *thus spake Zarathusta*, and because being an immoralist seems to confer some importance on the aristos, as if it were an initiation. They play stupid games with notions such as honor and morality; they deride Christ more than does Nietzsche; they defend and proclaim Sodom’s Pentapolitan freedom; they deny everything that has been deemed true to this day, and all for the excitement of standing on the opposite side. They call Homer, Shakespeare, and Cervantes imbeciles.” This article, published in *La Nación* on June 4, 1899, does not seem to have been included in any compilation of Darío’s journalistic writings, but is reproduced in its entirety in Leda Schiavo, “Valle-Inclán en ‘La Nación’ de Buenos Aires”, in *Grama y Cal. Revista Insular de Filología*, #1, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Department of Spanish, Modern, and Latin philology, 1995, pp. 214-217. According to the author, it was previously published in the *Boletín de la Asociación Internacional de Valleinclanistas*, #4, September 1989. Dionisio Gamallo Fierro is believed to have been the first to draw attention to this article and publish it partially, without specifying its source, in a *Revista de Occidente* homage issue to Valle-Inclán, Madrid, November-December, 1916. Some parts are cited by Rivas Bravo, *op. cit.* p. 69, and García Cristóbal, *op. cit.*, p. 107 note 18.

⁹⁷ Darío, “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, in *Cantos de vida y esperanza* (1905), *Obras poéticas completas*, p. 917.

⁹⁸ Pagano, “Dos profecías en el drama del hombre- Wells frente a Stalin, entre Dostoiewski y Nietzsche”, in *Evocaciones*, pp. 196-197. Nietzsche’s letter has been taken from Georg Brandes, *Nietzsche. Un estudio sobre el radicalismo aristocrático*, translated by José Libermann, Buenos Aires, Tor, 1933. The book is in Pagano’s library.

“he exceeded himself”. Pagano argued that the terrible thing about his endeavor was that he “never mastered his thoughts”. In his view, God, Christianity, and Socrates “were active, inimical, and dominant presences that he was not able to annihilate”⁹⁹. His “unrelenting defiance” was bound to sink him in “the bleakest annihilation”. The superman doctrine became his obsession, as he himself confessed in the fourth and last section of *Thus Spake Zarathustra*, in the chapter entitled “The Higher Man”. “The Superman, I have at heart; that is the first and only thing to me—and not man: not the neighbor, not the poorest, not the sorriest, not the best.”¹⁰⁰ A nihilist, aristocratic apocalypsis led him to declare: “Man must become better and eviler”—so do I teach. The evilest is necessary for the Superman’s best.”¹⁰¹

BERGSON, CUBISM, AND SURREALISM

After exploring the antinomies of Futurism and Croce’s theories, Pagano explains the complex connections between Henri Bergson’s philosophy and avant-gardism in his essay “La modernidad como problema estético”, included in *Formas de vida*. The correlation between the author of *L’Évolution créatrice* (1907) and the main avant-garde trends belonged in the *doxa* of the times. Since the beginning of the century, the critics sought for discursive legitimization of Cubist and Futurist works in Bergson’s Intuitionism. A winner of the 1927 Nobel Prize, Bergson had become fashionable all over Europe, and such phrases as *élan vital*, *durée*, and *simultaneité* were warmly welcomed and used to excess in the world of art.

In 1911, critic Alexandre Mercereau declared that Bergson supported Cubism. Poet André Salmon, a friend of Apollinaire’s, hinted that the French philosopher would preface the catalogue for the exhibition that the *Section d’Or* group would hold in October 1912 at the Galerie La Boitié in Paris. However, to the disappointment of many, Bergson denied the rumors in an interview for *L’Intransigeant* and said he was not acquainted with Cubist paintings.¹⁰² It

⁹⁹ *Ibid.*, p. 202.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 203. Pagano cites *Así habló Zarathustra* according to the translation by Eduardo Ovejero and Maury: Nietzsche, *Obras completas*, 14 Vols., Buenos aires, Aguilar, 1949, Vol. VII, p. 285.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.203-204; Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, p. 286.

¹⁰² The *Section d’Or* group was composed by “Orphic” Cubists, a phrase coined by Apollinaire in 1913. They were Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, and Albert Gleizes. Cf. Guillaume Apollinaire, “La peinture moderne”, in Apollinaire, *Chroniques d’art* 1902-1918, collected writings prefaced and annotated by L.C. Breunig, Paris, Gallimard, 1981, pp. 351-357. About Merceneau’s and Salmon’s words and the *L’Intransigeant* interview of November 22, 1911, cf. Simón Marchán Fiz, “Meditaciones estéticas sobre las poéticas del cubismo/Aesthetic Meditations on the Cubist poetics”, in AA.VV., *El cubismo y sus entornos* [exhibition curated by Eugenio Carmona], Madrid, Fundación Telefónica, 2006, p. 19. For a survey into Bergson and Cubism, see Mark Antliff, *Investing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*, Princeton, N.J.Princeton University Press, 1993. Regarding the subject under discussion, see the chapter entitled “Du Cubisme entre Bergson et Nietzsche”, pp. 39-65. Cf. also Antlif, “Bergson and Cubism: A Reassessment”, in *Art Journal*, Vol. 47, # 4: *Revising Cubism*, Nueva York, College Art Association, Winter 1988, pp. 341-349.

is unclear whether Pagano knew about this, but in “La modernidad como problema estético” he wondered skeptically “what could be the connection between Cubist order and Bergson’s intuition lying at the opposite end of intelligence, between Cubist abstraction and the reality of intuition, and between Cubist staticism and a *philosophy of mobility*.¹⁰³ While intelligence “only offers us a translation of life in terms of inertia”, aesthetic intuition drives us “to the very heart of life”, bridging “the gap that space creates between the subject and the object”.¹⁰⁴ Although “avant-gardist traits” can be perceived in “Bergsonian illogicism”, Bergson’s Intuitionism is incompatible with both Cubist and Futurist aesthetics:

That Futurism is not there is evident. It will be clear to those who are not laid astray by what is said about duration in the first chapter of *L'Évolution créatrice*. The concept of the past and its persistence in the present as a necessary precedent could not be more apparent.¹⁰⁵

Pagano thought that “other, no less *subversive* and complex offshoots” that would seem to bond to Surrealism could be surmised from Bergson’s works. Bergson deliberately omits to use the term Surrealism to avoid being distracted by “the turbulence of labels and manifestos”.¹⁰⁶ To Bergson, “art is a more direct vision of reality” and its aim is to raise “the thick veil” standing “between us and nature”, “between us and our conscience”.¹⁰⁷ Art’s sole purpose is to “remove all practical, useful symbols, everything that disguises reality”, explains Pagano, as if he were reading Bergson in the light of André Breton’s *Manifeste du surréalisme* (1924). The *Manifeste* states that “man, the eternal dreamer, ever more dissatisfied with his lot, painfully

¹⁰³ Pagano, “La modernidad como problema estético”, in *Formas de vida*, p. 405-406.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 407.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 407 *infra*.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 406 y 409.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 406.

moves in circles around the objects that he is forced to use.”¹⁰⁸ Pagano recalls *Le Rire* (1900) and “Le Rêve”, a 1901 lecture by Bergson at the Institut General Psychologique en 1901. In this lecture, Bergson compared the mechanisms of dreams with “unconscious memory”, drawing attention to Alfred Maury’s and Hervey de Saint-Denis’ dreams, to which Breton was so attracted. “Just as reality lies concealed to ordinary perception, so does it elude science. It remains in the sphere of intuition. Sometimes it has a subconscious component”.¹⁰⁹ One last remark is found in *L'Évolution créatrice*:

Intelligence only offers us a translation of life in terms of inertia. It turns around the object grasping as many angles as possible; it attracts the object but does not penetrate it. On the other hand, intuition leads us into the very heart of life; that is to say, into an instinct that became disinterested. This is rendered possible by the fact that aesthetic capacity and normal perception coexist in man. Therefore, while intelligence is characterized by incomprehension of life (it only provides us with representations of discontinuity and immobility), aesthetic intuition bridges the gap that space creates between the subject and the object.¹¹⁰

In “Esencia y presencia en la creación del arte”, an essay included in *Nuevos motivos de estética*, Pagano also cites Bergson’s “L'effort intellectuel”, which, like “Le Rêve in *L'Énergie spirituel* (1919), explains the productive dynamics of images as opposed to reproductive mechanisms and to place intuition at the center of the creative process.¹¹¹ “Imagination, i.e. an intuitive virtue, i.e. a poetic gift, is necessary to enjoy and understand a work of art.”¹¹² Pagano asso-

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 406 *infra*. André Breton, “Manifeste du surréalisme (1924)”, in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 13. We have not found in Pagano’s library any of the foundational writings for Surrealism. However, there are many works by Bergson: *La filosofia dell'intuizione*, with an Introduction by Giovanni Papini, Lancia, R. Carabba, n.d.; *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Valencia, Prometeo, n.d.; *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el espíritu*, translated by Martín Navarro, Madrid, Victoriano Suárez, 1st ed., 1900; *La evolución creadora*, 2 Vols., Madrid, Renacimiento S.A., 1st ed., 1912; *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 23rd and 27th eds., 1924 and 1929; *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Madrid, Francisco Beltrán, 2nd ed. 1925; *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 32nd ed., 1926; *L'Énergie spirituelle*, Paris, Félix Alcan, 12th ed. 1929; *Durée et simultanéité à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Félix Alcan, 31st ed. 1926; *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1927; *La energía espiritual*, translated by Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro, 1st. ed., 1928. Other classified works: Juan Alfredo Casaubón, *Aspectos del bergsonismo*, Buenos Aires, Cuadernos de Atrium, 1945, and Bergson, Poincaré, Friedel, Gide, De Witt, Guizot, Riou, Roz, Wagner, *El materialismo actual*, Madrid Gutenberg de J. Ruiz, 1st ed. 1915. About Surrealism in Argentina, particularly in Antonio Berni, Raquel Forner, and Guillermo de Torre, cf. María Teresa Constantini and Diana Beatriz Wechsler, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires, Longseller, 2005, pp. 69-90.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 407. For the lecture cited, cf. Bergson, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, pp. 104 and 108.

¹¹⁰ *Ibid.*, 407 *infra*.

¹¹¹ Pagano, “Esencia y presencia en la creación del arte”, in *Nuevos motivos de estética*, pp. 133-134.

¹¹² *Ibid.*, p. 145.

ciates Bergsonian intuition with Friedrich Schelling “aesthetic intuition”, in which the poetic gift is identified with artistic genius.¹¹³ His theory of inspiration remains faithful to the theory of romanticism, although he tries to encompass the artist’s self-determination, the freedom of the individual “evolving into a person” through the creative process, as we can read in another essay published in the same book.¹¹⁴ Unlike metaphysical man, ruled –though not exclusively – by the principle of rationality, a poet is someone who intuitively knows “the other, the essence”. “The poet works outside himself, in an ecstatic or daydreaming state”.¹¹⁵ In this state of lucid *reverie*, which Bergson typically exemplifies through *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), “the purely intelligible becomes subsumed by another, subconscious affect”.¹¹⁶

Pagano was not the only one who envisaged some affinity between “Bergsonian illogicism” and Surrealism.¹¹⁷ In 1926, when Walter Benjamin was comparing “automatic writing” and the role of Marcel Proust’s *mémoire involontaire*, he stated: “In the throes of nostalgia, he would lie on the bed. He was nostalgic about a world transfigured into a state of similarity, where existence’s true Surrealist face emerges.”¹¹⁸ In his lengthy study on movement, and following Benjamin, Peter Bürger related the doctrine of the *moi profond*, displayed by Bergson in his *Essai sur les donées de la conscience* (1889), with the origins of “psychic automatism”, defined by Breton as “the product of thought in the absence of any kind of control exercised by reason and separated from any aesthetic or moral preoccupation”.¹¹⁹ It cannot be denied that the Surrealists strove to differentiate themselves from Breton and to approach Freud and Marx. Traces of both can be found in their manifestos and other writings, which also show

¹¹³ Pagano was familiar with the Italian renderings of Schelling’s works: *Sistema dell’idealismo trascendentale*, translated by Michel Losacco, Giuseppe Laterza, 2nd ed., 1926 Schelling’s notions of “aesthetic intuition” (*aesthetische Anschaung*) and “poetic gift” (*dichterisches Vermögen*) lead him to declare that “the philosophy of art is Philosophy’s true organon.” These ideas are developed in the Introduction and in Chapter VI, especially in § 2.

¹¹⁴ Pagano, “El espíritu como esencia en la creación del arte”, in *Nuevos motivos de estética*, p. 43-44: [...] aesthetic romanticism, an essential factor for artistic creation, was not born yesterday, nor is it related to a given school. It is a sentiment turned spirit in an intuitive artist’s work. Here we can talk of the person in the Thomistic sense of the word.” Pagano drew on the distinction between individual and person proposed by Jacques Maritain in *Para una filosofía de la persona humana. Conferencias pronunciadas en agosto y septiembre de 1936*, Buenos Aires, Clases on Catholic Culture, 1938. This distinction originated in St. Thomas Aquinas, in whose view “Person refers to that which is most perfect in the whole of nature, as can be seen from rational nature”. (*Summa theologiae*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951, Prima Pars, Quaestio 29, 3). About the evolution of this concept, cf. Emmanuel Housset, *La vocation de la personne. L’histoire du concept de personne de sa naissance augustinienne à sa redécouverte phénoménologique*, Paris, Presses Universitaires de France/Épiméthée, 2007, especially pp. 155-225.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 145 y 144.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 144 *infra*.

¹¹⁷ Pagano, “La modernidad como problema estético”, in *Formas de vida*, p. 407.

¹¹⁸ Walter Benjamin, “Zum Bilde Prousts”, in *Gesammelte Schriften*, Vol. II, 1, edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1977, p. 314. On this issue, cf. Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p.54.

¹¹⁹ Cf. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, an edition enlarged with new studies, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1996, pp. 70-73. Breton, “Manifeste du surréalisme”, p. 36.

the influence of Schelling, Croce, Pierre Janet, Hippolyte Taine, and a number of other authors who dominated philosophical and scientific literature in pre-World War I France.¹²⁰

ORTEGA'S THESES ON THE DEHUMANIZATION OF ART

Pagano's stance regarding the fashionable art theories in the between-wars period was expressed in his essay *Motivos de estética*. Here he refuted the thesis developed by José Ortega y Gasset in *La deshumanización del arte*, which had been published in installments in the *El Sol* Madrid newspaper in 1924 and then in book form in 1925, followed by *Ideas sobre la novela*.¹²¹ From the very beginning, Pagano, without ever openly naming the Spanish philosopher, denies the soundness of the arguments on which he supports his sociological analysis. Pagano maintains that "the dehumanization of art", an expression that became a cliche, "has not constructed an Aesthetics, but assumed one".¹²² All there is can be reduced to a loose, equivocal description of the main trends in European art in terms of an exit from representation. This is less explanatory of the specific changes in artistic praxis than of the categorial disorder in which the philosophy of art is immersed.

Pagano's article was published at the same time as Ortega visited Argentina, between 1939 and 1942. Most Argentinean academic and literary circles received Ortega with indifference that soon turned into hostility owing to his ambivalent attitude toward the outcome of the Spanish Civil War and the rise of fascism in Europe.¹²³ This marked a change of feelings and a strong contrast with the enthusiasm and admiration with which he had been welcomed on his two previous visits. He had first traveled to Argentina in 1916 as a guest of the Avelino Gutiérrez Spanish Institution of Culture, and in 1928 was invited by the Asociación Amigos del Arte at the request of its Chair, Elena Sansinena de Elizalde. During the six months he spent in Argentina in 1916, Ortega held a series of lectures at the Buenos Aires University

¹²⁰ About the origin of Surrealist aesthetic ideas, "Estudio preliminar: Louis Aragon y el otro manifiesto del surrealismo", in Louis Aragon, *Una ola de sueños*, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes, 2004, pp. 9-48.

¹²¹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela* (Madrid, Revista de Occidente, 1925), in *Obras completas*, volume III (1917-128), Madrid, Revista de Occidente, 3rd. ed., 1955, pp. 253-386.

¹²² Pagano, "La deshumanización del arte", in *Motivos de estética*, p. 46.

¹²³ About Ortega's visits, his influence, and his personal and institutional relations, see Francisco Romero, *Sobre la filosofía en América*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1952, pp. 43-46; Rosa María Martínez de Codes, "Ortega y la Argentina", in *Quinto centenario* (Ortega y América), #6, Madrid, 1983, pp. 53-86; Tzivi Medin, "Ortega y Gasset en la Argentina: la tercera es la vencida", in *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 2, # 2, University of Tel Aviv, Lester and Sally Entin School of Humanities, History Department, Institute of Latin American History and Culture, July-December, 1991, pp. 25-38, and *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994; Marta Campomar, "Los viajes de Ortega a la Argentina y la Institución cultural espYearla", in José Luis Molinuelo (coord.), *Ortega y la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 119-149; Ignacio Sánchez Cámara, "Ortega y Gasset en Argentina: las conferencias de Buenos Aires, in *Revista de Occidente*, #192, Madrid, 1997, pp. 138-144.

School of Philosophy and Letters. The series went by the name of “Introduction to the general problems of philosophy”. He also gave a *numero clausus* seminar on Kant’s *Critique of Pure Reason*, attended by philosophers Rodolfo Rivarola, Alejandro Korn, Coroliano Alberini, and Avelino Gutiérrez. He also held two public lectures at the Odeón Theater, one of them on “The new sensibility”, at the request of the *Nosotros* magazine, and a seminar at the National University of Tucumán, hosted by philosopher Alberto Rougés.

According to Francisco Romero, Ortega’s second visit under the Yrigoyen administration consecrated him as “a spiritual leader” in his capacity of thinker and editor of the *Revista de Occidente*.¹²⁴ Nevertheless, his articles “La pampa... promesas” and “El hombre a la defensiva”, written after his return to Spain and published in *La Nación* in 1929, disappointed many of his followers, and aroused angry answers from Juan Álvarez, Manuel Gálvez, and Roberto Giusti among others.¹²⁵ The feeling of disenchantment was triggered by the fact that Ortega ventured an analysis of Argentinean “psychological structure”. On his second visit, he struck a friendship with Victoria Ocampo. It was he who suggested the name *Sur* for her magazine. He was a member of *Sur*’s International Committee until 1939. When he visited Buenos Aires a third time, invited again by the Asociación Amigos del Arte, he resigned to the Committee because he resented the publication of an anonymous article that satirized the “most dark Spanishness” of the nationalist *Sol y Luna* magazine, published by participants in the Classes of Catholic Culture.¹²⁶

When Pagano wrote his essay, Ortega’s diagnosis of the “new style”, in which he encompassed Modernism and the Avant-garde, was widely supported and cited in Argentinean in-

¹²⁴ Cf. Francisco Romero, “Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual”, in *Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960, pp. 7-31.

¹²⁵ Juan Álvarez, “Los guarangos argentinos y la filosofía del horizonte”, in *La Prensa*, Buenos Aires, March 2, 1930. Manuel Gálvez, “Los argentinos según Ortega y Gasset”, in *La Nación*, Buenos Aires, June 15, 1930, *Revista semanal*, Year 1, # 50, pp. 14 y 37; “Los argentinos según Ortega y Gasset II”, in *La Nación*, July 13, 1930, *Revista semanal*, Year 1, # 54, pp. 5 and 36; “Los argentinos según Ortega y Gasset III”, in *La Nación*, Buenos Aires, August 17, 1930, *Revista semanal*, Year 2, # 59, p. 16. Roberto Giusti, “Los ensayos argentinos de Ortega y Gasset”, in *Nosotros*, Year 24, # 248, Buenos Aires, January, 1930, pp. 5-13. See also “Ensayos de Don José Ortega y Gasset sobre la Argentina: ‘La Pampa... promesas’ and ‘El hombre a la defensiva’; polémicas que suscitaron, Roberto F. Giusti’s opinion, réplica de Manuel Gálvez”, in *Anales de la Institución Cultural EspYearla*, vol. III, 1926-1930, 2nd part, Buenos Aires, 1953, pp. 471-482. To find these writings, cf. Carlos Adam, *Obras de José Ortega y Gasset publicadas en la Argentina*, offprint, *Revista de Filosofía*, # 17, La Plata, National University of La Plata, School of Humanities and Education Sciences, Institute of Philosophy, 1966.

¹²⁶ Established in 1938, *Sol y Luna* was first edited by Juan Carlos Goyeneche, Mario Amadeo, and José María de Estrada. About the incident, which possibly compromises Jorge Luis Borges and Ernesto Sabato as having authored the article entitled “Capricho espYearl”, cf. Medin, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, pp. 125-129. About *Sol y luna*’s answer, drafted by Leopoldo Marechal, and about the circumstances that ended in Ortega’s separation from *Sur*, see also Máximo Etchecopar’s testimonial in Medin’s interview and his own version in *Ortega en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación José Ortega y Gasset, 1983, pp. 83-85 by the same author, “Crónica sucinta de una apasionada amistad: la de Ortega con Argentina y los argentinos”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, # 403-405, Madrid, 1984, pp. 375-390.

tellectual circles.¹²⁷ Ortega posited that, contrasting with 19th Century Romantic-Naturalist art, 20th Century young art showed convergent trends. This art “tends to a) dehumanize art’s, b) avoid living forms, c) turn the work of art into just a work of art, d) regard art as a mere game, e) highlight irony, f) avoid falseness, thus achieving scrupulous realization and, g) depleting art of significance, as young artists saw fit”.¹²⁸ Pagano flatly rejected this description, maintaining that it implied a simplification of one of art’s most complex problems. In principle, far from being original, the idea of the “dehumanization of art dissolves and subsumes many theories in one. By definition, the system posed is elusive: it aspires to things by fleeing them. It refers to them, it disintegrates them, it makes use of their components, but it refuses to represent them.”¹²⁹ Although Ortega said that he did not mean “to extol this manner of art, let alone belittle the trends of the past century”,¹³⁰ his essay had inaugurated a dóxa on modern art. There was an overlap between a descriptive thesis and a set of norms. “Art is no longer representational”, states the former. “Every scrap of reality collapses, even more so if it is attached to a notion of the human”. The latter fosters “the unreal, the opposite of realism as the condition for utmost excellence.”¹³¹

Pagano warned that the descriptive thesis was based on a false premise. By degrading realism to the category of popular art, to a mere fragment of life, Ortega was reducing representation to the status of imitation, disregarding Aristotle’s concept of mimesis as possessing “a spiritual nature”.¹³² Plotinus and St. Augustine also rejected the principle of imitation, and Leonardo himself viewed painting as “*a mental object*”, a science, and a divine act. Thus, Pagano insisted that, in his opinion, *imitatio naturae* consisted in the “*re-creation*” of nature:

Painting neither imitates nor copies. Rather, by seeking support in nature, it returns us something different from a reproduced object that we do not identify as life. The portrait of [Pope] Innocent X is not Innocent X. Velázquez portrait lives in and by itself. When Velázquez painted it, he depicted himself. It is the artist’s sentiment that lives in that ideal form. Yet it is not a preexisting sentiment added to the image. Just as it is not the addition resulting from an image and a technique, it is not an image added to

¹²⁷ Raúl Roa, “Dichos y hechos de Ortega y Gasset”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, # 85, Madrid, 1956, pp. 120-131. In the thirties, Ortega’s reflections on the novel and his emphasis on psychological insight and description of action gave rise to a debate that involved Héctor Agosti, Roger Caillois, and Eduardo Mallea among others. In 1940, Borges intervened, criticizing Ortega in his prologue to Adolfo Bioy Casares’ *La invención de Morel*. See Judith Podlubne, “Borges contra Ortega: un episodio en su polémica con Mallea”, in *Variaciones Borges*, #19, Iowa, The University of Iowa, 2005.

¹²⁸ Ortega y Gasset, *Obras completas*, III, p. 360.

¹²⁹ Pagano, “La deshumanización del arte”, in *Motivos de estética*, p. 46.

¹³⁰ Ortega y Gasset, *Obras completas*, III, p. 359.

¹³¹ Pagano, “La deshumanización del arte”, in *Motivos de estética*, pp. 46-47.

¹³² *Ibid.*, p. 51.

a sentiment either. Technique, sentiment, and image make a whole, and this is why the artist identifies with his work.¹³³

Moreover, Pagano totally disagreed with Ortega's thesis that "not everyone can understand the new art" because "its elements are not generically human".¹³⁴ Pagano replied vehemently to the idea of "an artistic type of art", one that, in a Nietzschean style, eliminated "all too 'human' factors" and divided audiences into two casts: those who understand and those who do not. This separation ensured "an instinctive aristocracy a genuine enjoyment of art". The masses remained outside.¹³⁵ Pagano retorted that "art is a category of life. It is made by man and addressed to man".¹³⁶ He also wrote "*Art* and *dehumanization* are mutually exclusive terms, an antinomy, just as it would be tautological to speak of *humanized art*".¹³⁷ In an almost literal return to Hegel, Pagano maintained that "arts is a product of man's spiritual activity; it is conscience of the self and self-sufficiency of the self".¹³⁸ In other words, "every aesthetic activity is always a human expression".¹³⁹ This does not mean that art transmit some spiritual content, but it does mean that man's spiritual essence is conveyed by art.

If art lay out of what is human –I am talking about the object of representation -, if the figurative elements in an art work did not become human through my own humanity, if they did not somehow reach my spirit, then art would be a sheer assumption of the artist. How can anyone accept an art that cannot resound in its target, be it the beholder, the taster, or the critic?¹⁴⁰

FROM ABSTRACTION TO NEO-HUMANISM

According to Pagano, the assumption that modern painting dehumanizes its content because it "derealizes" it entails a serious conceptual mistake. All art is idealization. The object of representation "does not exist as an aesthetic value until it is intuited by the artist and objectivized in a successful manner of expression".¹⁴¹ The object as such is not a component of art. It is just matter, and belongs in the world of objects. Ever since Antiquity, all forms of art have derealized their object of representation, transforming it into "an aesthetic act" and giving it

¹³³ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁴ Ortega y Gasset, *Obras completas*, III, p. 356.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 355-356 y 381.

¹³⁶ Pagano, "La deshumanización del arte", in *Motivos de estética*, p. 49.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁸ *Ibid.* p. 50 *infra*.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

an autonomous “existence of its own in the ideal sphere”.¹⁴² “Idealizing does not necessarily amount to moving in the Platonic sphere”, explained Pagano in another essay included in *Motivos de estética*.¹⁴³ Both the so-called Realist art and the Idealist school assume the ability to transform the object of representation into aesthetic matter, making it into “an inner perception” by means of a spiritual act.

An artwork will be called Realistic when it reproduces, with representational evidence, an external model taken from objective reality. On the other hand, we call Idealistic that which cannot be directly perceived outside the subject in the sensorial world. In this case, the artist does not operate idealistically on the reality of an image, but extracts it from his own self, constructing it with such stuff as dreams are made on, as Shakespeare said.¹⁴⁴

The extreme example of “dehumanized art” described by Ortega is embodied in “abstract geometrism”, a trend that does not represent “the whole of modern art” but only “a negligible part of it”.¹⁴⁵ However, Pagano objects that by disintegrating and fragmenting the object of representation, the abstract artist “dehumanizes the *theme* of his picture; theme and art are not the same thing”.¹⁴⁶ On the other hand, as long as dehumanization is limited to such procedures, it is not really original. “[These artists] dehumanize the *content* of a number of elements: ornamentation, still life, the landscape, and the anthropomorphic combinations of the ancient world”.¹⁴⁷ The novelty of dehumanized art cannot be said to lie in its indirect representational approach, since this is found in the imitative and decorative arts of all times. “Representational art derealizes by offering us an individual image of the object of representation; decorative art typifies the object and turns it into a stylized technique.”¹⁴⁸ Decorative art, generic and ruled by the symmetry, the repetition, and the alternation of motives usually taken from the flora and the fauna, which lend it its figurative repertoire, “is imaginative art *par excellence*”.¹⁴⁹

Again, Pagano made some observations about a frequent analogy between abstract art and primitive art. By establishing an opposition between dehumanized art and Realist art, which draws on the identification and imitation of nature, Ortega contributed a sociological develo-

¹⁴² *Ibid.*, p. 54.

¹⁴³ Pagano, “Lorenzo el Magnífico en la estética del Renacimiento”, in *Motivos de estética*, p. 32.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 32 *supra*.

¹⁴⁵ Pagano, “La deshumanización del arte”, in *Motivos de estética*, p. 60. En the entry for Pablo Curatella Manes in the abridged edition of *El Arte de los Argentinos* (Buenos Aires, Goncourt, 1981, p. 207), we find the following assertion: “New ideals are appearing. To the dehumanizers’ blind rejection, Neo-humanism opposes a renovated, vital drive.”

¹⁴⁶ Pagano, “La deshumanización del arte”, in *Motivos de estética*, p. 54.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 54 *infra*.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 55 *infra*.

pment to the theory of art expanded by Worringer ed in *Abstraktion und Empathie. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1910, Abstraction and Empathy: Essays on the Psychology of Style). Pagano disregarded this difference but attacked its grounds. In his well-known doctoral thesis submitted to Berne University in 1907, Worringer criticized Theodore Lipps' theory of "the projection of emotions, pointing out that it unilaterally provided the framework for the evaluation of "an artistic will", a concept coming from Austrian historian Alois Riegel. Riegel's theory was geared toward "the organic-realistic pole, i.e. toward Naturalism, in the higher sense of the word", like in Classic art.¹⁵⁰ According to Worringer, "a comprehensive aesthetic system" should be included in the opposite pole, constituted by a "desire of abstraction" whose instinctive manifestation is to be found in primitive art, later in Egyptian and Gothic art, and finally in modern art, as a product of more advanced knowledge. "While the desire for empathy, the *Einfühlung* as an assumption of the aesthetic experience, finds its satisfaction in the beauty of the organic, the desire of abstraction finds beauty in the inorganic that denies life, in crystalline matter, or, in other words, in the submission to abstract law and need".¹⁵¹

Although Pagano admired Worringer's historiographic works and highlighted "a determined emancipating effort"¹⁵² in them, he rejected the latter's explanation of art as the bipolarity found in the "desire for *Einfühlung*" and the "desire for abstraction". As he noted in another of the essays that compose *Motives of Aesthetics*, there is no need to accept the theory of *Einfühlung*, with all the psychological implications shown in the work of Lipps and his followers, to acknowledge that, in every aesthetic experience, "we project ourselves in the microcosmos of the artistic work, delivering ourselves into its individuality in its concrete and specific own".¹⁵³ In primitive art, the "desire for abstraction" is not the same search expressed in Expressionism and Cubism. Only for modern man, Pagano argued, can the representation of something become a symbol. "For primitive man, instead, the image is the object itself."¹⁵⁴ The dehumanizer only wants to run away from the object because -as the Socrates stated in *The Republic*- he only sees in it a representation, a copy, and a vicarious duplication of what is found in the contingency of the sensitive world. His attitude opposes that of the "aesthe-

¹⁵⁰ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, translated by María Frenk from the revised 1948 edition, with a new preface by the author, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 28. The notion of *Kunstwollen* ("artistic will" or "will of art", according to Spanish translations) was coined by Riegel in *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, George Siemens, 1893; 2nd edición, Berlin, Richard Carl Schmidt, 1923.

¹⁵¹ Pagano, "La deshumanización del arte", in *Motivos de estética*, pp. 18-19.

¹⁵² Pagano, "Pre y postguerra en la problemática del teatro moderno", in *Motivos de estética*, p. 265. Pagano's library contains three works by Worringer: "El espíritu del arte gótico", in *Revista de Occidente*, Year VI, #11, 1924; *La esencia del estilo gótico*, translated by Manuel García Morente, Madrid, Revista de Occidente, 1925; *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, translated by Emilio Rodríguez Sadía, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

¹⁵³ Pagano, "El naturalismo en la pintura española", in *Motivos de estética*, p. 111.

¹⁵⁴ Pagano, "La deshumanización del arte", in *Motivos de estética*, p. 56.

thic man”,¹⁵⁵ for whom beauty is found in the objectivation of the spirit. The dehumanizer condemns all realistic art because he mistakes the reality of the object of representation for that of the represented object. He cannot see that, in art, to reproduce is always “to produce again, to produce *something else*”.

A painting is not, in any way, the object represented in it. The object represented has been sifted through a spiritual sieve while becoming an expression of aesthetic content. It is actually *de-realized*, it has lost reality. It has gone from the reality that can be *touched* to a *figurative* one of pure spiritual content. Art has been created. The object has become an ideal objectivation.¹⁵⁶

In “The Human Sense of Art”, one of the essays in *New Motives of Aesthetics*, Pagano observes that, in the first decade of the 20th century, the different aspects of abstract art, “had the merit of giving a shock of life to the inertia of dead formulas, thus awakening a whole era that had been slumbering away on the reiteration of used up—if not worn out—concepts”.¹⁵⁷ However, the failure of this art, “self-obliterated, totally uninterested in man and things, and reduced to its own operative rules” would have been inevitable. After the Great War, there was a comeback to concrete painting, “*to what can be recognized by shape, understood by theme*”; “Cubism only manifested itself occasionally and alternatively in the always fertile talent of Pablo Ruiz Picasso, an emblematic figure of modern art.”¹⁵⁸ Man and his world are, finally, brought back.

The disgregated forms of the new painting—and also of sculpture—cease to be, and there is a return to reproductive art; abstraction ceases to be and makes way for the concrete image, visible in its absolute morphology; the ingenious and diffuent allusions of ar-

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 55. About the contradiction that Pagano believed existed in Plato's works between his condemnation of tragic poets and his philosophical use of myth, cf. “Platón frente a sí mismo en el problema de la estética” and “Homero en Platón”, in *Nuevos motivos de estética*, pp. 59-79 and 81-96..

¹⁵⁶ Pagano, “El naturalismo en la pintura española”, in *Motivos de estética*, p. 118.

¹⁵⁷ Pagano, “El sentido humano del arte”, in *Nuevos motivos de estética*, p. 228

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 230.

besques cease to be in order to go back to the traditional representation of beings and things; dehumanized art ceases to be and Neohumanism comes in".¹⁵⁹

Pagano refers in this way to the New Realism and other inter-war Neofigurative trends whose reaction against "dehumanized art" was linked to the news of an event that took place in Paris in 1944. After the Liberation, Pagano tells us, students at the École de Beaux Arts violently unhung Picasso's paintings off the walls of the Autumn Hall, threw them to the floor, and soiled them. Vandalic as it was considered, the episode seemed to respond, nevertheless, to a deep cause, one that spoke of the failure of Cubism and a good part of *avant-garde* art. The "play of that aestheticism of mere abstractions",¹⁶⁰ Pagano argued, did not relate to the pain of occupied France, to the thousands of victims of Nazism and to the spirit of the Resistance. In the rebellion of those Parisian youngsters, there was the yearning of "another art, more in accordance with the national feeling of the moment"; that new art, which could satisfy patriotic exaltation, had its roots buried in the grand tradition and could be recognized in "the epic frenzy of Rude's brass in the *Marseillaise* ardent bars" and in "the no less generous and fervent vehemence of *Liberty Guiding the People* by Eugène Delacroix".¹⁶¹

A NATIONAL DILEMMA: INDIGENOUS OR AUTONOMOUS ART?

The topic of identity in Argentinean art was approached by Pagano –who held the History of Art and Aesthetics Chair at the National Academy of Fine Arts and was Assistant Professor of Aesthetics at the School of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires- in "El nacionalismo en el arte" and in "Nuestro arte en la actualidad", two essays that he wrote

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 230 *supra*. In principle, Pagano, inscribes Neohumanism within Post-war Existentialist trends. This partly explains his interest in Gabriel Marcel's work: "Even the most recent philosophy flows into the existential stream. It is not content with a life that feeds exclusively on cognitive forms. It aspires to more. It demands full human existence. Rather than intellectually adhering to the truth, it longs to adopt existential thought. This road leads to a reason of being, of being oneself and one's world, oneself and one's world, of existing and co-existing, of endowing life with a human sense, and doing so for life as a whole, for integral life." (*ibid.*, p. 227). However, the explicit connection between "Neohumanism" and the above mentioned concepts refer to Jacques Maritain's doctrine of "integral humanism", presented in six lectures held at Santander University in August 1934 and published in Spanish under the title *Problemas espirituales y temporales de una nueva cristiandad*, Madrid, Signo, 1935. It is worth noting that Maritain disseminated his "integral humanism" in Argentina, between August and October 1936, in the Classes of Catholic Culture and lectures held in Buenos Aires and Córdoba. About Matitain's visit to Argentina, cf. Tristan D'Athaïde, "Maritain et l'Amérique latine", in AA.VV, *Jacques Maritain. Son œuvre philosophique*, Paris, Bibliothèque de la Revue Thomiste, Desclée de Brouwer, c. 1948, pp. 12-17 and especially in Fernando Martínez Paz, "Maritain en la Argentina", in *Rumbo social*, #25, Buenos Aires, October-November, 1982, e-edition at the *Humanismo Integral* website, Centro de Documentación Maritainiana: <http://www.humanismointegral.com>.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 229.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 229 *infra*.

between the wars, the former by the mid 1920s and the latter by the end of the 1930s. The importance of these works is two-fold: first, their intrinsic value, which is part of Pagano's contribution to Aesthethics as a new branch in Argentinean philosophy. Second, the conceptual and methodological scaffolding provided by *The Art of the Argentine People* (1938-1940), a three-volume work which is his biggest contribution to the historiography of the arts, and covers the pre-hispanic period to post-impressionism to the first *avant-gardes* of the 20th century.

The first of the mentioned essays, "El nacionalismo en el arte", was originally a lecture given at the Friends of Art Association in August 1926, and repeated at the University of Rome in March 1933, where Pagano was introduced to the audience by Giovanni Gentile, chair of the Inter-University Institute, who had invited him to teach a course on Argentinean art. In the note preceding a new edition of this lecture in *New Motives of Aesthetics*, it is Pagano himself who pointed out that the lecture "had no little repercussion". He recalled that it was successively published first in *La Nación*, afterward in the *Journals of Philosophy* -founded by José Ingenieros and edited by Aníbal Ponce-, and lastly, in the volume *The Artistic Year*, compiled by M. Fréderic in 1926.¹⁶² The fact that Pagano, an Honorary Member of the Academy of Fine Arts of Florence since 1913, chose this among all other texts to read it out at the Aula Magna of the University of Rome during a fascist dictatorship and in front of the regime's philosopher is a circumstance that cannot be overlooked.

¹⁶² Pagano, "El nacionalismo en el arte", in *Nuevos motivos de estética*, p. 241. Cf. *Revista de Filosofía – Cultura – Ciencia – Educación*, año XII, nº 6, Buenos Aires, November 1926, pp. 325-343.

Pagano was a friend of Gentile's and owed him the drive to write *El arte de los argentinos*.¹⁶³ He respected the philosopher but kept a distance from the political man.¹⁶⁴ In 1927, explaining the renovation that Gentile's thought had produced by virtue of his opposition to the predominant Positivism in Europe, Pagano already mentioned the doctrinal differences between Gentile and Croce, as well as the controversy they held on Liberalism. Pagano regretted that Fascism had involved Gentile in "the turmoil of its vertigo" to turn him into "one of the highest figures around Benito Mussolini's far-reaching power"¹⁶⁵ and argued that Gentile's insistence on "present-day idealism" had changed Fascism into a new religion:

Religious characters belong today to the ranks of politics. In Fascism, the object of cult is Mussolini -the great animator- as was Mazzini in *La Giovane Italia*. In Fascism, the way Gentile conceives it, there is a divine pulse. Fascist psychology presents a common characteristic with religion: it induces people, when something opposes its principles, to break with family and friends. *Thou wilt leave your father and your mother* is to be applied to the anointed who will wed the fascist deity. [...] As well as a political party and a political doctrine, Fascism is a religion. But this religion cannot be identified with anything but with itself. It is a religion, but one that does not admit the inactive person or tolerates the contemplative one.¹⁶⁶

¹⁶³ In his prologue to *El día de la ira* (pp. 16-17), Castagnino tells that Pagano confided to him that, when he finished his lecture at the Inter-University Institute of Rome, Gentile told him, "There is an enormous amount of material that you should develop further". This remark and the ensuing questions and reflections enabled Pagano to draw the general plan for *El Arte de los Argentinos*.

¹⁶⁴ Pagano's library contains the following works by Gentile: *Bernardino Telesio*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1st ed., 1911; *Bertrando Spaventa*, Florencia, Valecchi, n.d.; *Discorsi di religione*, Florence, Valecchi, 1st ed., 1920; *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Florencia, Vallechi, 1st ed., 1920; *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 2nd ed., 1921; *Saggi critici – Serie prima*, Nápoles, Ricardo Ricciardi, 1921; *Sistema di lógica come teoría del conocere*, 2 vols., Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1922; *I problemi della scolastica e il pensiero italiano*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1st ed., 1923; *L'origine della filosofia contemporanea in Italia: Neokantiani e hegeliani*, I, Mesina, G. Principato, 1st ed. 1921; *I positivisti*, 1st ed., Mesina, G. Principato, 1921, *Neokantiani e hegeliani*, II, Mesina, G. Principato, 1923; *I platonici*, Roma, G. Principato, 2nd ed., 1925; *Sistema di lógica come teoría del conocere*, Bari, Giuseppe Laterza e Figlio, 2nd ed., 1923; *Sommario d'una filosofia della religione*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1923; *Studi sul Rinascimento*, Florencia, Vallechi, 1st ed., 1923; *Dante e Manzoni, con un saggio su arte e religione*, Florencia, Vallechi, 1923; *Teoria generale dello spirito come atto*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 4th ed., 1924; *Che cosa è el fascismo? Discorsi e polemiche*, Florencia, Vallechi, 1st ed., 1924; *Saggi critici – Serie seconda*, Florencia, Vallechi, 1st ed., 1927; *Vincenzo Cuoco – Studi e appunti*, Venecia, la Nuova Italia, 1st ed., 1927; *Facismo e cultura*, Milán, Frat. Treves, 1st ed., 1928; *La riforma dell'educazione*, Milán, Frat. Treves, 1928; *Il pensiero italiano del secolo XX*, Milán, Frat. Treves, 1st ed., 1928; *La filosofia de ll'arte*, Milán, Frat. Treves, 1931; *Fragmenti di estética e literatura*, Lanciano, R. Carabba, n.d. *La filosofia, en Storia dei generi letterari italiani*, fascicles # 35 and #41, Milan, Francesco Vallardi, n.d.

¹⁶⁵ Pagano, "Giovanni Gentile, o el filósofo", in *Formas de vida*, p. 49.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 56-57.

In 1926, the thoughts that Pagano poured in “Nationalism in Art” were certainly motivated by the repercussions of the University Hall of La Plata, an exhibition of Argentinean art organized by Benito A. Nazar Anchorena that had toured Paris, Madrid and Rome.¹⁶⁷ However, far from being a simple reaction to European chronicles, his conclusions resumed and elaborated on the main thesis in “Evolución del arte argentino”, his 1918 lecture. Pagano started by asking, “What do Europeans see in painting and sculpture from these parts of the world and how do they see them?” to answer right away: “The most discrete, the best inspired, see our subjection to an art of hegemony, awaiting the happy time that will enable us to articulate our own verb.”¹⁶⁸ In Madrid and Paris it was claimed that the set of chosen works was demonstrative of a “provincial position”, presented “a half-bred art, an amalgam of two opposing elements: an inferior one, –the indigenous-, and a superior one -the European”.¹⁶⁹ When Rome pronounces its verdict - Pagano ironized - there will always be a critic from *Il Messaggero* who, generous and understanding, will try to defend Argentinean art through an allegation that “the exhibited works suffer the influence of many schools “without being plagiarisms”.¹⁷⁰

As a reply to this Eurocentric interpretation of the works exhibited in Europe, Pagano doubled the stakes and underlined, in an openly polemic tone, that “Argentinean art, being ours, is a *continuation* of European art”.¹⁷¹ Were those who alleged that Argentine art was an imitation of European art consequent with their own arguments? Should they dare to say that it was something still worse: “an imitation of imitations”? “Everything is an imitation in life”, Pagano pronounced, bringing forward that this idea had been developed in the works of two distinguished representatives of philosophical pessimism: *Les lois de l'imitation* (1890, The Laws of Imitation) by Gabriel Tarde, and *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922, The Decadence of the West) by Oswald Spengler. Pagano summarized Tarde's thought, a professor since 1899 at the Collège de France, in two carefully selected quotations. The first one postulates that the principle of imitation rules the whole course of history: “History, as scholars claim, will turn out to be a collection of the best known facts. We would rather say: of the rightest things, that is to say, of the most imitated initiatives.”¹⁷² Pagano linked up

¹⁶⁷ A reconstruction of the exhibition's international repercussions is found in Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires 1920-30*, Serie Monográfica N° 8, University of Buenos Aires, School of Philosophy and Letters, Institute of Theory and History of Art, 2004, pp. 105-109. Among other documents, Wechsler cites an article by Spanish critic Bernardino Pantoja published in la *Gaceta de Bellas Artes* (Madrid, Year XVII, #282), which comments a lecture held by Pagano in Madrid. About the evolution of Painting and Sculpture Salons since their creation by the National Commission for the Fine Arts in 1911, cf. Marta Penhos and Diana B. Wechsler, *Tras los pasos de la norma*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

¹⁶⁸ Pagano, “El nacionalismo en el arte”, in *Nuevos motivos de estética*, p. 247-248.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 248.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 248 *infra*.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 249.

¹⁷² *Ibid.*, p. 252; Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, París, Félix Alcan, 1900, p. 160.

Tarde's next quotation with Spengler's concept of culture as a biologic organism, subjected to a process of germination, blooming and death: "As a society expands itself, increases and makes its institutions, language, religion, laws, government, trades and art more perfect and complex, it loses its civilizing and progressive impetus because it has used that impetus precisely to produce that growth."¹⁷³

Pagano reminds us that Spengler, whose work was honored by Ortega y Gasset as "the most thunderous intellectual peripetia in recent years"¹⁷⁴, claimed with "the emphasis and the impulse of a biblical prophet" that oil painting was extinct by the end of the 17th Century, that the visual arts perished in the *Quattrocento* with Michelangelo -along with the use of planimetry in Mathematics- and that Architecture died by 1800.¹⁷⁵ Consequently, the whole of modern art would be, "a vacuous and sterile *repetition*", "an ephemeral illusion" of a great artistic culture.¹⁷⁶ Western art has irrevocably reached its end, Spengler claimed, tinging Hegel's *dictum* with a crepuscular tone: "By fulfilling all its possibilities, Western culture has left nothing behind it.. There is no longer an art of internal need. *The crisis of the 19th Century was the shudder of death*".¹⁷⁷ The date is especially meaningful for Argentineans: "It is when we carried out an act of transcendental nationalism: that of our political emancipation. That is to say: we were born when a culture faded away."¹⁷⁸ It was from this double perspective, Pagano noted, that the problem of "our nationalism"¹⁷⁹ should be approached. In the most diverse paths of cultural activities, Argentina "adopted, with absolute freedom, whatever was useful to incorporate" into the construction of her national identity. That is why it makes sense to ask:

How does this far-reaching adoption define us and what do we signify to the heirs of the old cultures spread across the Old World? Are we the followers of those cultures or do we content ourselves with imitating their external shapes, without penetrating their essence and without understanding their highness or their nobility? In the former case,

¹⁷³ *Ibid.*, p. 250-251; Tarde, *op.cit.*, p. 151.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 25. Pagano cites Ortega y Gasset's Foreword to Manuel G. García Morente's translation of *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1923, t. 1, p. 12.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 249.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 249-250.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 251. In "La angustia filosófica y el problema de la estética", Pagano wrote another essay, included in *Nuevos motivos de estética*, p. 107, about Hegel's assertion: "Hegel states that philosophy is the supreme form of the human spirit. Conversely, art is a negative moment, a primitive constituent of human life. Leaving religion behind in the dialectic movement of absolute idealism, Hegel pronounces the mortality of art, or rather, its demise, for art is the dead in the world of history [...] Hegel was wrong. He could not conceive of further developments to come after his absolute philosophy, and speculative activity confronted his thought with other *necessary moments* regarding the philosophical process. He sang a requiem for art, but from 1830 to the present art excelled in a wealth of varied forms, styles, and values."

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 251.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 251 *infra*.

we are adjusting to one of the fundamental laws of society and art: the principle of imitation. In the latter, we only disgregate ourselves by repeating dead formulas.¹⁸⁰

THE LIMITATIONS OF AESTHETIC NATIONALISM

The situation is paradoxical, Pagano argued. “We are asked to produce an art of our own, an Argentinean national art, but we are refused the possibility to base it on Europe’s experience”.¹⁸¹ In addition, “both inside and outside the country an *argentinity* is preconized, to which aesthethic manners approach in order to explain and illustrate it.”¹⁸² The main addressee of this criticism, although not the exclusive one, was Ricardo Rojas, who made a call in his *Eurindia* (1924) to “melt together, into an ample feeling of *argentinity*, the emotion of native landscapes, the psychological traits of the race, the original topics of tradition, the new ideals of our culture” and “find ways to express all this simultaneously in literary works of art”, uniting “in the same diapason our political thought and our most general aesthethic creation.”¹⁸³ Without mentioning Rojas, Pagano reproaches him not so much his general concept of “*argentinity*” -which he would resume, as we shall see, to postulate an autonomous Argentinean art by the late 30s and early 40s- as the nationalist error of reducing this concept to a “defined ethnical type”, “a concluded amalgam” of indigenous people, Spaniards, and immigrants, with such spiritual cohesion that it could “mould an art, that is to say, a whole culture”. “This is the belief of some and the aspiration of others, Europe’s assumptions and the yearning of our mind”.¹⁸⁴ But in fact, thought Pagano, reality was very different: there was no “predominant ethnical type” and the equivocation -“essential”, according to his judge-

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 251-252.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 255.

¹⁸² *Ibid.*, p. 256.

¹⁸³ Ricardo Rojas, *Eurindia. Essay de estética sobre las culturas americanas*, edited by Graciela Perosio in collaboration with Nannina Rivarola, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, vol. 1, p. 24. This criticism could extend to Santa Fe-born architect and historian Ángel Guido, for whom Pagano felt the same respect as he did for Rojas. Pagano particularly admired Guido’s knowledge of Heirich Wölfflin’s theories and of the latest advances in the historiography of art. In the prologue to one of his works, he wrote: “The whole of Ángel Guido’s will converges at one point: the localist ideal. It should be understood that his localism encompasses the lands of America. In his language, the will of form means the capacity for style. Post-Columbian American man is an heir to the Conquest. He is an European, but from Euope as modified by the influence of the brand-new continent: the *Eurindian* continent. Guido likes the idea of *merger*; raised to the status of a norm in Rojas ethnical and social system [...] This poses a major problem, and a dramatic one as well. It is about identifying the similarities to extract the triumphant, autogenous, differential terms. In a beautiful synthesis, Guido gives us the following equation: *Spanish art + American aboriginal art = criollo art.*” Cf. Ángel Guido, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la “Einfühlung” en la moderna historiografía de arte*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936, pp. 16-17.

¹⁸⁴ Pagano, “El nacionalismo en el arte”, in *Nuevos motivos de estética*, p. 256.

ment- of “conceiving of us as an indigenous race” only fed the Old World’s fantasy of finding, in Argentinean art, “the exoticism of a semi-civilized expression”.¹⁸⁵

Pagano thought that the requirement of an “art of our own”, of a “national art”,¹⁸⁶ was extemporaneous, if not decidedly anachronic and provincial. An aesthetic nationalism as such could no longer be found anywhere. “Even the Japanese, who until yesterday possessed a distinct art of their own, tend today to *de-nationalize*, to turn their indigenous art into some sort of European art. In one word, they pursue cosmopolitan art”.¹⁸⁷ In Pagano’s aesthetical vocabulary, “European” and “cosmopolitan” art are synonymous with “autonomous art”. In the new Argentinean art, like in the most culturally advanced European centers, “the most diversified styles and techniques”, “the most contradictory concepts”, “the most divergent aspirations” came together, and the different stages of art stepped on each other. “Next to those who model and construct by adjusting themselves to the classical tradition, we can spot the impressionist, and in opposition to either the former or the latter, the most extreme innovators claim their modernity.”¹⁸⁸

Here, as he did over and over again in analyzing European inter-war theatre, Pagano reiterated that diversification was “a sign of modernity, a sign of our times, and that nothing characterizes Argentinean art better than its multiple and varied facets.”¹⁸⁹ The growing individuation it evidenced rejected any reduction to the particular and, at the same time, it stood on the other side of the ambivalent process of homogenization of the cultural experience of the 20th Century. To prove this, it should suffice to enumerate “names and works” in painting and sculpture that are so dissimilar as they are excluding: “a landscape by Fader and one by Butler, a figure by Bermúdez and one by Guido, a composition by Quirós and one by Collivadino, a landscape by Botti and one by Panozzi”.¹⁹⁰ Next to a canvas by Sívori and a sculpture by Irurtia, there coexist innovative productions by Horacio Butler, Libero Badii, Héctor Basaldúa, Emilio Pettoruti, and Pablo Curatella Manes. Like in major European capital cities, besides Realist and Neo-Romantic artists, one can see supporters of Impressionism, Post-Impressionism, Cubism and a certain *avant-garde* language. If all of them enjoy some approval, it is because they crystallize “much of our need for beauty”. “They give a sensitive shape to our inner images, they reveal the best of our inner world, of our spiritual life.”¹⁹¹

This spiritual life implied much more than the simple presence of an audience for each one of those artists --a fact that Pagano did not overlook. It presupposed, above all, the existence of a “collective affinity”, of a “fortunate and beautiful and pure conjunction of aspirations”, of a

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 256-257.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 257.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 259.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 262-263.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 261.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 262.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 263.

“cohesion of spirits” as valuable as art itself, since it “springs from art and on art it feeds”.¹⁹² It was in this light that Pagano’s controversial answer --“because that’s the nationality of those who produce it”--should be understood regarding the question about why our art is Argentinean.¹⁹³ Maybe it was because not due attention was paid to the different nuances of meaning that this lecture took on in the different contexts in which it became known that Pagano’s claim –a “nearly obvious, almost tautologic”¹⁹⁴ answer-- has come to be believed “a sort of *rappel à l’ordre* (sobering up call)”, i.e., the search of a “consensus among the somewhat timid proposals of --from a formal standpoint-- modernity, but blocking the way for those more ungovernable individuals”.¹⁹⁵ However, beyond the correct or incorrect assessment that Pagano may have made of Argentinean *avant-garde* artists, his position is consistent with the concepts he developed in “El arte como valor histórico”, a lecture delivered when he joined the National Academy of History in 1939. Our art is Argentinean because, in the realm of art, “personality is everything”. Artists manifest themselves through their works at the pace of their times, their nation, and their race.”¹⁹⁶ Their national character lives there: “[Artists] do not depict reality in their paintings, they just depict a part of it: their favourite part, the part that they choose, the part that is similar to their particular perception of the world. No matter how much they do, they always objectivize themselves, creating authentic History in creating the History of their own spirit.”¹⁹⁷

In fact, Pagano’s words in his “El nacionalismo en el arte” were understood in one way in 1926, under the “Nationalist restoration” of Argentinean literature and politics, and in a different way in 1933, when he read his essay at the University of Rome during the full swing of Facism and after José Evaristo Uriburu’s *coup d’etat* in Argentina. In the first case, Nationalism is a Romantic day-dream looking for an “Euro-indigenous art”; in the second, it embodies a backward parochial attitude, turning its back on the wealth of cultural modernity. And then, how are his claims understood in 1948, after the end of World War II and during Juan Domingo Perón’s first administration, when Pagano decided to publish his lecture again in *Nuevos motivos de estética*? In its Introduction, devoted to comment on the story of the text and to justify its new edition, Pagano says:

¹⁹² *Ibid.*, p. 264.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 277.

¹⁹⁴ Wechsler, *Papeles en conflicto*, p. 112.

¹⁹⁵ Mario H. Gradowczyk, *Una modernidad no deseada. Los Salones Nacionales y las vanguardias (1924-1943)*, a seminar held at the Institute for the Visual Arts, Palais de Glace, Buenos Aires, 2004, mimeo, p. 8 and “Los Salones Nacionales y la vanguardia: ni histéricos futuristas ni pintura enfermiza deprimente”, in *Ramona*, # 42, Buenos Aires, July, 2004, p. 75. We wish to express our gratefulness to the author, who so generously listened to our arguments and facilitated a fruitful exchange of views.

¹⁹⁶ Pagano, “El arte como valor histórico”, in *Motivos de estética*, p. 319.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 324.

This is not, of course, a piece of work produced by particular circumstances. There is some permanent interest throbbing in it, an interest that is sourly renewed at times, as is the case when it is transferred from the aesthetic field to the social and political one. In this respect, the antecedents of the Romantics in Germany should be remembered. Aesthetic nationalism was linked to political nationalism and ended up, as a logical consequence, in racism, originating an antagonistic state whose hostility constantly bred an anti-something, as Huizinga so well noticed.¹⁹⁸

Pagano here criticized nationalism by invoking one of the works by the Dutch historian Johan Huizinga. A professor at the University of Leiden until 1942, Huizinga openly opposed National-Socialism and was detained by the Germans and deported to De Steeg, in the province of Güeldres, where he died in February 1945, a few months before the war ended.¹⁹⁹ On the one hand, the name of Huizinga stands in contraposition to that of Gentile, whom Pagano mentioned at the beginning of his preliminary note, and whose philosophical and political stance Pagano abandoned in 1927, as already mentioned; on the other hand, however, the reference serves the purpose of introducing a warning on the dangers that Nationalism and Racism purport to the understanding of art:

Both –isms drive art away from its own sphere and refer it to external attraction poles in which only material causes gravitate, according to the determinism of those same principles. Nothing could be farther away from the very essence of artistic creation. Art is a spiritual activity. Art comes from the spirit. It is the self-assertion of those who feel fulfilled by each artistic expression they have managed to produce. The national peculiarity is not identified in those expressions, common to every artist from a specific nation or race. Rather, what is energetically and demandingly defined is the spiritual appearance of the intuitive.²⁰⁰

¹⁹⁸ Pagano, "El nacionalismo en el arte", in *Nuevos motivos de estética*, p. 242.

¹⁹⁹ Johan Huizinga, *Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo*, translated by María de Meyere, Madrid, Revista de Occidente, 1936.

²⁰⁰ Pagano, "El nacionalismo en el arte", in *Nuevos motivos de estética*, p. 242-243.

HISTORY OF ART AND NOMINALIST CRITICISM: BERNI'S WORK

In reference to *El arte de los argentinos*, José Emilio Burucúa pointed out that Pagano “introduced a markedly spiritual bias to the historical view of the visual arts” and “this meant one of the most definite examples of the sudden entrance of Benedetto Croce’s aesthetics and historiography in the Argentinean cultural environment” of the 20th Century.²⁰¹ In fact, Pagano’s aesthetic thought, springing from his considerations on his own literary and artistic practice, was forged in direct contact with the philosophy of Italian Neo-Idealism. However, the way in which he assimilated its theories in no way entailed a simplification or a continuation: an ethical-religious controversy with Nietzsche’s nihilism and an early perception of Bergson is present in all his thought, as has been described before. Even the influence Croce exercised on him –Croce being undoubtedly his most important interlocutor-- is mediated by other first-hand readings and independent developments. Nothing is more distant from Pagano’s intellectual profile than the image of a disseminator of artistic doctrines. His vast erudition is not a sign of eclectic *maniera* but an in-depth discussion with philosophical tradition, from which he repeatedly obtained *motives*, questions that promoted thoughts about art. Pagano was certainly not after “systematic rigor”, but he longed to group his writings following “strict conceptual cohesion”.²⁰² His philosophical production, primarily oriented toward criticism, differs from the didactic call present in scholar Camilo Morel, a Professor of Aesthetics at the University of Buenos Aires in the early 20th Century, as well as from the systematization sought by B. Ventura Pessolano and, especially, by Luis Juan Guerrero, in the following decades.²⁰³

Inseparable from his conception of criticism, Pagano’s historiography of art is composed of two sources, which he himself explains in “*El arte como valor histórico*”, one of the essays in *Motivos de Estética*. “One of the sources is about genre as an expression of aesthetic intui-

²⁰¹ José Emilio Burucúa (director), *Nueva Historia argentina*, vol. 1: *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 23-24.

²⁰² Pagano, [Prefacio], en *Nuevos motivos de estética*, p. 9.

²⁰³ About Camilo Morel (1866-1922), see Jorge Dotti, *La letra gótica. Recepción de Kant en la Argentina desde el romanticismo hasta el treinta*, Buenos Aires, University of Buenos Aires, School of Philosophy and Letters, Series: Books/1, 1992, pp. 203-204. Dotti summarizes his teachings of Kant’s aesthetics and of Schiller’s interpretation of art as a “game”, and he includes four articles. The first, entitled “Consideraciones sobre la naturaleza de la emoción estética y del juicio estético”, was published in the *Revista de Derecho, Historia y Letras* in October, 1907. The other three - “Lo bello y sus condiciones”, “Génesis de la emoción estética”, and “Las leyes de la crítica literaria y artística” appeared in the *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V, 1908, Volume IX, pp. 175-200, 282-290, and 380-397. B. Ventura Pessolano (1893-1944), a professor of Aesthetics at the University of Buenos Aires, also worked on Kantean aesthetics and published a remarkable paper on the *Einfühlung* theory: *La estética de la proyección sentimental. Introducción histórica y psicológica a su problemática*, Buenos Aires, Librería A. García Santos, 1933. Regarding Luis Juan Guerrero (1899-1957), a professor of Aesthetics at the Universities of Buenos Aires and La Plata, it should suffice to mention his *Estética operatoria en sus tres direcciones* (3 Volumes, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956-1967), the most comprehensive Aesthetics treatise ever published in Argentina.

tion; the other source addresses the historical significance of art considered as the definer of sociological and cultural conditions".²⁰⁴ Pagano's theoretical intention aimed to overcome the unilaterality of two frequent perspectives presented in contraposition when approaching art: biographicalism, which interprets works of art from the point of view of their author's life, and contextualism, which tries to find answers in *Weltanschauung*, in every people's cosmovision, and examines the artistic phenomenon as a pure reflection of the society, religion, geography, and ideas of an era. Works of art are not inside the artist, rather it is the artist who is inside the work of art. Works of art do not express an internal experience or a pure subjective condition, nor do they reproduce the world. Whether they take their themes from their historical context or their biography, "artists create a composition in either case, and they do not depict reality, they just depict a part of it: their favourite part, the part that they have chosen, the part that is similar to their particular perception of the world".²⁰⁵ In other words, art shapes the world: in a piece of work, artists "objectivize themselves, creating authentic history in creating the history of their own spirit."²⁰⁶

This historiographic conception, which keeps some speculative features taken from Hegel's *Aesthetics* and cleansed of its teleologism through Croce, moulds a form of art criticism that we might call "nominalist", in opposition to the one that expects to find the progressive manifestation of the essence of art in the succession of trends, movements, schools, or *isms*. The grounds for this nominalist criticism is found in "*Nuestro arte en la actualidad*", an essay published in *Motivos de estéticas* concurrently with the issuing of the third volume of *El arte de los argentinos* in 1940. Again, Pagano referred here to Croce and pointed out that "the created piece of work –precisely because it is a work of art– must identify itself with its creator", since they constitute a "double individuality":

The aesthetic organism, when it has been accomplished, is defined by its relation to itself. It is a finished whole that is worth because of its concrete autonomy. This double individuality –author and work—clarifies the reasons for writing history in terms of biographies, as opposed to those who group artists and schools by attributing them traits common to an age, collective nuances that pertain to one entire period.²⁰⁷

This passage summarizes Pagano's nominalism. For him, the history of art "is nominal because of individual advents, not because of collective derivations."²⁰⁸ Not only in classical art, but also in modern art, and even in *avant-garde* art, do painters, sculptors, architects and engravers singularize themselves." "Their significance is by no means a reflex" and does

²⁰⁴ Pagano, "El arte como valor histórico", in *Motivos de estética*, p. 326.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 324.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 324 *infra*.

²⁰⁷ Pagano, "Nuestro arte en la actualidad", en *Motivos de estética*, p. 345.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 346.

not depend on its belonging to a certain school: “They are worthy because of their personal work, not because of the trend. Stretching the meaning of these words, one could say *in spite of* trends, because trends will die away as others have done before.”²⁰⁹ No piece of work is justified “simply because it is modern”. Modernism is “a condition of art” but it does not give art any “validity content”.²¹⁰ In the history of art there is no progress: “Today nobody paints, models, engraves, or constructs in a manner that is superior to other schools or trends”.²¹¹ “Art is a unity in its essence”, categorically asserts Pagano; it is only the social and cultural conditions that gravitate on each creator’s perception:

An artist is he himself, but he is also his own past. In his perception of things, his own feelings and collective knowledge come together: a moving virtue and a learning legacy present in the taste shaped by tradition. Either of them hurls the artist towards himself when faced with his own perception of the world. All his reality is resolved in a true feeling. Every leading appearance opens up a cycle of historical experiences. But the very same beginner of a cycle closes it. Remember what has already been mentioned regarding the singularity of intuitive acts. Their followers never managed to prolong or revitalize any cycle of individual style. Cezannism stopped with Cezanne. The school of tendencies languished and ended exactly when another personality came into being: Picasso, to illustrate this with a recent example.²¹²

In order to reinforce his thesis, Pagano cited Croce once again: “*Art is intuition, individual intuition, and individuality does not repeat itself.*”²¹³ It is this theory of art that provides the grounds for the stern judgement passed by Pagano about most of Argentinean *avant-garde* artists in “*Nuestro arte en la actualidad*”. “There has not been a renewal through assimilation *from within*, from the depths. [...] There has not been a change in sensitivity or in spiritual accomodation. Rather than obeying *their* form, they followed other formulas, alien styles”.²¹⁴ The optimism that, in 1926, drove Pagano to write “*El nacionalismo en el arte*” seems to have vanished in the pages of “*Nuestro arte en la actualidad*”.

On the threshold of the 1940s, in view of the collapse of the ideals forged on occasion of Argentina’s Centennial Anniversary, Pagano, a true representative of national artistic and literary life, demands from the younger generations that they empower what he calls “the dynamic characters of our times”. To renew oneself, he states, is to “live *our* problems, accept *our* conflicts, and become aware of our live present times”.²¹⁵ “Argentinity” is not an origin

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 343.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 343.

²¹¹ *Ibid.*, p. 344.

²¹² *Ibid.*, pp. 346-347.

²¹³ *Ibid.*, p. 350.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 351.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 353.

but a target, a goal that can be reached by “giving life to differential categories”.²¹⁶ In Latin America, the Mexican *avant-garde* seems to have anticipated itself in this “liberating assertion” through Diego Rivera and José Clemente Orozco, in whose production Pagano saw “two energetic construction wills.” “Both of them thrust deep roots in what was characteristic of the earthly lower classes in order to give us a strongly sexed work, coarse and fierce in its muscular virility. They preferred to be Mexicans rather than *look like* Europeans.²¹⁷

The omission of David Alfaro Siqueiros may be deliberate and entail siding with the orientation chosen by Antonio Berni in the years immediately following his polemic discussion on art with the Mexican muralist, who had visited Argentina in 1933.²¹⁸ Still in 1935, when reporting to *La Nación* on the XIV Rosario Fall Salon, Pagano reproached Berni for his adhesión to “propaganda painting that attempted to vindicate reformism”.²¹⁹ The so-called “social art is situated in an extra-artistic area” inasmuch as it places the picture at the service of ideology.²²⁰ “From Kant to Croce –two characters that stand a long time away from each other -art enjoys an autonomy worth of its exclusive commitment to beauty”, affirms Pagano, who sees a clearly regressive stance in social art “arising from positivism in philosophy and naturalism in art”.²²¹ Berni himself, Pagano added, “embraces the task to make this evident” when, rather than resorting to “photographic documents” like *Hombre herido*, painted in collaboration with Anselmo Piccoli, he frees himself from the “dead weight of formulas and theories opposing the true call of art” and produces *Retrato*, a “modest” and “sincere” work that reveals a different sensitivity.²²² In the third volume of *El arte de los argentinos*, published in 1940, Pagano did not highlight the Berni that had painted *Desocupados*, a piece of work that he rejected as a member of the jury for the 1935 National Salon. Rather, he emphasized on the Berni who had authored *Jujuy*, a painting awarded a prize in the 1937 National Salon as well as the Berni that had created “collective portraits” in *Chacareros* and *Club Atlético Nueva Chicago*.²²³ In this period, Pagano noticed a passage from Socialist Realism to a new conception that was in absolute consonance with the Neohumanism that he himself advoca-

²¹⁶ *Ibid.*, p. 353 *infra*.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 353-354.

²¹⁸ About Berni’s change of heart and Pagano’s reassessment of his work, cf. Gradowczyk, “Entre el nuevo Realismo, el Arte Apolítico, Antonio Berni libró una batalla contra sus enemigos”, in *Cultura*, Year 22, #83, first semester of 2005; by the same author, “Los salones nacionales y la vanguardia (1924-1943): Berni como máquina política”, in *Ramona*, #49, April, 2005, pp. 67-81.

²¹⁹ Pagano, *La Nación*, 24 de mayo de 1935; reproduced in Rafael Sendra, *El joven Berni y la mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos de Rosario*, Rosario, National University of Rosario, 1993, p. 82.

²²⁰ *Ibid.*, p. 82 *supra*.

²²¹ *Ibid.*, p. 82-83.

²²² *Ibid.*, p. 83. In this article, Pagano criticized the works by Rosario Mutualists Ricardo Sívori, Pedro Hermenegildo Gianzone, Juan Grela, and Luis Ouvrard among others. Instead, he praised Augusto Schiavoni, “modest and humble in his themes and painting craft, which he achieves shyly, without boasting of his art”. Pagano declared that “the refined sensibility of his work was not easily found in our art”.

²²³ Pagano, *El Arte de los Argentinos*, Volume 3, Buenos Aires, Author’s edition, 1940, p. 326.

ted. Berni's new point of view was described in an article called "Breve historia de la pintura moderna", published by *Renovación*, a weekly publication, on March 20, 1938.²²⁴ Such was the coincidence that Pagano perceived between his own stance and that of Berni's that he went as far as to say that the artist's statements were "worthy of being cited in a book like "*El arte de los argentinos*".²²⁵

Pagano, in fact, did transcribe a fragment of Berni's opinion in the third volume of his book and zealously preserved the whole article among his notes on the artist. Pagano's and Berni's coincidence is not apparent only from their diagnosis of the condition of the visual arts, but also, astoundingly enough, from their aesthetic proposal and even from their shared lexicon. This justifies here a review of the main axes of "Breve historia de la pintura moderna" and a thorough citation of its conclusions. Berni's text starts by asserting that, even when "thousands of amateurs weekly attend exhibitions to behold the works and gather emotions from the paintings hanging there", "very few actually stand in front of a painting and develop all its content until they reach the different sources on which it fed".²²⁶ It is for this reason, argued the artist, that opening a historical perspective of the "milestones of the artistic path, often lost amidst the multitude of schools and hugely inflated individualities" helps to understand a piece of work, to situate it in an age, to "define the spirit that gives life to it and to determine to which school it belongs".²²⁷ Next, Berni summarized the development of 19th Century painting, from Romanticism to Realism to Naturalism to Impressionism, pointing out the "enormous influence" this exercised, "directly or indirectly", on artists like Fader, Bermúdez, and Quirós.²²⁸ He then stopped at "constructive modernism", referred to Cezanne, and mentioned Spilimbergo, Butler, Basaldúa, and Badi among the Argentinean painters "trained in the Fauvist school", while he considered Pettoruti our "Cubist painter *par excellence*".²²⁹ Lastly, he said:

So far, art has reached its total dehumanization because the only thing that matters is the way to express things, since interest in the theme has been totally abandoned. Art could not continue to stay in such an egotistic situation, concerned only with its abstract world and its pure colours. A sharp turn was given and there was a rush to reach that world that had ceased to be interesting. Sub-realism shows artists that theme also has lyricism (Chirico) but artists are only concerned with subconscious reality. On the other hand, Social Realists emerge and they take painting to the dramatic reality of the

²²⁴ Antonio Berni, "Brevísima historia de la pintura moderna", in *Renovación*, March 20, 1928, p. 6, column 1. José León Pagano Archive/MAMBA. This article has not been included in Berni, *Escritos y papeles privados*, edited by Marcelo Pacheco, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.

²²⁵ Pagano, *El Arte de los Argentinos*, Volume 3, pp. 324-325.

²²⁶ Berni, "Brevísima historia de la pintura moderna", p. 6, column 1.

²²⁷ *Ibid.*, columns 1-2.

²²⁸ *Ibid.*, column 2.

²²⁹ *Ibid.*, column 3.

world in which we live. In this trend we find the Mexican muralists: Rivera, Orozco, Siqueiros, but this is the painting of the revolution, the tragic moment of the armed struggle, and once that historical instant was over, it was doomed to be deprived of objective possibilities in order to continue within the lines outlined.

Thus, a new concept appears, that of an apolitical Realism, which is wider and filled with totalitarian humanism. It is what came to be defined as New Realism (Gómez Cornet, Spilimbergo). During this stage, artists search their own social and geographical reality for the elements of their art. This new concept makes them discard alienating trends and influences.

Our History of Art is a History that derives from European trends. It is the history of the influence of European art on our artists. We should now create our own art, well defined and autonomous. When the propitious environment is created, -and this will not take long to happen –the personalities that will define us spiritually in terms of community and feelings will be born.²³⁰

In a cutout of Berni's article that Pagano kept in his files, he underlined in pencil the adjective *autonomous* used in the last paragraph. The emergence of the concept of autonomy, together with the demand for human content, in the tendency that should be followed by visual art in our country, has a decisive significance in Pagano's aesthetic theory, as has already been shown. The definition of New Realism as "totalitarian humanism" falls within the same direction held in the corollaries to "*Nuestro arte en la actualidad*". Pagano highlights this aspect in the chapter he devotes to Berni in *El arte de los argentinos*. The painter's writing "announces –precisely—an autonomy supported by our social and geographical reality", points out Pagano: It indicates a "program with double sources" that "updates and localizes art at the same time" and, by doing so, "emancipates it".²³¹ Berni's statements "aim at more than one target". New realism tries to open its way between two poles of tension: dehumanizing abstraction and extra-artistic politicization, which Pagano rejected with equal intensity. At both ends, art loses its spiritual essence: in one case the human content melts away; in the other, it gives up its autonomy.

²³⁰ *Ibid.*, columns 3-4.

²³¹ Pagano, *El Arte de los Argentinos*, III, p. 325.

BIBLIOGRAPHY

1) Works by José León Pagano

This enumeration only includes books, offprints, and fascicles from the author's library. Articles and reviews published in *La Nación* and other periodicals are still being classified and have not been added. Neither have the approximately 5,700 microfilmed and digitalized documents that comprise the "Archivo José León Pagano" Documentary Fund at the Buenos Aires Museum of Modern Art (MAMBA).

Philosophy and Literary Criticism

Al través de la España Literaria, prologued by Countess Emilia Pardo Bazán and translated by the author, 2 Vols, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904.

"Alas, Palacio, Valdés y otros", in *Rassegna Internazionale*, Florence, Year II, fasc.II, 1900.

"Angel Guimerá", in *Rassegna Internazionale*, Florence, Year II, Vol. VII, fasc.II, November, 1901.

"Jacinto Verdaguer", in *Rassegna Internazionale*, Florence, Year II, Vol. VIII, fasc. 1, October, 1901.

Pompeyo Gener. Estudio critico-biográfico, Buenos Aires, Bredahl, 1901.

"Nuñez de Arce", in *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Buenos Aires, Year IV, Vol. X, 1901.

"Perez Galdós", in *Rassegna Internazionale*, Florence, Year 1, Vol. V, fasc. II, April, 1901.

"Pompeyo Gener", in *Rassegna Internazionale*, Florence, Year I, Vol.V, fasc.I, April, 1901.

"Il problema della lengua nazionale nella Argentina", in *Rassegna Internazionale*, Florence, 1901.

Attraverso la Spagna Letteraria, 2 volumes, Rome, Rassegna Internazionale, 1902.

El Parnaso Argentino [anthology], Barcelona, Maucci, 1904.

Federico Nietzsche, Buenos Aires, Arnaldo Moen y Hno., 1905.

Cómo estrenan los autores, Barcelona, F.Granada y Cía, 1908.

El Santo, el filósofo y el artista, Buenos Aires Coop., Buenos Aires, 1918.

"Comentario sobre el *El Santo, El Filosofo y El Artista*", in *Revista Atenea*, La Plata, 1918.

"El nacionalismo en el arte", in *Revista de Filosofía –Cultura– Ciencia– Educación*, Year XII, #6, Buenos Aires, November, 1926.

"La personalidad de Giovanni Gentile", in *Revista Pareceres*, Buenos Aires, Year II, # 15, s/d.

El Romanticismo en las artes plásticas, Buenos Aires, Students' Center at the School of Philosophy and Letters, UBA, Year XXIV, 1931.

Motivos de Estética, Buenos Aires, El Ateneo, 1940.

Formas de vida. Filosofía, arte y literatura, Buenos Aires, El Ateneo, 1941.

Rubén Darío en mis recuerdos, Buenos Aires, Argentinean Academy of Letters, 1943.

“El espíritu como esencia en la creación del arte”, in AA.VV., *Discursos Académicos. Volume II: Discursos de Recepción (1938-1944)*, Buenos Aires, Argentinean Academy of Letters, 1945.

Nuevos motivos de estética, Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1948.

Lorenzo de Medicis, poeta místico, Buenos Aires, Argentinean Academy of Letters, 1951.

Don Marcelino Menéndez y Pelayo, cumbre de doble vertiente, Buenos Aires, Argentinean Academy of Letters, 1956.

Catón de Utica en la Divina Comedia, Buenos Aires, Argentinean Academy of Letters, 1956.

Nuestra América en la filosofía de Hermann Keyserling, La Plata, Ministry of Education, Buenos Aires, 1961.

Evocaciones, Buenos Aires, Argentinean Academy of Letters, 1964.

Meditaciones, con prólogo de José León Pagano (h), Buenos Aires, Ministry of Culture and Education, Ediciones Culturales Argentinas, 1978.

History of Art

Arti figurativi, in *Enciclopedia Italiana*, Vol. IV, Milan, Inst. Giovanni Trecani, 1929.

Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

Exposición póstuma de Fernando Fader, Buenos Aires, Muller Art Gallery, 1935.

El Arte de los Argentinos, 3 volumes, Buenos Aires, Author's edition, 1937, 1938 and 1940.

Ettore Tito, Buenos Aires, Nosotros, 1941.

Sorolla (1863-1923) Buenos Aires, Instituto Cultural EspYearla, 1942.

Recuerdo de Sorolla, Buenos Aires, Instituto Cultura EspYearla, 1942.

Jorge Beristayn, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1943.

Riganelli, Buenos Aires, Vicente Pereda, 1943.

Historia del arte Argentino, Buenos Aires, L'Amateur, 1944.

Cesáreo Bernardo de Quirós, Buenos Aires, Peuser, 1944.

Prilidiano Pueyrredón [in French and English], Buenos Aires, National Academy of Fine Arts, 1945.

Los Templos San Francisco y Santo Domingo [in Spanish, French, and English], Buenos Aires, Argentine Academy of Letters, 1947.

El Templo de San Ignacio [in Spanish, French, and English], Buenos Aires, National Academy of Fine Arts, 1947.

Fernando García del Molino, el pintor de la Federación, Buenos Aires, Secretariat of Education, 1948.

Cándido López, el sentido heroico de una vocación. Buenos Aires, Ministry of Education, 1949.

Goethe, pintor y dibujante, Buenos Aires, School of Philosophy and Letters, 1949.

Formas y espíritu en el arte retrospectivo de Leonie Matthis, Buenos Aires, Ma. Luisa Delfino de Carbone, 1953.

“El Gaucho” [prologue to 23 drawings by Ascanio Marzocchi Paz], Buenos Aires, Brendahl, 1956.

Exposición homenaje a la pintura nacional, Avellaneda, Municipality of Avellaneda, 1957.

“La pintura en el sesquicentenario de la Independencia”, Buenos Aires, ARS/Revista de Arte, 1960.

Santiago José Chierico, Buenos Aires, El Hornero, 1976.

El Arte de los Argentinos, Buenos Aires, abridged by José León Pagano (h) and updated by Jorge Vehils, Buenos Aires, Goncourt, 1981.

Theater

Fora de la vida [in Catalonian], Barcelona, Publ. Joventut, 1903.

El Dominador, Barcelona, Librería Antonio López, 1904.

Almas que luchan, Barcelona, Librería Antonio López, 1906.

Más allá de la vida, with a “Letter-prologue” by Pompeyo Gener, Barcelona, Librería de Antonio López, 4th. ed. 1906.

Nirvana, Barcelona, Librería Antonio López, 1906

El secreto de los otros, Buenos Aires, La Escena, 1918.

El sobrino de Malbrán, Buenos Aires, La Escena, 1918.

El tío Diego, Buenos Aires, La Escena, 1919.

Más allá de la vida, with a “Letter-prologue” by Pompeyo Gener Pompeyo Gener, Buenos Aires, La Escena, 1919.

Nirvana... Y Dios dispone, Buenos Aires, La Escena, 1919.

Cartas de Amor, Buenos Aires, Moro y Tello, 1921.

En la misma llama, Buenos Aires, El Hogar, 1922.

Blasón de fuego, Buenos Aires, Mundo Argentino, 1933.

La venganza de Afrodita, Buenos Aires, Alba, 1954.

La Ofrenda, prefaced by J.P. Echague, Buenos Aires, Argentores, 1958.

El día de la Ira, prefaced by Raúl Castagnino: “José León Pagano, Monitor del ‘Dies irae’”, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1959.

El Secreto, prefaced by Arturo Berenguer Carisomo, Madrid, Aguilar, 1962.

Lasalle, Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1963.

Cartas de Amor- La Ofrenda- Los Astros- Lasalle, prefaced by Juan Pablo Echagüe, Buenos Aires, Ediciones del Carro Tespis, 1963.

Los astros, Buenos Aires, Argentores, Ediciones del Carro de Tespis, 1965.

El inglés de anoche se llama Aguirre, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, 1969.

El rescate- El zarpazo Buenos Aires, Argentores Year XV, 2^a época, nº 295, n.d.

Narrative

La Balada de los sueños, Barcelona, Antonio López, s/f.

La Balada de los sueños, with a “Letter-prologue” by de Roberto J. Payró, Buenos Aires, Tipografía el Tiempo, 1900.

La Ballata dei sogni, translated into Italian by Paolo De Giovanni, Florence, Rassegna Internazionale, 1903.

El hombre que volvió a la vida. Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1922.

2) Other Sources and References

AA.VV. [Bergson, Poincaré, Friedel, Gide, De Witt, Guizot, Riou, Roz, Wagner], *El materialismo actual*, Madrid, Gutenberg de J. Ruiz, 1915.

Adam, Carlos, *Obras de José Ortega y Gasset publicadas en la Argentina*, offprint, *Revista de Filosofía*, #17, La Plata, National University of La Plata, School of Humanities and Education Sciences, Institute of Philosophy, 1966.

Antlif, Mark, “Bergson and Cubism: A Reassessment”, in *Art Journal*, Vol. 47, #4: *Revising Cubism*, New York, College Art Association, Winter 1988.

—, *Investing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1993.

Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, collected writings, prefaced and annotated by L.C. Breunig, Paris, Gallimard, 1981.

Aquino, Tomás de, *Summa theologicae*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.

Bendering, María Cecilia G. de, “Rudolf Steiner: relación con Xul Solar y Jorge Luis Borges”, in *Las pizarras mágicas de Rudolf Steiner*, National Museum of Fine Arts, Buenos Aires, 2002.

Benjamin, Walter, “Zum Bilde Prousts”, in *Gesammelte Schriften*, Vol. II, 1, ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1977.

Bergson, Henri, *Durée et simultanéité à propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Félix Alcan, 31st ed. 1926

—, *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Madrid, Francisco Beltrán, 2nd ed. 1925

—, *La energía espiritual*, translated by de Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Daniel Jorro, 1928.

—, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Félix Alcan, 12th ed. 1929 ; reprint, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

—, *La evolución creadora*, 2 vols., Madrid, Renacimiento S.A., 1912.

—, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1927.

—, *La filosofia dell'intuizione*, introduction by Giovanni Papini, Lanciana, R. Carabba, n.d.

—, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 23rd and 27th eds., 1924 and 1929.

- , *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Valencia, Prometeo, n.d.
- , *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el espíritu*, translated by Martín Navarro, Madrid, Victoriano Suárez, 1900.
- , *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 32nd ed., 1926.
- Berni, Antonio**, “Brevísima historia de la pintura moderna”, in *Renovación*, March 20, 1928.
- , *Escritos y papeles privados*, ed. by Marcelo Pacheco, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.
- Brandes, Georg**, *Nietzsche. Un estudio sobre el radicalismo aristocrático*, translated by José Libermann, Buenos Aires, Tor, 1933.
- Breton, André**, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.
- Bürger, Peter**, *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*, enlarged edition with new studies, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1996.
- Burucúa, José Emilio (director)**, *Nueva Historia argentina*, Vol. 1: *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Campomar, Marta**, “Los viajes de Ortega a la Argentina y la Institución cultural espYearla”, in José Luis Molinuelo (coord.), *Ortega y la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Casaubón, Juan Alfredo**, *Aspectos del bergonismo*, Buenos Aires, Cuadernos de Atrium, 1945.
- Castelló-Joubert, Valeria**, “La ficcionalización de la crítica de arte: la obra de Gustave Moreau in *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, in *Boletín de Estética*, #4, Buenos Aires, CIF/Syllabus for the Philosophy of Art, #6, 2007: <http://www.boletindeestetica.com.ar>.
- Constantin, María Teresa / Wechsler, Diana Beatriz**, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires, Longseller, 2005.
- Cragnolini, Mónica Beatriz**, “Nietzsche en el imaginario argentino del siglo XX: dos momentos de una historia”, in *La Biblioteca*, Buenos Aires, Vol. 2-3, 2005.
- Cristóbal, Javier García**, “Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, #32, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Spanish Philology IV, 2003.
- Croce, Benedetto**, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milan-Palermo-Naples, Remo Sanaron, 1902.
- , *Nuovi saggi di estetica*, in *Saggi filosofici*, Vol. V (2nd ed., enlarged), Bari, Gius. Laterza & Figli, 1926.
- Cúneo, Dardo**, *El periodismo de la disidencia social (1858-1900)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- Darío, Rubén**, *Obras poéticas completas*, arrangement and prologue by Alberto Ghiraldo, Madrid, Aguilar, 1932.
- , *Obras completas*, annotated by M. Sanmiguel Raimundez and Emilio Gascó Contell, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-53.

- , *Los raros*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, Mº 1119, (2nd ed.) 1953.
- , “La joven literatura II. Un estilista. Lo que vendrá” [La Nación, June 4, 1899], in Leda Schiavo, “Valle-Inclán en ‘La Nación’ de Buenos Aires, *Grama y Cal. Revista Insular de Filología*, #1, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Department of Spanish, Modern, and Latin Philology, 1995.
- D’Athaïde, Tristan, “Maritain et l’Amérique latine”, in AA.VV, *Jacques Maritain. Son œuvre philosophique*, Paris, Bibliothèque de la Revue Thomiste, Desclée de Brouwer, c. 1948
- Dotti, Jorge, *La letra gótica. Recepción de Kant en la Argentina desde el romanticismo hasta el treinta*, Buenos Aires, School of Philosophy and Letters, UBA, Series: Books/1, 1992
- Faggi, Adolfo, *Eduardo Hartmann e l'estetica tedesca*, Florence, Bonducciana A. Meozzi, 1895.
- , *Hartmann*, Milan, Athena, 1927.
- , *La filosofia dell'incosciente: metafisica e morale: contributo alla storia del pessimismo* Florence, Tip. dei Succ. Lemonnier, 1890.
- , *La religione e il suo avvenire secondo Eduardo Hartmann: saggio sulla filosofia religiosa in Germania*, Florence, Civelli, 1892.
- Fernández, Sandra R., “El negocio del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la Asociación “El Círculo” (1912-1920), in *Andes*, #14, Salta, National University of Salta, 2003.
- Galtier, Lisandro Z. D., *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*, Buenos Aires, Ministry of Culture and Education, Ediciones Culturales Argentinas, 1973.
- García Cristóbal, Javier, “Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío”, in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, #32, 2003.
- Gener, Pompeyo, “Letter-prologue”, in Pagano, *Más allá de la vida*, Barcelona, Librería de Antonio López, 4th. ed. 1906,
- , *Inducciones. Ensayos de filosofía y de crítica*, Barcelona, Libr. de J. Llordachs, 1901 .
- , *La muerte y el diablo: historia y filosofía de las dos negaciones supremas*, Barcelona, Atlante, 188-; translated into French and prefaced by Émile Littré, Paris, C. Reinwald, 1880.
- , *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid, Fernando Fé, 1894.
- Gentile, Giovanni, *Bernardino Telesio*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1911.
- Bertrando Spaventa, Florence, Valecchi, s/f.
- , *Che cosa è el fascismo? Discorsi e polemiche*, Florence, Vallecchi, 1924.
- , *Dante e Manzoni, con un saggio su arte e religione*, Florence, Vallechi, 1923.
- , *Discorsi di religione*, Florence, Valecchi, 1920.
- , *Facismo e cultura*, Milan, Frat. Treves, 1928.
- , *Framenti di estética e letteratura*, Lanciano, R. Carabba, n.d.
- , *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Florence, Vallechi, 1920.
- , *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 2nd ed., 1921.

- , *Il pensiero italiano del secolo XX*, Milan, Frat. Treves, 1928.
- , *La riforma dell'educazione*, Milan, Frat. Treves, 1928.
- , *I platonici*, Roma, G. Principato, 2nd ed., 1925.
- , *I positivisti*, 1st ed., Mesina, G. Principato, 1921.
- , *I problemi della scolastica e il pensiero italiano*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1st ed., 1923.
- , *La filosofia de ll'arte*, Milan, Frat. Treves, 1931.
- , *La filosofía*, en *Storia dei generi letterarii italiani*, fasc. N° 35 y N° 41, Milan, Francesco Vallardi, n.d.
- , *L'origine della filosofía contemporanea in Italia: Neokantiani e hegeliani*, I, Mesina, G. Principato, 1st ed. 1921.
- , *Neokantiani e hegeliani*, II, Messina, G. Principato, 1923
- , *Teoria generale dello spirito come atto*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 4th ed., 1924
- , *Vincenzo Cuoco -Studi e appunti*, Venice, la Nuova Italia, 1927.
- , *Saggi critici - Serie prima*, Naples, Ricardo Ricciardi, 1921.
- , *Saggi critici - Serie seconda*, Florence, Vallecchi, 1927.
- , *Sistema di lógica como teoría del conocere*, 2 vols., Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1922.
- , *Sistema di lógica como teoría del conocere*, Bari, Giuseppe Laterza e Figlio, 2^a ed., 1923
- , *Sommario d'una filosofia della religione*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1923.
- , *Studi sul Rinascimento*, Florence, Vallecchi, 1923.
- Ghiraldo, Alberto**, *Gesta*, Buenos Aires, Biblioteca de El Sol, 1900.
- Giusti, Roberto**, “Los ensayos argentinos de Ortega y Gasset”, in *Nosotros*, Year 24, # 248, Buenos Aires, January, 1930.
- Gradowczyk, Mario H.**, “Los Salones Nacionales y la vanguardia: ni histéricos futuristas ni pintura enfermiza deprimente”, in *Ramona*, #42, Buenos Aires, July, 2004.
- , “Los salones nacionales y la vanguardia (1924-1943): Berni como máquina política”, in *Ramona*, #49, April, 2005.
- , *Una modernidad no deseada. Los Salones Nacionales y las vanguardias (1924-1943)*, a seminar held at the Institute of Visual Arts, Palais de Glace, Buenos Aires, 2004, mimeo.
- , “Entre el Nuevo Realismo y el Arte Apolítico: Antonio Berni da batalla a sus ‘enemigos’”, in *Cultura*, Year 22, #83, first semester 2005.
- Guerrero, Luis Juan**, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, 3 volumes, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956-1967.
- Guido, Ángel**, *Concepto moderno de la historia del arte. Influencia de la “Einfühlung” en la moderna historiografía de arte*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936.
- Hartmann, Eduard von**, *Aesthetik*, en *Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke*, Vols. 3-4, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1886-1887.
- , *Philosophie des Unbewussten*, en *Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke*, 2nd integral ed., Vols. VII-IX [10th ed. enlarged into three parts], Leipzig, Hermann Haacke, 1899.

- , *Philosophie de l'inconsciente*, translated from German with an Introduction by Desiré Nolen, Paris, G. Baillière, 1877.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**, *De lo bello y sus formas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 2nd ed. 1946.
- , *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, 3 vols., translated by Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Victoriano Suárez, 1917.
- , *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, 3 vols., translated by Benedetto Croce, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1923.
- , *Estética*, 2 vols., translated by H. Giner de los Ríos, Madrid, Daniel Jorro, 1908.
- , *Ésthetique*, 2 vols., annotated by Charles-Magloire Bénard, Paris, G. Baillière, 1875.
- , *Filosofía de la historia universal*, 2 vols., translated by José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1928,
- , *Filosofía del espíritu*, translated and prefaced by E. Barrionuevo y Herrán, Madrid, Daniel Jorro, 1907.
- , *Filosofía del derecho*, Introduction de Karl Marx; translated by Angélica Mendoza de Montero, Buenos Aires, Claridad, 2nd ed., 1939.
- , *Poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- , *Sistema de las artes. Arquitectura, pintura, escultura y música*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- , *System der Philosophie*, en *Sämtliche Werke*, t. 10, annotated by Herman Glockner, Stuttgart, Friedrich Frommann, 1965.
- Housset, Emmanuel**, *La vocation de la personne. L'histoire du concept de personne de sa naissance augustinienne à sa redécouverte phénoménologique*, Paris, Presses Universitaires de France/ Épiméthée, 2007.
- Huizinga, Johan**, *Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo*, translated by María de Meyere, Madrid, Revista de Occidente, 1936.
- Huret, Jules**, *Enquête sur l'évolution littéraire: conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès... etc.*, Paris, Charpentier, 1891.
- Huysmans, Karl-Joris**, *L'art moderne*, Paris, Plon, 4th ed., 1908.
- , *La Cathédrale*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1923.
- Ibarluicia, Ricardo**, “Estudio preliminar: Louis Aragon y el otro manifiesto del surrealismo”, in Louis Aragon, *Una ola de sueños*, translated and annotated by the author, Buenos Aires, Biblos, Colección Pasajes, 2004.
- , *Onirokitsch. Wallter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Illie, Paul**, “Nietzsche in Spain 1890-1910”, in PMLA, Vol. 79, #1, Modern Language Association of America, New York, March 1964.
- Kandinsky, Vasili**, *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, translated from German by Genoveva Dieterich, Barcelona, Paidós, 2003.

- Laska, Bernd A., "Nietzsches initiale Krise. Die Stirner-Nietzsche-Frage in neuem Licht", in *Germanic Notes and Reviews*, Vol. 33, #2, Bemidji MS, Fall, 2002.
- Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Marcel, Gabriel, *Les hommes contre l'humain*, preface by Paul Ricoeur, Paris, Éditions Universitaires, 1991.
- Marchán Fiz, Simón, "Meditaciones estéticas sobre las poéticas del cubismo/Aesthetic Meditations on the Cubist poetics", in AA.VV., *El cubismo y sus entornos* [exhibition curated by Eugenio Carmona], Madrid, Fundación Telefónica, 2006.
- Marinetti, Filippo Tomasso (*et alli*), *Futurismo. Manifiestos y textos*, translated by Jorge Milosz Graba, Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2003.
- Maritain, Jacques, *Para una filosofía de la persona humana. Conferencias pronunciadas en agosto y septiembre de 1936*, Buenos Aires, Cursos de Cultura Católica, 1938.
- _____, *Problemas espirituales y temporales de una nueva cristianidad*, Madrid, Signo, 1935.
- Martínez de Codes, Rosa María, "Ortega y la Argentina", in *Quinto centenario [Ortega y América]*, # 6, Madrid, 1983
- Martínez Paz, Fernando, "Maritain en la Argentina", in *Rumbo social*, #25, Buenos Aires, October-November 1982; e-edition by the Centro de Documentación Maritainiana: <http://www.humanismointegral.com>.
- Medin, Tzivi, "Crónica sucinta de una apasionada amistad: la de Ortega con Argentina y los argentinos", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, #403-405, Madrid, 1984.
- _____, "Ortega y Gasset en la Argentina: la tercera es la vencida", in *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol 2, #2, University of Tel Aviv, Lester and Sally Entin School of Humanities, History Department, Institute of Latin American History and Culture, July-December, 1991.
- _____, *Ortega en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación José Ortega y Gasset, 1983.
- _____, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 volumes, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943.
- Minguzzi, Armando V. (ed.), *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905)* [preliminary study, bibliographical index and full CD Rom digitalization], Buenos Aires, Argentine Academy of Letters, Serie Prácticas y Representaciones Bibliográficas, II, 2007.
- Nardau, Max, *Degeneración*, volume 1: *Fin de siglo. Misticismo*; volume 2: *El egotismo. El realismo. El siglo XX*, translated by N. Salmerón y García, Madrid, Libr. Fernando Fé, 1902.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zarathustra*, in *Obras completas*, Vol. VII, translated by Eduardo Ovejero y Maury, 14 vols., Buenos Aires, Aguilar, 1949.
- _____, *El crepúsculo de los ídolos*, translated by Rafael Urbano, Madrid, Vda. Rodríguez Serra, n.d.

- _____, *El origen de la tragedia o helenismo y pesimismo*, translated by Pedro González Blanco, Valencia, F. Sempere y Cia, n.d.
- _____, *Más allá del bien y del mal*, translated by Pedro González Blanco, Valencia, F. Sempere y Cía., 1885.
- Oría, José A.**, “Recepción de Don José León Pagano” in AA.VV., *Discursos Académicos, Volume II: Discursos de Recepción (1938-1944)*, Buenos Aires, Argentine Academy of Letters, 1945.
- Ortega y Gasset**, *Obras completas*, volume III (1917-128), Madrid, Revista de Occidente, 3rd. ed., 1955.
- Penhos, Marta / Wechsler, Diana B.**, *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.
- Pessolano, Ventura B.**, *La estética de la proyección sentimental. Introduction histórica y psicológica a su problemática*, Buenos Aires, Librería A. García Santos, 1933.
- Pirandello, Luigi**, *Saggi, Poesie, Scritti varii*, in *Opere di Luigi Pirandello*, Vol. 6, revised and enlarged edition by Manlio Lo Vecchio-Mustio, Milan, Mondadori/I Classici Contemporanei Italiani, 1977.
- Podlubne, Judith**, “Borges contra Ortega: un episodio en su polémica con Mallea”, in *Variaciones Borges*, #19, Iowa, The University of Iowa, 2005.
- Presas, Mario A.**, “Ideas de Franz Marc”, in *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.
- Prieto, Martín**, *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006.
- Ringbom, Sixten**, “The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting”, in *Acta Academiae Aboensis*, A: *Humanoria*, Vol. 38, # 2, London University College, London, 1970.
- Rivas Bravo, Noel**, “Un ‘raro’ excluido de *Los raros*”, in Alfonso García Morales (ed.), *Estudios en el centenario de “Los raros” y “Prosas profanas”*, Salamanca, University of Seville, 1998.
- Roa, Raúl**, “Dichos y hechos de Ortega y Gasset”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, # 85, Madrid, 1956.
- Rojas, Ricardo**, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, ed. by Graciela Perrosio in collaboration with Nannina Rivarola, 2 vols., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- Romero, Francisco**, *Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.
- _____, *Sobre la filosofía en América*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1952
- Saíta, Sylvia**, “El caso Marinetti”, in *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, Chapter 5
- _____, “Entre la política y el arte: Marinetti en Buenos Aires”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, # 539-540, Madrid, 1995.

- Salazar Anglada, Aníbal**, “En el centro del canon: Leopoldo Lugones en las antologías poéticas argentinas (1900-1938)”, in *Atenea*, #491, Concepción, University of Concepción, first semester, 2005.
- Sánchez Cámara, Ignacio**, “Ortega y Gasset en Argentina: las conferencias de Buenos Aires”, in *Revista de Occidente*, #192, Madrid, 1997.
- Sarlo, Beatriz**, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Schelling, Friedrich**, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, translated by Michel Losacco, Giuseppe Laterza, 2nd ed., 1926.
- Sendra, Rafael**, *El joven Berni y la mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos de Rosario*, Rosario, National University of Rosario, 1993.
- Spengler, Oswald**, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Foreword by José Ortega y Gasset, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1923.
- Steiner, Rudolf**, *Arte y ciencia del arte*, Buenos Aires, Editorial Antroposófica, 2005.
- , *La naturaleza de los colores*, Buenos Aires, Editorial Antroposófica, 2005.
- Tarde, Gabriel**, *Les lois de l'imitation*, Paris, Félix Alcan, 1900.
- Viñas, David**, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 3rd ed. 1996,
- Ward, Thomas**, “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo”, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volume L, #2, México, Colegio de México, Center of Linguistic and Literary Studies, 2002.
- Wechsler, Diana Beatriz**, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires 1920-30*, Serie Monográfica nº 8, Buenos Aires, University of Buenos Aires, School of Philosophy and Letters, Institute of Theory and History of Art, 2004.
- Wegener, Mae**, “Unbewust/das Unbewuste”, in Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs and Friedrich Woltzettel, *Ästhetische Grundbegriffe*, volume 6, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 2005.
- Wolf, Jean-Claude (ed.)**, *Eduard von Hartmann, Zeitgenosse und Gegenspieler Nietzsches*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.
- Worringer, Wilhelm** *Abstracción y naturaleza*, translated by María Frenk from the 1948 revised edition with a new preface by the author, México, Fondo de Cultura Económica, 1966. —, *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, translated by Emilio Rodríguez Sadía, Madrid, Revista de Occidente, 1927.
- , “El espíritu del arte gótico”, in *Revista de Occidente*, Year VI, #11, Madrid, 1924
- , *La esencia del estilo gótico*, translated de Manuel García Morente, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, fundada en 1993, y el Fondo para la Investigación del Arte Argentino, con el generoso patrocinio de Fundación Telefónica, han aunado esfuerzos, desde 1997, para llevar a cabo el proyecto de premiar anualmente mediante un concurso abierto y plural, a través de distintas convocatorias, a trabajos de investigación relacionados al Arte Argentino.

Los trabajos aquí publicados *Estética, arte, militancia. Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdoba Iturburu*, de Natalia Laura Verón y María Gabriela Vicente Irrazábal y *José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte*, de Paula Zingoni y Ricardo Ibarlucía, nos brindan un valioso aporte a la investigación científica y a la educación en el campo del arte.

Con esta 11^a edición del premio, dedicado al *Rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX*, se ha reunido un corpus de ensayos y publicaciones indispensable para un mayor conocimiento sobre el Arte en nuestro país.