

Tesis de Maestría

LA NACIÓN EXPUESTA.
EL SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LA CRÍTICA DE
ARTE NACIONALISTA EN LA DÉCADA DE 1930.

Magíster

Paula Hrycyk

Directora

Diana Wechsler

Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

IDAES – UNSAM

Julio 2016

Índice

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	3
Capítulo 1: La crítica de arte en la prensa nacionalista.....	32
I. Nacionalismo: algunas precisiones en su definición.....	34
II. Telurismo, tradición y retorno al orden: claves para leer la crítica de arte nacionalista al Salón Nacional de Bellas Artes.....	44
III. Prensa nacionalista y arte nacional: Bandera Argentina, Crisol y Nativa.....	48
Capítulo 2: Imágenes de la nación en el Salón Nacional de Bellas Artes.....	68
I. El Salón Nacional y el proceso de institucionalización del campo artístico en la década de 1930.....	71
II. Un recorrido por 10 años de Salón.....	81
II.1. El Salón nacional y la Selección.....	83
II.2. Tendencias, figuras y narrativas en los núcleos temáticos del Salón.....	87
III. Los múltiples sentidos de lo moderno.....	115
IV. Componentes de una trama de lo patrio.....	125
Capítulo 3: El Salón y la crítica de arte en la prensa nacionalista.....	135
I Parte: El Salón Nacional de Bellas Artes entre 1930-1934. ¿Qué Salón mira la crítica de arte de la prensa nacionalista?.....	143
I.a. La crítica de arte en la prensa nacionalista, 1930-1934: El problema de la calidad.....	148
I.b. El problema de la calidad de las obras, los estilos y los criterios de selección.....	156
I.c. La consolidación de una representación de la identidad nacional: el Salón como agente de poder y la crítica como reguladora del campo de arte.....	170
II Parte: El Salón nacional 1934-1940. Quiebres temáticos y desplazamientos políticos...	178
Reflexiones Finales:.....	227
Bibliografía y fuentes consultadas:.....	237

Agradecimientos

Esta tesis fue posible gracias a la colaboración, impulso y apoyo de varias personas. Mi primer agradecimiento es para a mi directora Diana B. Wechsler por aceptar dirigir esta tesis y ayudarme a formarme en esta especialidad. Con gran generosidad me acercó a fuentes y bibliografía que ocupan un lugar nodal de este trabajo y no sólo me ayudó a desarrollar esta investigación con la delimitación de problemas, la organización de cuestiones teóricas, sino también con confianza y apoyo que fueron de gran ayuda y aliento a lo largo del proceso.

Quiero agradecer a quien fuera mi primer mentor en el terreno de la historia de los intelectuales, José Sazbón, a quien guardo en mis recuerdos con un entrañable afecto y admiración por la humildad con la que compartía su mundo de reflexiones deslumbrantes. Y con ello extender mi gratitud a mis compañeros sazbonianos, Emiliano Sánchez, Federico Liptack, Patricio Geli y María Belforte, con los que comparto la cátedra de Problemas Mundiales Contemporáneos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Juntos construimos un espacio de reflexión, un lugar de discusión sobre la historia intelectual europea que ha nutrido mi pasión por este oficio desde hace quince años.

También quisiera agradecer a Gastón Burucúa, Laura Malosetti Costa y Marta Penhos, que me ayudaron a formarme en esta especialidad, a entender la complejidad que encierra mirar e interpelar imágenes. En especial a Marisa Baldasarre, Silvia Dolinko y Talia Bermejo quienes junto con Cecilia Belej, mi amiga, mi colega y compañera de aventuras intelectuales, además de compartir lecturas, ideas y encuentros, pronunciaron las palabras clave que me permitieron ponerle un cierre a esta tesis.

Dejo para lo último el agradecimiento a mi familia porque la posibilidad de ser parte de ella es la que hace que todo este esfuerzo tenga sentido. A mis padres por pasarme su valentía, curiosidad y amor por conocer. A Patricio por su admirable capacidad de reflexión, por el apoyo, los comentarios e interés por mi trabajo. A Seba y Lupe por darle textura y color a nuestras vidas. A Oki simplemente por ser Oki.

INTRODUCCIÓN

Presentación del problema y de los ejes para su abordaje.

Las primeras décadas del siglo XX son escenario de un proceso de transformación social, política y cultural que hacen de la Argentina una sociedad cada vez más moderna y cosmopolita. La acogida de estos cambios entre los sectores tradicionales no habría estado exenta de complicaciones. Aquellos que protagonizaron la lucha por definir una conciencia nacional o que heredaron los baluartes de la misma, encontrarían en esta realidad transformada un signo del desdibujamiento de los parámetros del sentimiento de “argentinidad”. Uno de los alcances de este proceso en el campo de la cultura se observaría en el despliegue de un debate en torno a la definición de la identidad nacional que pondría de manifiesto una tensión entre elementos residuales y emergentes, entre tradición y modernidad.¹ El contexto político, signado por oposiciones de orden partidario e institucional, abonaría estas tensiones. La percepción de una nación amenazada por una vorágine de cambios en materia económica, social y cultural se combinaría con una situación de inestabilidad política producto de la disconformidad de los grupos dominantes frente a la opción democrática que se inaugura

¹ Consolidado el Estado argentino como una institución moderna, es decir, cada vez más estructurada, dirigida burocráticamente y orientada a aumentar sus poderes, se difunden políticas económicas y sociales que, entre otras cosas, producen transformaciones demográficas, crecimiento urbano, nuevas formas de poder colectivo y movimientos sociales que desafían a los dirigentes políticos y económicos. Sumida en este proceso de “modernización” la Argentina deviene, en las primeras décadas del siglo XX, en escenario en el que, como sostiene Marshall Berman, la mayoría de las personas “[...] han experimentado la modernidad como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones [...]” Berman, Marchall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. (México: Siglo XXI Editores, 1998), 1. A esta percepción de la modernidad como vorágine de lucha y contradicción, ambigüedad y angustia, renovación y desintegración, Eric Hobsbawm aporta una perspectiva que enriquece la lectura que se puede hacer de aquellos que al sentirse amenazados por las transformaciones se refugian en la recuperación de la tradición. Según este autor, la ideología liberal que en el siglo XIX se define por la innovación radical y en contra de la tradición, fue incapaz de proveer lazos sociales y de autoridad que hasta entonces se habían dado por sentado, dejando un vacío que solo podría ser ocupado por tradiciones inventadas. Hobsbawm, Eric, *The Invention of Tradition*, Canto Edition (United Kingdom: Cambridge University Press, 2008), 8. Otro autor que colabora con la promoción de una lectura que desarticula la percepción de la tradición como vestigio inerte del pasado es Raymond Williams. Al igual que Hobsbawm, destaca su dimensión configurativa y selectiva de pasado como funciones que operan en “[...] el proceso de definición e identificación cultural y social.” Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura* (Barcelona: Ediciones Península, 1997), 137-138. Desde la historia social el primero y la historia cultural el segundo, ambos autores ofrecen una perspectiva sobre la noción de tradición que acompañará el trabajo de esta tesis en la tarea de rastrear las versiones del pasado que se buscan conectar con el presente y ratificar con el orden que se pretende salvaguardar de los efectos de la modernización.

con la elección de 1916.² Lo que esta inestabilidad pondría de manifiesto sería la carencia, al menos en las primeras dos décadas del siglo, de unidad de los grupos dominantes y su falta de soluciones inmediatas para los crecientes desequilibrios sociales resultantes de los efectos colaterales de la inmigración, la escasa distribución de la riqueza y las demandas de una ampliación de los derechos políticos por parte de la sociedad civil. En este escenario, la crisis económica que se desata en 1929 terminaría de resquebrajar la posición hegemónica de esta clase, de lo que se desprendería la puesta en marcha de una serie de dispositivos para recomponer su lugar dirigente y las bases de su legitimidad.³ Entre otras cosas, el golpe de Estado del General Uriburu del 6 de Septiembre de 1930 representaría una solución central pero parcial, en la medida en que respondería a los intereses de uno de los grupos que componen a la clase dominante. Asimismo, se iría dando un proceso de consolidación de un nacionalismo autoritario o

² Hacia fines del siglo XIX coexisten conflictivamente una idea de nación pensada como cuerpo político basado en un contrato de incorporación voluntaria, amplia libertad y tolerancia para el desarrollo de actividades económicas y culturales de los extranjeros y una tendencia contra hegemónica plasmada en un nacionalismo de carácter esencialista que demanda la conservación y defensa de la pureza de rasgos prefijados desde el comienzo de la historia de la patria. Esta idea de nación se sustentaría en la percepción de que se trata de un ser único que se expresaría a partir de un idioma propio, de ahí la urgencia de frenar los alcances que supone el nacionalismo contractualista, más aun luego de la consolidación de las políticas inmigratorias y la viabilidad de una salida democrática. En 1936 el diputado por la Pcia. de Jujuy, Benjamin Villafañe, publica un libro intitulado *La ley Suicida* para analizar los que se leen como los efectos nocivos de la Ley Saenz Peña. Al referirse a la democracia la identifica como la “tiranía de los sub-hombres” Villafañe, Benjamín, *La Ley Suicida*. (Buenos Aires: Bandera Argentina, 1936). Este tipo de literatura articula un proyecto que buscaría anular las bases del contrato social que habría permitido que el cosmopolitismo fuera un elemento constitutivo de la identidad nacional. Quienes han estudiado con detenimiento cómo se despliegan estos procesos son: Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. (México, Fondo de Cultura económica, 2001); Lvovich, Daniel, *El nacionalismo de derecha. Desde sus orígenes a Tacuara*. (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006). ; Cataruzza, Alejandro, (dir. de tomo): *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. (Buenos Aires, Sudamericana, 2001) Tomo VII; McGee Deutsch, S. y Dolkart, R., (eds), *The Argentine Right. Its History and Intellectual Origins, 1910 to the present*. (Wilmington, Scholarly Resources Inc., 1993), entre otros.

³ Para poder abordar el complejo entramado de actores, enfrentamientos y negociaciones que se dirimen en torno al sentido de la patria en la década de 1930, partiremos de la perspectiva histórica (no trascendental) de la noción de hegemonía propuesta por R. Williams para analizar los procesos culturales. El autor recupera la idea gramsciana según la cual la hegemonía constituye una expresión de la dominación, pero desde un complejo entrecruzamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales que involucra un proceso activo de renovación, recreación, defensa y modificación frente a las alternativas que la desafían amenazando su dominación. Su aporte a un análisis cultural de sociedades complejas, consiste en que contribuye a indagar los procesos activos, formativos y de transformación de lo hegemónico. Fundamental, para nuestro estudio de la intervención del nacionalismo en la cultura y su lectura del Salón, es el estatus que asigna a las obras de arte [a lo que agregamos la respuesta de la crítica] como fuente de las evidencias de los procesos de transformación en la cultura y en la política de la hegemonía de determinados sectores. Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, 135.

de derecha que acompañaría esta salida.⁴ La figura amenazante de lo foráneo encarnado en el inmigrante y su deriva cultural, el cosmopolitismo, así como la flexibilización de los parámetros de representación política funcionarían como aglutinantes de un sector que, aunque no logra integrarse en un grupo en torno una agenda política uniforme, se constituiría en un movimiento cultural desde el punto de vista de las ideas.⁵

A lo largo de la década se desenvuelve un proceso marcado por la disputa por ocupar un rol dirigente y el despliegue de medidas orientadas a controlar el derecho a llamarse o sentirse argentinos. Tanto la salida autoritaria del Gral. Uriburu como la versión conservadora de Agustín P. Justo recurrirían a diversos dispositivos destinados a construir legitimidad o consenso, a pesar de que la base de su autoridad descansaría o en la violencia, en el primer caso, o en el fraude, en el segundo. Esta legitimidad exhibiría un carácter dual. Por un lado, se articularía una idea romántica de la Patria, restringida por la cultura y la lengua, así como por una esencia que se presenta como la legítima expresión por su carácter inmemorial, transhistórico, natural. Por el otro, se difundiría una retórica de nosotros elaborado a partir de la definición de un otro-enemigo y se atacaría lo que se percibe como una copia sin mediaciones de modelos extranjeros – ya sea en la política como en el arte – como la razón de la debilidad de aquello que se define como la esencia nacional. Así es como, en las primeras décadas del siglo XX, se iría perfilando la noción de una identidad en crisis que, aunque es percibida por un sector de la sociedad argentina, sería connotada como extensiva a toda la nación.⁶ En la prensa nacionalista se incluyen artículos y columnas que funcionarían como una herramienta en esta tarea, un elemento de intervención en el mundo de la cultura en el que el arte

⁴ Como se irá mostrando a lo largo de esta tesis, el nacionalismo de derecha o en sentido estricto se colocaría en un lugar contrahegemónico al nacionalismo en sentido amplio. En la medida en que este último reconociendo su emergencia en el marco de la modernidad y el carácter construido de la nación articularía una serie de políticas tendientes a homogeneizar a la población ensanchando el ejercicio de la soberanía de manera tal que pondrían en riesgo la especificidad histórica de la nación según los movimientos políticos antiliberales y autoritarios que se aglutinarían en lo que se suele englobar bajo el concepto de nacionalismo en sentido estricto. Cfr. Lvovich, Daniel, *El nacionalismo de derecha. Desde sus orígenes a Tacuara*. (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006).

⁵ Cfr. Gramuglio, Teresa, *Nacionalismo y Cosmopolitismo en la literatura argentina* (Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013).

⁶ Para mayores referencias sobre los alcances de esta identidad en crisis en el contexto del proceso de modernización de la escena porteña y la diversidad de respuestas que suscita en el terreno de las ideas se recomienda la lectura de Sarlo, Beatriz, *Buenos Aires (1920-1930): una modernidad periférica*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 1989); Terán, Oscar, *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810 – 1980*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008).

aparecería como una disciplina esencial en la (re)construcción y consolidación de una identidad nacional.

La presente investigación se articula según un recorte temporal que se ciñe a una década que se inaugura en 1930 con el primer golpe de estado en la Argentina del siglo XX, hecho que asumiría un rol paradigmático en el discurso regeneracionista del nacionalismo y se detiene hacia fines de 1939, año en el que la mayoría de la prensa de este sesgo concentraría su atención en los inicios de la II Guerra Mundial. Sería en este período que la noción de crisis de identidad desbordaría al campo literario para alcanzar el relato histórico que habría servido de sostén al proceso de estabilización e institucionalización del Estado nacional desde mediados del siglo XIX.⁷ Entre las fuentes, se han seleccionados al catálogo del Salón Nacional de Bellas Artes y tres publicaciones de la prensa nacionalista que se editan en Buenos Aires. El catálogo del SNBA ofrecería información sobre el funcionamiento del campo artístico local y, en tanto institución formalmente identificable,⁸ revelaría los alcances de las políticas estatales en el campo de las artes visuales. El corpus de publicaciones está compuesto por dos periódicos, *Bandera Argentina* y *Crisol*⁹ y una revista cultural, *Nativa*. Entre las razones que explicarían la selección de estas y no otras fuentes, se destaca que los dos

⁷ En su trabajo sobre la ensayística argentina Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, proponen esta teoría del “derrame” como punto de partida para explorar las diversas manifestaciones literarias que en las primeras décadas del siglo XX estarían respondiendo a la aludida crisis de identidad. En nuestro caso, serán las artes visuales a las que orientaremos nuestra atención. Altamirano, Carlos & Sarlo, Beatriz, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (Argentina: Ariel, 1997).

⁸ Tomamos este concepto de R. Williams, quien denomina instituciones formales a aquellas instituciones políticas, culturales y económicas que influyen sobre el proceso de socialización vinculándolo a una determinada esfera de significados, valores y prácticas que operan como fundamentos legitimantes de lo hegemónico. Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, 140-141.

⁹ Otra publicación que podría haber sido parte de esta constelación de fuentes se trataría de *Criterio*. Sin embargo, entre las razones para finalmente no incluirla se destacan las siguientes: Bajo la égida de su director, Monseñor Franceschi (1932-1957), *Criterio* asume una posición en el campo intelectual que la alejaría del movimiento nacionalista en especial cuando expulsa de su redacción a los intelectuales argentinos que se declaran “maurrasianos”, adscripción intelectual que pasaría a ser considerada inaceptable una vez que tanto Charles Maurras como su partido, la Acción Francesa, fueron colocados en el Index en 1929 por el Papa Pío XI. Cfr. Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002). Sobre este tema ahonda el trabajo de D. Lvovich, quien sostendría que “La revista rechaza cualquier adscripción ideológica que excediera la estricta pertenencia al catolicismo [...]” Lvovich, D., *Op. Cit.*, 33. Otra razón por la cual no fue incorporada es que *Criterio*, generalmente invita a personajes del mundo de la cultura que no expresarían las posiciones del movimiento nacionalista para reflexionar sobre cultura y artes visuales: Jorge Luis Borges, Ernesto Palacio, José Luis Romero, entre otros. Esto nos habría derivado a otros problemas relativos a las características de la prensa nacionalista que no serían pertinentes de ser tratados en este trabajo, tanto por falta de espacio como por no tener relación con el problema que articula a esta tesis.

primeros están entre los periódicos de gran tirada y, a diferencia de otros que les son contemporáneos, le asignan al campo del arte, al menos, una página entera - de 6 que contiene la publicación – e incluso columnas en la portada. El caso de *Nativa* se explica porque es una revista cultural que desde 1928 se declara como órgano de difusión del arte nacional en todos los rincones del país. La relevancia de tomar a la crítica de arte de la prensa nacionalista, en especial aquella que en septiembre de cada año reseña al SNBA, yace en dos cuestiones. Por un lado, esta mirada ofrecería evidencias de las relaciones de fuerza que se pondrían en juego detrás del conjunto de imágenes seleccionadas, las reglas de consagración del arte nacional y la plasmación de las políticas estatales en materia de arte. Por el otro, esa mirada constituye un reservorio de sustancial información sobre los mismos nacionalistas y la manera que se sitúan en el reclamo de distintos sectores por apropiarse de la conducción del proceso de reconstrucción de una nueva hegemonía, al menos en clave simbólica. El cruce entre el catálogo del SNBA con la reflexión de la crítica de arte de la prensa nacionalista, brindaría una perspectiva desde la que analizar el debate en torno a la idea de lo nacional y las formas en la que se intentaría resolver discursiva y plásticamente las contradicciones entre el nacionalismo, tradición y modernización.

Esta tesis es parte de un proyecto de investigación doctoral que se ocupa de estudiar cómo, desde 1930, se construyen desde el Estado determinadas políticas orientadas a definir perfiles de la identidad nacional, en especial en el terreno de las representaciones visuales. A su vez se interroga de qué manera el nacionalismo de los nacionalistas tiene sus percepciones de esa identidad y elabora una respuesta frente a esas políticas culturales. El hincapié en tomar a las artes visuales como una de las variables a analizar, se explica en las posibilidades que ofrece, a estos agentes, su capacidad de elaboración de representaciones con el propósito de redefinir una idea de lo nacional, no sólo en clave histórica sino también filosófica. Particularmente, el Salón Nacional de Bellas Artes (de aquí en adelante “el Salón nacional”, “el Salón” o el SNBA) operaría como una vidriera de la implementación de esas políticas estatales y de la recepción de sus alcances por la crítica de arte de la prensa nacionalista.

Es en este escenario dónde se sitúa el problema que se ocupará de estudiar esta tesis de maestría. En los años 30 se abre un proceso en el que colisionan y se encuentran conflictivamente dos percepciones de la Patria. Por un lado, la política estatal, que desde el siglo XIX haría pasado por distintas etapas y estrategias en procura de construir una

identidad nacional, en los 30 se encuentra frente a nuevos desafíos y definiciones a los que también busca dar respuesta la sociedad civil. Por el otro, un nacionalismo en proceso de constitución, fragmentado en diversas propuestas partidarias – conservadoras, de derecha, filofascistas, entre otras cosas – iría cediendo terreno a una tendencia nueva: un nacionalismo autoritario. La búsqueda de promover nuevos perfiles de la nación transformaría a las propuestas del Estado nacional y de los nacionalistas en proyectos en pugna. Estos últimos, al estar envueltos en una lucha interna para consolidar su identidad y movimiento se harían, al mismo tiempo, de los elementos y dispositivos propios desde los cuales legitimar su posición. La coyuntura política los acercaría brevemente a la agenda estatal, al menos en los dos años posteriores al Golpe de Estado del Gral. Uriburu. Sin embargo, la tensión se repondría cuando, avanzada la década, el movimiento nacionalista define una posición que no admitiría ocupar el lugar de furgón de cola del Estado, sea cual fuere su signo político. Con el objeto de analizar esta tensión, este trabajo de investigación parte de la hipótesis de que en la Argentina de los años 30 la crítica de arte de la prensa nacionalista propone un sesgo particular para imprimir a la redefinición de los perfiles de la identidad nacional. En su lectura del Salón Nacional de Bellas Artes estaría poniendo de manifiesto la manera en la que el nacionalismo se va constituyendo en estos años como movimiento moderno y se ve envuelto en una definición más acabada hacia fines de la década. Asimismo, el cruce entre arte y política que se gestiona en el encuentro entre Salón y crítica de la prensa nacionalista daría muestras de que la contradicción entre modernidad y tradición que se vislumbraría en el campo de las artes visuales sería deudora de un conflicto más político que plástico.

La lectura de las fuentes se ordena a partir un trabajo de rastreo y análisis de la manera en la que son abordadas cuatro variables: el Salón Nacional de Bellas Artes, la tensión entre modernidad y tradición, el campo de las artes visuales, y la recepción y apropiación de los debates de los intelectuales en Europa. En adelante, el SNBA es entendido como una institución cuyo significado es bifronte. Por un lado, el SNBA como institución de carácter nacional que funciona como espacio de consagración del arte local. Por el otro, el Salón que se puede recomponer a partir de la lectura que de él hace la crítica de la prensa nacionalista. La primera faceta presentaría indicios de la perspectiva estatal-oficial¹⁰ sobre el curso que se espera que asuma el campo de las artes

¹⁰ En adelante emplearemos el término “oficial” para designar los discursos, prácticas y dispositivos que

visuales, la manera en la que se interviene desde instituciones formales en el campo de la cultura y en la proyección de una imagen de nación. La segunda permite acceder a las expectativas estéticas del nacionalismo, pero aún más importante, ilumina las tensiones existentes entre los distintos grupos que componen a las filas del nacionalismo. Así, el cruce de ambos nos habilitaría a discurrir sobre otros interrogantes preocupados por el sentido de las concordancias y disidencias entre la agenda oficial y la nacionalista que, como se verá en los próximos capítulos, no siempre serían coincidentes.

Cotejar el material provisto por los catálogos con la mirada de la crítica de arte que se publica contemporáneamente a la celebración del certamen resultaría, entonces, de vital importancia por dos cuestiones. En primer lugar, para evitar una lectura mecanicista que hiciera caso omiso a la complejidad y especificidad del Salón al que se propone interrogar como una institución que no se explicaría con categorías propias de teoría de la vanguardia históricas.¹¹ A diferencia del escenario europeo, el caso argentino se revelaría dispar en tanto y en cuanto las instituciones del arte se consolidarían a la par y en relación con el nuevo arte. En segundo lugar, los matices que ofrece el cruce de estas fuentes permitirían poner en cuestión el supuesto de que al estar bajo la égida de una década de gobiernos autoritarios el Salón solo daría lugar a obras de carácter tradicionalista. Esto conduce a la segunda variable a rastrear. Diana Wechsler advierte, tempranamente, que en la década de 1930 en el certamen se vislumbraría la coexistencia

cuenten con el reconocimiento y la autorización de instituciones formales o estatales, con el fin de diferenciarlos de las interpretaciones o manifestaciones que se vislumbran fuera del ámbito institucional. V Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura.*, *Op. Cit.*

¹¹ Cfr. Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia.* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009). No sería por medio de una confrontación entre vanguardia e instituciones que se consolidaría el arte moderno en la Argentina. La historiografía del arte en Argentina ha reorientado la discusión sobre la modernización del campo de las artes visuales por fuera de la dicotomía entre Institución Arte vs. arte de vanguardia en la medida en que lo que se observa es que dado que las primeras instituciones del arte se consolidan a fines del siglo XIX su consolidación correría a la par que las de los lenguajes estéticos que comienzan a desplegarse en esos años. En esta tesis, las ocasiones en las que se alude al concepto de “arte de vanguardia” se refiere al modo en el que eran designadas tendencias, artistas y obras por sus contemporáneos. Hemos encontrado que en la prensa nacionalista el recurso a este concepto tiene un peso propio, indicio del paradigma de obra a partir del cual se enuncia su postura crítica. Alternándose, por momentos, con el de “nueva sensibilidad”, el concepto de vanguardia alude a todo lo que la crítica nacionalista apela a combatir: el alcance de los “-ismos”, la influencia extranjera percibida como una copia sin mediaciones, la falta de originalidad y de sentimiento, etc. Cfr. Wechsler, Diana, «Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945.», en *J. E. Burucúa (Dir.) Arte, sociedad y política.*, vol. Arte 1, Nueva Historia Argentina (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999); Wechsler, Diana, «Salones y contra-salones», en *Tras los pasos de la norma*, de Penhos, Marta & Wechsler Diana (comps.) (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999); Wechsler, Diana, «Nuevas Miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas.», en *Desde la otra vereda* (Buenos Aires: Archivos CAIA; Ediciones del Jilguero, 1998).

de expresiones plásticas tributarias de las manifestaciones culturales de elementos residuales y otros emergentes.¹² Esta tesis se plantea en línea de continuidad con el trabajo de Wechsler y se propone indagar en profundidad lo que la autora insinúa. Con el fin de comprender los alcances de la coexistencia de estos elementos, aparentemente, antagónicos se hace necesario incluir en nuestra exploración de las fuentes la manera en la que es interpretado el devenir del campo de las artes visuales por la prensa nacionalista, en particular, porque lo que se observa es que las repercusiones de este eclecticismo irían cambiando en este ámbito de la crítica a medida que avanza la década. La cuarta variable que se incorpora a este enfoque, la lectura y apropiación de los debates intelectuales en Europa, agregaría una dimensión que puede colaborar con la reflexión sobre estos cambios de posición de los críticos nacionalistas, más aún cuando se advierte que el contexto político local e internacional forman parte de las preocupaciones que articulan la posición de las publicaciones. Asimismo, el dialogo y las apropiaciones darían evidencias de que el campo local no sería un receptor de tendencias extranjeras.

El enunciado del problema y la hipótesis propuesta, así como el recorte de las fuentes y las variables que se rastrearán en ellas supone un andamiaje teórico que ha dado sustento a los métodos y enfoques empleados. Es pertinente aclarar que, si bien este marco teórico conforma una mirada funcional a la articulación de los argumentos de esta tesis, no supone una condición vicaria. Por el contrario, las propuestas teóricas que se incluyen habrían dado plasticidad a la mirada sobre el objeto de manera tal de hacer accesibles las complejidades y matices que lo componen. A continuación, se hará referencia a algunos de los aportes que han sido sustanciales a esta tesis. Esto no implica que no se vayan agregando otras referencias en los futuros capítulos, en los casos en que se considere pertinente.

Marco teórico- metodológico de la investigación:

Esta tesis investiga el cruce de dos proyectos en pugna, uno del Estado y otro de los nacionalistas de derecha, que apelan a resolver la búsqueda de promover nuevos

¹² Wechsler, Diana, *Desde el Salón. 100 años*. (Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011); Wechsler, Diana, «Salones y contra-salones».

perfiles de la nación en el contexto de una crisis de representación que afecta a la imagen que se tiene de la Patria. Uno de los primeros interrogantes que se le pueden plantear a este trabajo es por qué tomar a la prensa nacionalista y al Salón para abordar la problemática planteada. La razón consiste en que su puesta en diálogo permite rastrear las relaciones entre el discurso escrito y el relato visual que ponen en evidencia equivalencias, vacíos, fisuras, síntomas de los alcances de un posible proyecto iconográfico nacionalista. Para la reflexión sobre el campo artístico y la intervención de la prensa se partirá de la historia intelectual con el propósito de estudiar la manera en que se estructura el campo de fuerzas intelectual y el de las artes visuales en la Argentina de los 30, las formas de interacción y legitimación de las que se valen tanto la crítica como la propuesta del Salón. Para el examen de las fuentes se toma del historiador Dominick LaCapra un elemento clave de su propuesta para un programa de historia intelectual: la sugerencia de que las producciones de intelectuales o culturales tendrían valor de acontecimiento.¹³ De acuerdo a este autor, el historiador solo puede aspirar a acceder a vestigios textualizados del pasado, representaciones de los hechos que son producto de capas sedimentarias que informan tanto sobre los acontecimientos como sobre quienes han intervenido sobre ellos, por medio de sus interpretaciones. La articulación de fuentes visuales con discursos se ajusta a partir de la manera en la que Peter Burke sugiere situar la historia de las imágenes en el marco de la política.¹⁴ P. Burke rescata su valor documentario en tanto registro de, entre otras cosas, “opiniones pintadas”, es decir visiones de la sociedad en un sentido ideológico y visual. También pondera su capacidad de componer un relato visual y atribuye a las imágenes un rol de agentes históricos – que podemos recuperar desde la historia intelectual - en la medida en que no sólo son reservorios de la memoria de determinados acontecimientos sino que también ejercen su influencia en la forma en la que los acontecimientos son connotados en su contexto de emergencia.¹⁵ Tanto el repertorio visual promovido por el Salón como la crítica sobre el certamen son pasibles de ser tomados como actos de intervención en la (re)elaboración de una representación de la argentinidad. Se tendrán en cuenta ciertas propuestas de la historia social del arte que se enfocan en la recepción de las imágenes para pensar la respuesta de la crítica de arte nacionalista. Lecturas como la de T. J.

¹³ LaCapra, Dominick, “Repensar la historia intelectual y leer los textos”, en Palti, E., *Giro Lingüístico e historia intelectual* (Buenos Aires: UNQui, 1998).

¹⁴ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Barcelona: Crítica, 2005), 150-153.

¹⁵ *Ibid.*, 184-185.

Clark, permiten, a su vez, analizar las imágenes en tensión con la coyuntura histórica y las condiciones de producción.¹⁶ Su propuesta de un abordaje contingente aporta material para pensar el contenido social de los valores estéticos que se plasman, lo que líneas arriba se identifica como acto de intervención, al mismo tiempo que ponerlos en relación con los antagonismos sociales irresueltos en determinado momento histórico.

La sociología de los intelectuales, con el concepto de campo artístico, facilita la tarea de situar a estos agentes en una lógica de intercambio e intervención en el plano de las representaciones. La hipótesis de esta investigación no interroga a los artistas, o a sus obras, sino a la operación que se ejerce sobre las imágenes una vez que son seleccionadas e incluidas en el SNBA o cuando devienen en objeto de la crítica de arte de la prensa nacionalista. A su vez la crítica es tomada no de manera individual sino al colectivo que conforman al ser parte de una publicación determinada. Por esta razón, se incorpora la definición de campo de arte de Pierre Bourdieu, a partir de la que complejiza el concepto de capital intelectual (o peso funcional) al advertir la necesidad de reflexionar sobre “quién ha creado al creador”: propuesta que incluiría el supuesto de que la producción de sentidos no se agotaría en el acto creador sino en la circulación e intervención en lo creado.¹⁷ Tanto la intervención del Salón como la de crítica de arte funcionarían, según esta perspectiva, como un “discurso sobre la obra” que no es exterior a ella, sino que colabora con la producción de su sentido y su valor.¹⁸ Para referirnos al Salón recurriremos al concepto de institución formal de Raymond Williams (cfr. n. 3) para dar cuenta de la posición desde la cual ejerce su poder de consagrar y tomaremos dos conceptos del análisis del discurso – comunidad y formación discursiva – para pensar comparativamente el acto de intervención del SNBA y la crítica de arte¹⁹, aparecida en publicaciones nacionalistas, en la construcción de una representación del arte nacional. La definición de Dominick Maingueneau habilita la posibilidad de pensar

¹⁶ Clark, T. J., *Farewell to an Idea: Episodes from the History of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 1999).

¹⁷ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Barcelona: Anagrama, 2005), 253.

¹⁸ Cfr. Ibid., 255. En palabras del autor: “[...] el principio de la eficacia de los actos de consagración reside en el propio campo, y nada resultaría más vano que buscar el origen del poder <<creador>> [...] fuera de este espacio de juego que se ha ido instituyendo progresivamente, es decir el sistema de relaciones objetivas que lo constituyen, en las luchas que en él se producen, en la forma específica de creencia que en él se engendra.”

¹⁹ Cabe tener en cuenta que el término Salón incluye a los artistas, los jurados, las autoridades nacionales y las obras, mientras que la crítica de arte involucra a la postura editorial, a los críticos y a los columnistas invitados a reseñar el SNBA.

no solo a la crítica de arte nacionalista sino también al Salón como comunidad discursiva a la vez que como institución formal. El autor propone a las comunidades discursivas como modos de organización de los hombres y sus discursos deudores de una “[...] identidad marcada por saberes de conocimiento y ciencia en los que sus miembros se reconocen y de los que dan fe los discursos circulantes en el grupo social; esta comunidad es portadora de los juicios y por lo tanto formadora de opiniones”.²⁰ Este concepto favorece abordar la intervención de una u otra comunidad discursiva en el despliegue de su poder de consagración, e independientemente de la agenda personal que detentan sus integrantes. En cada caso respectivamente, las necesidades comunicativas estarían determinadas por propósitos compartidos que impactarían sobre las características del sentido de los lenguajes empleados, desplegarían más de un género discursivo para la realización comunicativa de sus propósitos al mismo tiempo que darían cuenta de cierta especialización en la manera de difundir contenidos.²¹ Michel Foucault, hace su aporte a la tradición del análisis del discurso francés ofreciendo una interpretación de la noción de formación discursiva que amplía su alcance. La define como la presencia de regularidades observables en un conjunto de enunciados en la formación de los objetos, modalidades enunciativas y formación de conceptos. En el plano de la enunciación, plantea una salvedad central para nuestro enfoque: los discursos no sería la expresión de una conciencia idéntica a sí misma sino el campo de regularidades para diversas posiciones de subjetividad.²² El concepto de formación discursiva permitiría explicar por qué la inclusión de sujetos o agentes del campo dispares, e incluso no necesariamente comprometidos con el proyecto o misión de dicha formación, puede contribuir a los propósitos de la comunidad discursiva. Tanto en el caso del Salón como en el de las publicaciones nacionalistas se habrá de observar que se incluyen obras de artistas o columnas de críticos de arte que, si bien ideológicamente no responden a la comunidad que los incluye, su presencia colaboraría con el mensaje que se pretende transmitir. De acuerdo a R. Williams, estas constituyen movimientos y tendencias que se manifiestan en la vida intelectual o artística con influencia en el desarrollo de la cultura, presentando una relación variable y, no siempre

²⁰ Charaudeau, Pierre y Maingueneau, Dominick, *Diccionario de análisis del discurso*. (Madrid: Amorrortu, s. f.), 102-103.

²¹ Swales, J., *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. (New York: Cambridge University Press, 1990), 21-27.

²² Foucault, Michel, *Arqueología del saber*. (Barcelona: Siglo XXI Editores, 2002), 164-167.

explícita, con las instituciones formales.²³ En otras palabras, lo que se estaría indicando es que el Salón funciona, a la vez, como institución formal como formación discursiva y contribuye a la elaboración de una tradición selectiva (cfr. n. 1) en el cruce con la otra formación aquí estudiada, es decir, la crítica de arte de la prensa nacionalista.

Los conceptos mencionados líneas arriba funcionarían para explicar el ejercido de apropiación al que son sometidas las obras de arte en tanto discursos visuales, no obstante, no serían suficientes para explicar los alcances de esta operación. Roland Barthes, propone que el sentido de las imágenes - como *analogon*, es decir, no real, pero emulando a la realidad - está sujeto a la variación que observa el estilo de la reproducción, dado que es allí donde se le imprime un sentido secundario.²⁴ Esta propuesta nos permite conceptualizar la doble operación de intervención que se ejercería sobre las imágenes aquí estudiadas. La intervención sobre las obras del SNBA y la de la crítica nacionalista que constituiría el último paso de la cadena de construcción de sentidos en torno de tal o cual imagen. Para designar este ejercicio, se recurre a la sugerencia de Graciela Silvestri de tomar a las imágenes en carácter de representaciones proyectuales.²⁵ Este concepto alude a la operación que se realiza sobre una imagen determinada para transformar el sentido del referente y proyectarlo de manera controlada. El pensar, entonces, a la selección iconográfica del Salón a partir de su valor simbólico e interrogar su alcance como representación proyectual facilitaría la tarea de insertarla en la serie de elementos de los que se valen quienes apelan a sostener una hegemonía simbólica para componer el proceso de formación de un sentido común en torno a la identidad nacional. A su vez, nos habilita a reflexionar sobre la importancia que se le asigna a su poder de construir sentidos de lo patrio entre los críticos de la prensa nacionalista.

Avanzar con la reflexión sobre el espacio que se genera en el cruce del Salón y la crítica, ha demandado interpelar a las imágenes a partir de la función que se les asigna o reclama tras ser intervenidas. Como vidriera del Arte Nacional con mayúsculas, el primero, y como pretendido agente de la defensa de los pilares de la patria, la segunda, ambas comunidades discursivas demandan o imprimen sobre el repertorio de obras el poder de

²³ Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, 139.

²⁴ Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. (Barcelona: Paidós, 2009).

²⁵ Silvestri, Graciela, «“Errante en torno a los objetos miro. Relaciones entre las artes y ciencias de descripción territorial en el siglo XIX rioplatense.”», en *Resonancias Románticas. Ensayos sobre la historia de la cultura argentina (1820-1890)*., de Batticuore, Gallo, Myers (comp.) (Buenos Aires: Eudeba, 2005); Silvestri, Graciela, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. (Buenos Aires: Edhasa, 2011).

connotar una imagen de nación determinada. Para explorar su capacidad de construir representaciones se puede apelar al concepto de “lugar de memoria” del historiador Pierre Nora.²⁶ refiere a los espacios o dispositivos simbólicos – museos, monumentos, estatuas, calles, diseños - en los que se exterioriza la memoria. La relevancia de este concepto radica en que contiene - e incluso opera como una síntesis de - una doble dimensión de las imágenes. Por un lado, el autor destaca la dimensión documentaria – cercana al *analogon* de Barthes - y, por la otra, la de mediatizadora de memoria.

La construcción del objeto de esta tesis abreva de aportes teóricos y metodológicos, aquí descriptos, que reunidos facilitarían la elaboración de un enfoque que organiza los interrogantes que le son planteados al SNBA y a la crítica de arte en la prensa nacionalista. El empleo de estos conceptos no refleja, sino que refracta sobre el objeto de investigación. Su apropiación a partir del problema que articula esta tesis, revelaría las complejidades y matices, tensiones a la hora de inteligir al nacionalismo argentino como forma de leer la realidad, independientemente de las dificultades internas que obstaculizan la organización de una estructura partidaria. Esta propuesta colabora con el despliegue de un campo abierto a la exploración. La crítica de arte en la prensa nacionalista en su cruce con el Salón en el contexto de una escena política dominada por una sucesión de gobiernos anti o poco democráticos, ha sido objeto de algunas alusiones, pero no ha sido objeto central de estudio de otras investigaciones. Esta afirmación amerita un breve recorrido por la historiografía más actualizada sobre este tema.

Estado del arte:

En esta sección se hará un breve repaso, por un lado, del estado del debate historiográfico centrado en la reflexión sobre el nacionalismo y, por el otro, de los estudios de historia del arte e historia de la cultura que analizan el campo artístico en la Argentina en la década del 30. Por último, se recorrerán los trabajos que refieren a la discusión relativa al lugar que ocupa el arte en el debate sobre la identidad nacional entre fines del 20 y principios del 30.

²⁶ Este concepto es originalmente acuñado por Pierre Nora en su famoso trabajo *Lieux de mémoire. Erinnerungsorte. D'un modèle française à un projet allemand, textes réunis et présentés par Élienne François*. Berlin, 1996. Aquí se ha consultado un artículo en el que resume algunos conceptos generales sobre el tema en Nora, P., “La aventura de *Les lieux de mémoire*”, AYER, n° 32, 1998.

1. *Historiografía sobre el nacionalismo.*

La bibliografía sobre el nacionalismo encuentra una de sus primeros desafíos en el acto mismo de ofrecer una definición, ya sea en su carácter de movimiento, partido, tendencia, ya sea en las variantes políticas e ideológicas que adopten sus respectivas manifestaciones.²⁷ Se lee sobre nacionalismo en sentido estricto o en sentido amplio²⁸, se hace referencia a nacionalismos de derecha, de izquierda, conservadores, liberales, telúricos, autoritarios, más o menos fascistas. Esta dificultad puede resultar en un enunciado cuyas connotaciones sean tan divergentes como variado el utillaje mental de receptores de un mensaje. Por esta razón, es relevante hacer un recorrido por la historiografía sobre el nacionalismo argentino ya que permitirá dar cuenta de la posición en la que se inscribe esta investigación.

Ante la tarea de definir al nacionalismo argentino, el interés de la mayoría de las obras historiográficas descansa en sus manifestaciones políticas e ideológicas. Los debates se organizan en torno a interrogantes vinculados a sus alineamientos en la escena local e internacional, la circulación de sus miembros por distintos ensayos de organización partidaria, conformación de Ligas e intentos – exitosos o fallidos – de tomas del poder. Estas diferencias redundarían en la manera de definir a la nación que reclamarían defender y de la noción de nacionalismo bajo la que se amparan.²⁹ Autores como

²⁷ El debate sobre el problema de lo nacional no es original del período aquí recortado, aún más, podría decirse que es recurrente desde los orígenes del proceso de independencia y tiene un rol central en la prosa y reflexión de la intelectualidad argentina desde la generación del '37 en adelante. Lo que ocupa la reflexión de estos intelectuales, es la necesidad de dar homogeneidad a un conjunto de individuos que si tienen algo en común es que provienen de naciones y culturas dispares y sus identidades están afinadas en dichas diferencias.

²⁸ Respecto al concepto de nacionalismo en sentido amplio ha sido precursor el estudio de Ernst Gellner para una perspectiva global sobre la construcción de las naciones. Por su parte, el trabajo de Eric Hobsbawm aporta una serie de variable que pueden ser útiles para pensar las particularidades del caso argentino a la luz del contexto más amplio de la consolidación de los nacionalismos de posguerra y la consolidación de la propuesta de un nacionalismo en sentido estricto o de carácter restrictivo. Cfr. Gellner, Ernst, *Naciones y nacionalismo*. (México: Alianza, 1991); Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Crítica, 2004).

²⁹ Considerando que este debate historiográfico no consiste un antecedente que verse específicamente sobre el tema de esta tesis, y por motivos de espacio, se harán alusiones a él pero no se analizará en detenimiento. Por más referencias se recomienda la lectura de los siguientes textos: A) una mirada sobre las ideas y características que va asumiendo el nacionalismo v. Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. (Buenos Aires: A-Z Editores, 1998); Beraza, L. F., *Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico*. (Buenos Aires: Cántaro, 2005); Buchrucker, Christian, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial. (1927-1955)*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987); Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia.*; De Ruschi Crespo, M. I., “El nacionalismo argentino”, en *Criterio, un*

Cristian Buchrucker, Fernando Devoto, Daniel Lvovich y Sandra McGee Deutsch demuestran cómo se difunde y afianza un nacionalismo que, a medida que se consolida avanzado el siglo XX, cobraría forma en dos vertientes de alcance nacional que se lanzan al juego político en la década de 1930.³⁰ Una de ellas buscaría redefinir la estructura de representación política nacional a partir de la supresión o, al menos, restricción del sufragio universal y el parlamentarismo. Esta es la que se impone en el Golpe de Estado liderado por el Gral. Uriburu en 1930. La otra, según señala Daniel Lvovich, al no contar con el apoyo suficiente para devenir en hegemónica, sólo subsiste un par de años para luego ceder terreno a la alternativa, menos radical y más conservadora, liderada por el Gral. A. P. Justo.³¹ En un trabajo posterior a aquel que escribe sobre los orígenes intelectuales del nacionalismo, Sandra McGee Deutsch ajusta su definición del nacionalismo pensando en términos regionales de lo que desprende que serían movimientos que se definen contextualmente y se modifican al variar las tramas políticas, sociales, culturales e institucionales en las que se insertan. El trabajo de la autora, junto al de D. Lvovich exploran las particularidades que asume este nacionalismo a medida que va girando hacia la derecha. Tienen en cuenta sus relaciones con las expresiones conservadoras más moderadas, el sistema político y la Iglesia así como la agenda de este movimiento con relación a la inmigración y el movimiento obrero entre

periodismo diferente. Génesis y fundación: una respuesta católica al desafío de la prensa en la Argentina en la década de 1920 (Buenos Aires: Fundación de Boston, 1998); Falcón, Ricardo, “Militantes, intelectuales e ideas políticas”, en *En Falcón, R., (Director), Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas. (1916-1930)*. (Buenos Aires: Sudamericana, 2000); Lvovich, Daniel, *El nacionalismo de derecha. Desde sus orígenes a Tacuara.*; McGee Deutsch, Sandra, *Contrarrevolución en la Argentina 1900-1932. La liga Patriótica Argentina*. (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1986); McGee Deutsch, Sandra y Dolkart, Roberto, (eds), *The Argentine Right. Its History and Intellectual Origins, 1910 to the present*. (Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1993); McGee Deutsch, Sandra, *Las derechas. La extrema derecha en la Argentina, Brasil y Chile 1890-1939* (Universidad Nacional de Quilmes, 2005). B) trabajos que investigan los lazos entre el nacionalismo argentino y las alternativas nacionalistas europeas, v. Finchelstein, Federico, *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002); Lvovich, Daniel, *El nacionalismo de derecha. Desde sus orígenes a Tacuara.*; Tato, María Inés, “El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich”, *Revista Escuela de Historia – Facultad de Humanidades de la Universidad de Salta*, 2007, <http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista>; Prisley, Leticia, *Los orígenes del fascismo argentino*. (Buenos Aires: Edhasa, 2008).

³⁰ Buchrucker, Christian, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial. (1927-1955)*.; Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia.*; De Ruschi Crespo, M. I., “El nacionalismo argentino”; McGee Deutsch, Sandra y Dolkart, Roberto, (eds), *The Argentine Right. Its History and Intellectual Origins, 1910 to the present., Op. Cit.*

³¹ Lvovich, Daniel, *Nacionalismo y antisemitismo en Argentina* (Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2003).

otras cosas.³² María Inés De Ruschi Crespo incluye en su trabajo a un nacionalismo de izquierda y populista que cobra mayor fuerza hacia fines de la década del 30 en figuras como S. Taborda, M. Ugarte y J. L Torres y se agrupa bajo el ala de una organización como FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina).³³

Si bien la historiografía sobre el nacionalismo argentino ha avanzado en materia de definiciones y reflexiones sobre los alcances de este sector en la construcción de un entramado social y político, se ha referido solo tangencialmente a su intervención en el entramado cultural que se teje en estos años y, en especial, sus alcances en el campo de las artes visuales. Quienes contribuyeron al acervo de trabajos que interrogan la intervención del nacionalismo en las representaciones simbólicas, no son historiadores propiamente sino filósofos, sociólogos y semiólogos, como es el caso de Oscar Terán, Silvia Sigal, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. O. Terán, C. Altamirano y B. Sarlo, desde el campo literario, y S. Sigal, desde la sociología de los intelectuales son autores de una serie de libros que constituirían un antecedente de esta investigación.³⁴ Si bien los tres primeros recurren al formato ensayístico, indagan la manera en la que la intervención de los nacionalistas en el campo de la cultura, en especial el literario, funcionaría como un medio para reconstruir las bases de la hegemonía fracturada por los procesos de transformación a los que es sometida la percepción de la patria en las primeras décadas del siglo XX. De acuerdo a O. Terán, esta transformación se haría manifiesta en una singularidad en la manera de interpretar la crisis del 30 y sus alcances por parte de la élite intelectual argentina.³⁵ Propone que el alcance corrosivo de la crisis predominaría, antes que, sobre la dimensión económica, sobre las múltiples imágenes y expectativas que se tenían del presente y futuro de la Argentina. La hipótesis de esta investigación se articula en línea con la propuesta de este autor según la cual, desde el campo de la cultura en los años 30, se promovería una representación de la nación que ofrecería una alternativa para recomponer la hegemonía fracturada por los embates a los que es sometida la creencia en el camino de excepcionalidad, del movimiento social ascendente y del destino de grandeza que, hasta entonces se preveía, aguardaba a la

³² McGee Deutsch, Sandra, *Las derechas. La extrema derecha en la Argentina, Brasil y Chile 1890-1939*.

³³ De Ruschi Crespo, M. I., "El nacionalismo argentino", *Op.Cit.*

³⁴ V. Altamirano, Carlos & Sarlo, Beatriz, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*; Sarlo, Beatriz, *Buenos Aires (1920-1930): una modernidad periférica.*; Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del '60*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002); Terán, Oscar, *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810 – 1980.*, *Op. Cit.*

³⁵ V. Terán, Oscar, *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810 – 1980.*, *Op. Cit.*

Argentina.³⁶ La que se vislumbra sería una crisis de la autoimagen de la Argentina como un país excepcional en América Latina, destinado a un futuro de grandeza. Por su parte Silvia Sigal, agrega que en este contexto la elite perdería su carácter dirigente - en lo simbólico y en lo real, cuando el P.A.N (Partido Autónomo Nacional) pierde las elecciones en 1916 - y sólo preservaría su lugar de dominante³⁷. Los intelectuales que responden a ella se dividen en nacionalistas conservadores y liberarles a partir de este quiebre.³⁸ En este contexto ya no se trataría para el movimiento nacionalista de una disputa por el liderazgo político o económico, sino de una tarea de reconfiguración de las relaciones entre los agentes de poder y sus estrategias ante la percepción de fracaso del proyecto de país.

Una de las pocas propuestas, provenientes del campo de la historia, que se ocupa de rastrear los ribetes culturales de esta compleja trama es Lilia Ana Bertoni, quien estudia las prácticas que se van articulando desde la consolidación del Estado nacional moderno con el propósito de fomentar una identidad común a través de la difusión de símbolos patrios y la consolidación de instituciones – como el sistema escolar – que logran dar fin la sucesión de queiebres de sentido en torno a la definición de una idea de la nación que, tras largos años de disputa, redundan en la construcción de un consenso nacional en torno a 1880³⁹. Según la autora, el Estado nacional se enfrentaría a otros desafíos en el plano de las representaciones al enfrentar las consecuencias de políticas inmigratorias que habrían contribuido a una mayor desintegración y polarización en las identidades locales.⁴⁰ De ahí que una de las modalidades de organizar el debate en la época fuera la de plantear una dicotomía como la de cosmopolitismo versus nacionalismo. Se introduce una grieta en la manera liberal y positivista de entender el pasado y presente de la Argentina y se le opone una alternativa esencialista y tradicionalista que reclama para sí el derecho de designar el sentido de lo patrio. En los albores de los '30 los síntomas de un momento de ruptura en la trama de las representaciones se entroncarían con la apropiación del movimiento nacionalista del debate, hasta entonces, puesto en juego en la arena literaria y su traslado a una agenda política. En este aspecto tendría un lugar clave el trabajo de Ricardo Falcón, quien se

³⁶ Ibid., 243.

³⁷ Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del '60.*, Op. Cit.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ V. Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001).

⁴⁰ V. *Ibidem*

detiene a estudiar los planteos revulsivos de la derecha conservadora y del nacionalismo autoritario, que alcanzarían su cenit con la reelección de Hipólito Yrigoyen en 1928.⁴¹ Según este autor, entre este año y 1930 se daría, un período preparatorio para la consolidación del peso intelectual y político de los sectores potencial o efectivamente antidemocráticos.⁴² Según plantea, el hilo conductor que les permitiría definir una agenda común se articula en el carácter telúrico de su propuesta. Este autor encuentra que el nacionalismo, en tanto movimiento cultural se perfilaría como tradicional y telúrico porque organiza una puesta en escena, a través de la crítica de arte, su poesía y gráfica, que se inspiraría en la exaltación del terruño, descripciones del paisaje y las costumbres lugareñas.⁴³

El trabajo de D. Lvovich invita a pensar en los alcances de los procesos políticos europeos en el proceso de derechización del nacionalismo argentino, en su caso, desde una variable como el antisemitismo.⁴⁴ Salvo este autor, el resto de aquellas investigaciones que buscan trazar esta relación corren el riesgo de desviarse hacia lecturas mecanicistas que perderían de vista los matices y complejidades del nacionalismo local. Este tipo de advertencia parece válida para el caso del escrito de Federico Finchelstein sobre la liturgia y el imaginario del nacionalismo que se construyen en torno a la figura de Uriburu.⁴⁵ Metodológicamente Finchelstein es quien más se aproxima a un abordaje que pretende abreviar en los métodos de la historia de la cultura y la historia intelectual para analizar el problema de la construcción de una tradición, de ahí que atienda a los ensayos del nacionalismo por proveerse de una unidad y organicidad a partir de la elaboración de un mito fundante. No obstante, en sintonía con el trabajo de C. Buchrucker, F. Finchelstein explora el entramado retórico y visual que los nacionalistas definen como “mito de Uriburu” poniendo como faro la experiencia de la Italia Fascista. Un recorte demasiado orientado por la búsqueda de equiparar los casos, parecería perder de vista las complejidades, matices, tensiones y resignificaciones de las matrices simbólicas que tienen lugar en el plano de las apropiaciones.

⁴¹ Falcón, Ricardo, “Militantes, intelectuales e ideas políticas”. *Op. Cit.*

⁴² *Ibidem*, 345.

⁴³ V. *Ibid.*, 331.

⁴⁴ Lvovich, Daniel, *Nacionalismo y antisemitismo en Argentina*.

⁴⁵ Filchestein, Federico, *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002); Buchrucker, Christian, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial. (1927-1955)*, *Op. Cit.*

Por último, queda por mencionar a Fernando Devoto, cuya investigación parte de una hipótesis con la cual se vincularía el problema que articula esta tesis. Según sostiene, el nacionalismo autoritario y antiliberal que se consolidaría hacia la década del 30 tendría un rol secundario y menor en relación al imaginario liberal que seguiría marcando las coordenadas del devenir político argentino. Este nacionalismo cada vez más a la derecha del arco político ostentaría una retórica discursiva que se vuelve más autoritaria, antiliberal, tradicionalista y conservadora a lo largo de nuestra década.⁴⁶ Asimismo, de acuerdo a Devoto, salvo en la breve experiencia del gobierno autoritario de Urriburu, el resto del período las instituciones del estado serían voceras de un nacionalismo en sentido amplio, al cual el “nacionalismo de los nacionalistas” rechazarían. A la luz de estas premisas, habría que explorar si la posición cada vez más antagónica que va asumiendo el nacionalismo de derecha con relación al Salón podría pensarse como el correlato cultural de la escena política que describe Devoto.

El recorrido historiográfico realizado mostraría que en la historiografía ha despertado poco interés la dimensión cultural de las intervenciones del movimiento nacionalista de derecha, y casi ninguna referencia se encuentra a su posición frente a las artes visuales. Aportes como como el de C. Buchrucker, F. Filchenstein y D. Lvovich aluden tangencialmente al mundo de la cultura al referir a la relación entre estos nacionalistas y los modelos de las terceras vías europeas. En el caso de D. Lvovich su interés se concentra en el antisemitismo, por lo tanto se encuentra por fuera del área de investigación aquí recortada. En relación a los otros dos se encontrarían indicios de dos problemas. Por un lado, un planteo que no apela a problematizar una relación con los modelos europeos definida en términos de “influencia” y reflejo, más que en términos de apropiación y resignificación. Por el otro, la recuperación del campo de la cultura parecería estar orientada, solamente, a corroborar el carácter instrumental de ámbito de la cultura para los nacionalistas de derecha.⁴⁷

⁴⁶ V. Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia.*, Op. Cit, pp. XI-XII & Cap.4

⁴⁷ De acuerdo a la hipótesis de F. Finchelstein, el elemento que más contundentemente daría cuenta de la existencia de elementos comunes entre el uriburismo y el fascismo sería la creencia en la “belleza creativa y cualidad regenerativa de la violencia”. Sin embargo, la estética de la violencia se difunde en las primeras dos décadas del siglo XX en Europa Occidental, no es privativa del fascismo italiano, tiene antecedentes en algunas manifestaciones de las vanguardias históricas (e.g., el Futurismo), en los jóvenes decadentistas, en una generación afectada por la experiencia de la Gran Guerra que traduce esta estética en la filosofía de la comunidad de trincheras o *fronterlebnis* y encuentra sus primeras manifestaciones en los

Con el propósito de superar estos obstáculos metodológicos y abarcar elementos inexplorados del movimiento nacionalista – como las formas de sensibilidad que organizan su manera de leer la realidad y gestionar una cultura común - es que esta investigación se plantea estudiar este nacionalismo en el espacio de cruce entre política y arte. Este cruce, que se gestiona en el encuentro entre Salón y crítica de arte de la prensa nacionalista, permitiría acceder a una lectura un tanto más novedosa a la hora de inteligir al nacionalismo al mismo tiempo que contribuiría a pensar las tensiones entre modernidad y tradición en las artes visuales como deudora de un conflicto más político que plástico. Esta disquisición amerita un breve repaso por la bibliografía que desde un abordaje de la historia de la cultura y de la historia del arte se ocupa del campo artístico, de las relaciones de fuerza y los debates en torno a los que se disputan las legitimidades de los diferentes grupos que lo componen.

2. Historiografía del arte y la cultura:

Si, como se ha mencionado en el apartado anterior, no habría bibliografía cuyo objetivo central fuera el estudio la crítica de arte en la prensa nacionalista, muy distinto es el escenario en lo que hace al SNBA y la consolidación del campo artístico en los años 20 y

30. Se observa una amplia gama de investigaciones y textos que se concentran en estudiar la manera en la que en estas décadas se establecen los cimientos de la institución arte, aparecen los primeros movimientos que se definen como vanguardias, se complejiza el debate sobre qué es el arte nacional y cuál es el papel de los artistas a raíz de las preocupaciones contemporáneas que permean al campo artístico. Estas últimas comprenden temas que versan sobre los alcances de la modernidad, las transformaciones

revolucionarios conservadores alemanes. Finchelstein menciona que advierte la existencia de otras variantes, sin embargo, insiste en establecer un correlato incuestionable arguyendo que sería a través de su institucionalización en el régimen de Mussolini que deviene en modelo para emular para ciertos sectores de la elite nacionalista. Es posible que si en lugar de pasar por alto estas otras manifestaciones su lectura del fenómeno uriburista podría atender a los matices y complejidades de su especificidad permitiéndole así no perder de vista las características propias de nacionalismo local.

en las prácticas sociales y culturales locales, el impacto de la revolución soviética, el avance del fascismo en Italia, la guerra civil española, entre otros.

A diferencia del campo literario argentino que puede rastrear sus orígenes a principios del siglo XIX, el del arte establecería sus cimientos a fines de este siglo con la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes.⁴⁸ Como sostiene Laura Malosetti, con la delimitación del campo de las artes plásticas como un espacio portador de reglas propias y diferenciadas del de las letras, el aporte a la discusión pasa por la cuestión sobre el proceder y la poética artística: hasta qué punto el tema u objeto de representación debe ser o evocar lo argentino.⁴⁹

Por su parte, en las artes plásticas, en los primeros debates sobre el arte argentino, lo nacional no se limita a un posicionamiento refractario defensor de una tradición porque justamente de lo que se trataría es de asentar las bases de una tradición nacional. En línea con el precursor estudio sobre el despliegue de modernidad en la Argentina de Beatriz Sarlo⁵⁰, María Teresa Gramuglio pone en cuestión la noción de que tradición y cosmopolitismo habrían funcionado como bloques totalmente antagónicos en el campo de las representaciones.⁵¹ Por su parte, B. Sarlo, a partir de la noción de “cultura de mezcla” propone que una particularidad de la cultura local consistiría en que se articula según una dinámica que se sostiene en la coexistencia de elementos novedosos y renovadores al mismo tiempo que tendencias defensivas y residuales. De acuerdo a la propuesta de Diana Wechsler, en los 20 la consolidación del campo artístico se afirma al mismo tiempo que se produce la consolidación de nuevas propuestas estéticas asociadas, en la época, con movimientos de vanguardia.⁵² A medida que la modernidad se afianza en el Plata, más patente se haría la coexistencia de varios proyectos de arte nacional. Pero del mismo modo que la emergencia de un nacionalismo restrictivo y esencialista no

⁴⁸ Con esto no queremos decir que no existiera un mercado de arte antes de 1895, sino que es a partir del cambio de siglo que se suscita el interés por las obras de producción nacional y se interroga con preocupación su status “nacional”.

⁴⁹ El trabajo de Laura Malosetti Costa sobre la emergencia y consolidación del campo artístico a fines del siglo XIX muestra la manera en la que va cobrando forma el primer debate sobre lo nacional en el arte. Según la autora, lo que entonces se discute refiere a las posibilidades de un arte verdaderamente nacional y las características que éste debe asumir. El valor de lo nuevo y el de la tradición son parte del contrapunto que las posiciones opositoras esgrimen a la hora de discutir cuales serían los parámetros de consagración en un campo que está comenzando a cobrar forma Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001), 329-330.

⁵⁰ Sarlo, Beatriz, *Buenos Aires (1920-1930): una modernidad periférica.*, Op. Cit.

⁵¹ Gramuglio, Teresa, *Nacionalismo y Cosmopolitismo en la literatura argentina*, 76-84.

⁵² Wechsler, Diana, *Papeles en Conflicto* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2003).

implicaría la supresión del nacionalismo contractual sino su coexistencia o superposición, la modernización del arte daría lugar a dos lenguajes y repertorios visuales que conviven en un estado de tensión.

Los trabajos de los autores hasta aquí mencionados nos ponen sobre la pista de los ejes generales que organizan la investigación sobre el campo cultural en las tres primeras décadas del siglo XX. A continuación, se aludirá a aquellos trabajos que discurren sobre el tema de investigación de esta tesis, desde la perspectiva de la historia del arte y de la historia cultural. Se atenderá especialmente a aquellos escritos que ponen particular atención al lugar que ocupa el Salón Nacional de Bellas Artes en este engranaje entre campo cultural, producción artística e instituciones del mundo de la cultura. La investigación de Miguel Ángel Muñoz se ubica en los albores del debate sobre la identidad nacional y el papel del arte en su consolidación en torno al Centenario.⁵³ Asimismo, da cuenta del importante papel que adquiere la prensa en tanto soporte físico de este debate. La investigación de M.A. Muñoz se entronca con el de Carlos Altamirano y B. Sarlo, quienes demuestran la existencia de una filiación entre los debates sobre la identidad nacional en el campo intelectual del Centenario, especialmente el literario, y las “cristalizaciones ideológicas” que funcionarían como supuestos sobre los que se montan los ataques del nacionalismo a los valores políticos y culturales del liberalismo en los ‘30. D. Wechsler da cuenta de la manera en que se van consolidando distintos grupos de artistas cuya mera presencia podría en cuestión al arte que se articula en relación con propuestas tradicionalistas.⁵⁴ A la luz de la crítica de arte, logra un fino análisis de los temas de debate, las estrategias de legitimación, las formas de entrar en pugna, las resistencias y los matices en los que discurre la consolidación de un campo artístico local.⁵⁵ Respecto a la cuestión nacional en el arte es de interés tener en cuenta cómo la autora va mostrando de qué manera la emergencia de nuevos sectores, ya sea representativos del nuevo arte, ya sean los artistas más vinculados a la izquierda rayana al realismo socialista, iría horadando al incipientemente institucionalizado arte nacional o tradicionalista. Logra dar cuenta cabalmente del proceso de resistencia de este arte tradicional, de la percepción sostenida por los nacionalistas según la cual el arte

⁵³ Muñoz, M. A, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario.”, en *Wechsler, D., Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998).

⁵⁴ Wechsler, Diana, «Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945.»

⁵⁵ Wechsler, Diana, *Papeles en Conflicto*.

aparecería como un instrumento más en el engranaje pedagógico del estado, e insinúa una idea que resulta de significativo interés pero que no llega a explorar ya que excede el recorte temporal de su investigación: que el cambio sustantivo que se produce en la década del 30 es que el debate sobre lo nacional en el arte trasciende su dimensión moral. La tesis de doctorado de Cecilia Belej ha sido precursora en la indagación sobre la relación entre los cambios que se producen al interior del campo artístico y una posición activa por parte del Estado nacional en producir relatos identitarios y de nación, a partir del estudio de los usos políticos, sociales y culturales de las narrativas visuales que se observarían en el muralismo que se desarrollaría desde principios de la década de 1930 hasta 1950. Su investigación le permite demostrar la existencia de una política de imágenes orientada a transmitir ciertas nociones comunes de nación y de una historia compartida.⁵⁶ La investigación de C. Belej abona un terreno poco transitado por los historiadores del nacionalismo y que, hasta la fecha, sólo habría recibido aportes desde la historiografía del arte y de la cultura. En sus estudios sobre el Salón, D. Wechsler concluiría que en los años '30 las diferencias al interior del campo artístico respecto al sentido de un arte nacional adquirirían una dimensión política que formaría parte de una polarización de dicho campo entre aquellos a favor de la revolución socialista y aquellos que ven con buenos ojos al fascismo. El problema que articula a esta tesis de investigación a partir de un cruce entre la crítica de arte en la prensa nacionalista y el SNBA como vector de investigación es tributaria de esta idea sugerida por Wechsler, a la vez que se entroncaría con la propuesta de C. Belej de atender a la intervención del Estado en las narrativas visuales. En un trabajo que se concentra en los 100 años de celebración del Salón Nacional, D. Wechsler, lo ubica en una lista de instituciones que habrían sido puestas al servicio de acompañar la tarea emprendida por el Estado de lidiar con las manifestaciones de la heterogeneidad de la cultura argentina. Lo que plantea es que desde, lo que denomina, “el territorio de las artes plásticas” se construyen instituciones para acompañar las estrategias y dispositivos político culturales orientados a neutralizar la heterogeneidad social y cultural producto de la inmigración. Su hipótesis consiste en que el Salón contribuye a la consolidación del campo artístico en la década del 10 y va adquiriendo una centralidad que lo convierte en motivo de intensos conflictos y debates, en la medida en que funciona como árbitro del buen gusto y espacio

⁵⁶ Belej, Cecilia, «Muralismo y proyecto modernos en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950» (Universidad de Buenos Aires, 2012).

para la consagración de artistas y obras.⁵⁷ De acuerdo a lo que sostiene Wechsler, en sus orígenes la norma que articula la selección de las obras es la pintura serena, convencional, no conflictiva, que iguala pasado y presente, paisaje y personaje a través de un lenguaje plástico que combina eclécticamente elementos heredados de la pintura regional española y algunos rasgos del impresionismo “convertidos en tics”. En esta misma línea, Marta Penhos, analiza el rol del Salón Nacional bajo los gobiernos conservadores posteriores al golpe del 30 y hace particular hincapié en dos cuestiones claramente imbricadas: por un lado, el avance de una concepción corporativa que se instala en las instituciones artísticas y, por el otro, la promoción de una vuelta al humanismo en el arte que otorga al Salón la prerrogativa de cumplir no sólo con el papel de facilitador de la consolidación del campo sino el de propiciar a través de la plástica la amalgama que sirve de terreno de difusión de las políticas pedagógicas del estado nacional. Identifica al SNBA como ámbito específico de circulación y legitimación artística de aquellas obras que apuntan a responder al problema de la identidad nacional. Destaca el carácter central de la iconografía nativista. El indio - figura de difícil asimilación para el pensamiento nacionalista – pasaría de ser la figura catalizadora del otro para conjugarse con paisajes, tradiciones y costumbres para conformar una trama compleja de significaciones que están en la base de la pregunta sobre la identidad.⁵⁸

Se observa que la historiografía del arte ofrece una cantidad de trabajos que se han encargado de estudiar al SNBA en el contexto del campo artístico en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, parece una agenda pendiente el intento de rastrear en los catálogos de la década del '30 indicios de las políticas de Estado en materia de artes visuales o plantear un diálogo con la manera en la que es percibido por la crítica de arte de las publicaciones nacionalistas aquí seleccionadas. Por su parte, la tarea de los historiadores también ha dejado al descubierto algunos temas fundamentales a nuestra hipótesis de trabajo. Si bien reconocen la intención del nacionalismo de imprimir su marca en la cultura del país, o su predisposición a replantear un mito de orígenes nacional para contrarrestar lo que perciben como influencias disgregadoras de los contornos de la identidad nacional, la fuerza argumentativa de la mayoría de los trabajos

⁵⁷ Wechsler, Diana, *Desde el Salón. 100 años. Op. Cit.*

⁵⁸ Penhos, Martha, «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX.», en *Tras los pasos de la norma*, de Penhos, Martha & Wechsler Diana (comps.), Archivos del CAIA 2 (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999); Penhos, Marta, «Aniversario: el Salón de 1935 como homenaje, retrospectiva y consolidación.», en *Tras los pasos de la norma*, de Penhos, Marta y Wechsler, Diana coordinadoras, Archivos del CAIA 2 (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999).

aludidos estaría puesta en las estrategias políticas o los proyectos económicos y no así en desentrañar la construcción de dispositivos simbólicos para intervenir el campo de la cultura.

Hipótesis y objetivos

Esta tesis se propone investigar una dimensión del campo de la cultura argentina en los años 30, a partir del supuesto de que las distintas manifestaciones de nacionalismo encuentran canales propios para promover una representación de la nación que ofrecería una alternativa para recomponer la hegemonía fracturada por los embates a los que es sometida la creencia en el camino de excepcionalidad, del movimiento social ascendente y del destino de grandeza que, hasta entonces se preveía, aguardaba a la Argentina. El campo de la cultura, y en particular, el de las artes visuales daría visibilidad a consolidación de una serie de propuestas entre quienes toman posición como voceros de la identidad nacional. Por un lado, la del Estado, que promueve una definición de nación amplia desde dispositivos orientados a reforzar el sentido de pertenencia a la patria, como sería el caso del Salón Nacional de Bellas Artes. Por el otro, la de un sector del nacionalismo que va adquiriendo una postura cada vez más antagónica a la anterior conforme avanza la década, y manifiesta a través de su prensa una idea de nación crecientemente restrictiva.

Este trabajo de investigación parte de la hipótesis de que en la Argentina de los años 30 la crítica de arte de la prensa nacionalista propone un sesgo particular para imprimir a la redefinición de los perfiles de la identidad nacional. Esta iniciativa sería tributaria de un fenómeno paradójico, resultante del encuentro de una modernidad que avanza y una tradición que se refuerza, que afectaría tanto al campo de las artes como a un nacionalismo que también transita un proceso de redefinición identitaria. La interpretación de la crítica de esta prensa sobre el Salón Nacional de Bellas Artes - en tanto institución que detenta la autoridad para definir cuál sería la imagen de país a difundir - estaría poniendo de manifiesto la manera en la que el nacionalismo se va constituyendo en estos años como movimiento moderno y se ve envuelto en una definición más acabada hacia fines de la década. Asimismo, el cruce entre arte y política que se gestiona en el encuentro entre Salón y crítica nacionalista daría muestras de que

la contradicción entre modernidad y tradición en las artes visuales sería deudora de un conflicto más político que plástico.

Esta tesis de maestría se propone como objetivos ofrecer una lectura cruzada de los catálogos del Salón Nacional de Bellas Artes y la crítica de arte de la prensa nacionalista con el fin de explorar estos territorios poco indagados, elaborar un enfoque amplio que permita analizar las estrategias de representación, escritas o visuales, así como el grado de coherencia entre estas últimas y el proyecto político nacionalista. El recorte temporal se concentra en los años 30 porque sería en esta década en la que la percepción de una crisis de identidad sobrepasa una dimensión moral, deviene en un llamado a la acción política y alcanza al relato histórico que habría servido de sostén al proceso de estabilización e institucionalización del Estado nacional desde mediados del siglo XIX. Tomar a la crítica de arte en la prensa nacionalista y al Salón Nacional como su campo de intervención proporciona una plataforma para interrogar el lugar de la tensión entre modernidad y tradición en la defensa de un programa nacionalista y rastrear de qué manera se plasma en imágenes y discursos el ejercicio de refundar un mito de orígenes nacional.

Sobre la organización de la Tesis

Esta tesis se organiza en tres capítulos que abordan los ejes problemáticos propuestos para reflexionar sobre los desafíos y definiciones en torno a la identidad nacional a partir de cruce entre la crítica de arte de la prensa nacionalista y el Salón Nacional de Bellas Artes.

Capítulo 1 El objetivo de este capítulo consiste en situar al nacionalismo en el campo de la cultura en la década de 1930, especialmente, atendiendo a su manera de intervenir en el territorio de las artes visuales por medio de la crítica de arte de la prensa nacionalista. Se atenderá a las estrategias que le permiten a grupos, con agendas políticas divergentes, trascender los obstáculos a la organización de un movimiento nacionalista homogéneo y plantear alternativas ante una situación de hegemonía fracturada. Se presta particular atención a la manera en la que en la prensa nacionalista seleccionada –

Bandera Argentina, Crisol y Nativa -, el cruce entre arte y política colaboran con la reelaboración de un mito de orígenes que sirve de sustrato a la proyección de una imagen integral del nacionalismo.

Capítulo 2 Este capítulo se concentra en reflexionar sobre los alcances del Salón nacional en la redefinición de los perfiles de la identidad nacional. Para poder pensar el cruce entre arte y política que se gestiona en el encuentro entre Salón y crítica de arte de la prensa nacionalista se lleva a cabo una lectura contextual en la que se pone énfasis en la posición que el Salón asume en el campo del arte en los años 30, cómo ejerce su capacidad de consagrar y va elaborando un repertorio de imágenes tributarias de las complejidades que se manifiestan en el campo de las representaciones políticas. Este es tomado como caja de resonancia y un espacio en el que se cruzan las distintas fuerzas que se disputan el campo de las artes visuales. Con el propósito de dar cuenta de las complejidades del Salón en tanto objeto de estudio se lo interroga a partir de dos aspectos que hacen a su definición: las obras que se incluyen en los catálogos como parte de la selección o entre los premios y los sentidos que irradia desde una perspectiva identitaria tras de su puesta en conjunto. Este recorrido pone de manifiesto que el SNBA está cruzado por tensiones entre elementos residuales y emergentes, que pondrían en evidencia, a la luz de la crítica de arte contemporánea, que constituye una formación discursiva tributaria de un nacionalismo esencialista, no restrictivo.

Capítulo 3 En este apartado se reflexiona sobre el repertorio visual propuesto en los catálogos desde 1930 a 1939 de acuerdo a la lectura que la crítica de arte que la prensa nacionalista propone en relación a los premios y a las obras seleccionadas. La intervención de los nacionalistas en el territorio del arte, a través de la crítica y las columnas de arte, funcionaría como discursos y prácticas que contribuyen a determinar el valor de sentido de las imágenes que circulan públicamente a través del Salón. En un contexto en el que ya está instalado el debate entre lo emergente y lo residual, la modernidad y la tradición, este capítulo se ocupa de llevar a cabo un ejercicio orientado a rastrear las operaciones de una crítica que se propone como aquella capaz de producir un acto de develamiento de las imágenes a partir de una batería de estrategias retóricas funcionales a una agenda destinada a reelaborar un mito de orígenes. En este contexto la política de ciertas instituciones artísticas, como “Amigos del arte” y también el SNBA, se enfrentan, por igual, con objeciones de los nacionalistas frente a lo que parece ser una política ecléctica de inclusión y exhibición. Eclecticismo que parece toparse con un

límite de lo aceptable cuando el campo de la política se yergue ineludible sobre el del arte, cuando la coyuntura histórica - la sensación de crisis, las alternativas propuestas por el ascenso de las terceras vías, la Guerra Civil española, y los albores de una segunda Guerra Mundial - plantea una escena que no admite posturas a mitad de camino.

CAPÍTULO 1

EL NACIONALISMO DE DERECHA Y LA CRITICA DE ARTE

El objetivo de este capítulo consiste en situar al nacionalismo en el campo de la cultura en la década de 1930, especialmente, atendiendo a su manera de intervenir en el territorio de las artes visuales por medio de la crítica de arte de la prensa nacionalista. Se atenderá a las estrategias que le permiten a grupos, con agendas políticas divergentes, trascender los obstáculos a la organización de un movimiento nacionalista homogéneo y plantear alternativas ante una situación de hegemonía fracturada. Con tal objetivo, se interroga a las publicaciones seleccionadas en pos de rastrear los elementos que permitan reconstruir de qué modo el nacionalismo de derecha que se va consolidando a lo largo de esta década interviene frente a ciertas políticas estatales orientadas a definir los perfiles de la identidad nacional.

Salvo en los dos años que siguieron al Golpe del Gral. Uriburu, el nacionalismo de derecha manifestaría sus recelos frente a una agenda estatal que se organiza en torno a un nacionalismo esencialista cercano al imaginario liberal al que apela combatir. Una mirada hacia adentro de este nacionalismo pondría de manifiesto que, mientras está envuelto en una lucha interna para consolidar su identidad y movimiento, acometería la tarea de definir elementos y dispositivos propios desde los cuales legitimar su posición. Estos dispositivos – entre ellos la crítica de arte - revelarían, entonces, no sólo una posición en torno a las artes visuales sino también las características que asumiría el proceso de definiciones del mismo movimiento. La prensa funcionaría como un espacio de encuentro, circulación y difusión de una serie de propuestas en las que estos grupos convergerían en una agenda común. El elemento aglutinante consistiría su preocupación por imponer un discurso hegemónico sobre la imagen de la patria y encontraría una de sus manifestaciones en las columnas que se difunden en la prensa a raíz de la celebración anual del Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA o Salón nacional). El Salón funcionaría como marco simbólico donde se encuentran diversos proyectos de nación en pugna. Así, en la lectura del Salón se pondría en evidencia la manera en la que el nacionalismo se iría constituyendo en estos años como movimiento moderno al tiempo que se vería envuelto en una definición más acabada hacia fines de la década. Reflexionar sobre la crítica de arte en la prensa nacionalista supone atender a un conjunto de imágenes que forman parte del concierto de obras que atraen la atención de los nacionalistas, ya sea para su alentadora promoción como para su demoledora denostación. La relevancia que se le atribuye a las imágenes en este trabajo descansa en el supuesto de que éstas serían portadoras de una impronta performativa que permitiría

la cristalización del relato nacionalista. Asimismo, el cruce entre arte y política que se gestiona en el encuentro de estos dos agentes daría muestras de que la contradicción entre modernidad y tradición en las artes visuales sería deudora de un conflicto más político que plástico.

La propuesta de este capítulo consiste en analizar las variables que definen al nacionalismo, los medios a los que apela a construir legitimidad y las estrategias de intervención y apropiación de elementos del campo simbólico orientadas a controlar la manera en la que la patria es connotada. Estado nacional, población civil, nacionalistas y SNBA son tomados como formaciones que en la década del 30 se consolidan y definen según la posición que asumen para recomponer una escena en la que dominaría la percepción de una crisis de identidad que alcanzaría al relato histórico que habría servido de sostén al proceso de estabilización e institucionalización del Estado nacional desde mediados del siglo XIX. Asimismo, los 30s exhiben el intenso esfuerzo, de un sector de la clase dirigente, por sostener una representación de una Argentina pujante y vigorosa, que continuara proyectándose como “granero del mundo”.⁵⁹ Esta es una escena en la que se observaría, tanto en las artes visuales como en el discurso nacionalista, la coexistencia de elementos residuales y modernos en apariencia antagónicos. La agenda visual nacionalista formaría parte de una trama en la que arte e historia serían puestos al servicio de redefinir un mito de orígenes funcional a la narrativa que provee de legitimidad a la clase dominante fracturada en grupúsculos y dispuesta a recurrir a todos los medios posibles – entre ellos a un golpe de estado y al fraude – para mantener su papel dirigente.⁶⁰

I. Nacionalismo: algunas precisiones en su definición

Pensar al nacionalismo argentino como un sujeto colectivo implica un desafío de envergadura. En las primeras décadas del siglo XX coexisten diversos grupos que exhiben proyectos dispares en su interés por colocar en el centro de la agenda pública una puesta en valor de la patria. Por esta razón, cuando se hace referencia al

⁵⁹ Lo que se fractura es una imagen de la nación Argentina, como país destinado a tener delante de sí un sendero de excepcionalidad y grandeza en el contexto latinoamericano. Frente a este cuadro de situación, algunos intelectuales buscarán dar una explicación a esta crisis, entre ellos, el revisionismo histórico es la corriente que anhela encontrar la falla fatal, el punto de extravío.

⁶⁰ V. Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del '60*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002).

nacionalismo argentino se está aludiendo, en general, a diversos tipos e, incluso, modalidades de nacionalismo. Se lo denomina en sentido amplio o sentido estricto, conservador, autoritario o de derecha (a fines de los 30 también de izquierda), telúrico, católico, liberal, (filo)fascista, entre otros. Uno de los que cobra fuerza en este período es el nacionalismo católico que asume el carácter de doctrina política. Se trata de un nacionalismo, particularmente, antiliberal, hispanista y defensor de los que se aducirían serían los intereses materiales y espirituales de la nación.⁶¹ Convive con otra vertiente que se identifica con el Uriburismo y se inspira en el ideario de Carlos Ibarguren, quien muy tempranamente se muestra interesado en el modelo mussoliniano de estado corporatista. También existe un nacionalismo de izquierda y populista que cobra mayor fuerza hacia fines de la década del 30 en figuras como S. Taborda, M. Ugarte y J. L. Torres y se agrupa bajo el ala de una organización como FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina). En el caso de este último la falta de coincidencia con los dos primeros es total: fascismo y marxismo son enemigos externos y la oligarquía el traidor que entrega a la patria. A partir de estas diferencias es que la literatura y la historiografía sobre el nacionalismo argentino establecen una primera separación entre el nacionalismo de derecha (los dos primeros) y el de izquierda (FORJA).⁶² Salvo el caso de estos últimos, el resto de los grupos nacionalistas forman parte del objeto de esta investigación. A pesar de ciertas distancias ideológicas u obstáculos a la hora de encontrar una estructura partidaria, estos nacionalistas convergerían en el terreno de la cultura y funcionarían como movimiento.⁶³ El nacionalismo del que esta tesis se ocupa es aquel que, durante la década del 30, tendría una fuerte impronta en la conducción de los intereses de la nación – en especial mientras el Gral. Uriburu fuera presidente de facto – y aspiraría a incidir en la reconstrucción de una tradición y representación de la nación a través de todo un aparato cultural que involucraría a la prensa, las revistas, los museos, el arte en la primera mitad del siglo XX. En tanto formación discursiva, el nacionalismo apostaría a intervenir en la configuración de una tradición montada sobre un recorte selectivo del pasado y una configuración selectiva del presente para ratificar

⁶¹ De Ruschi Crespo, M. I., «“El nacionalismo argentino”», en *Criterio, un periodismo diferente. Génesis y fundación: una respuesta católica al desafío de la prensa en la Argentina en la década de 1920* (Buenos Aires: Fundación de Boston, 1998).

⁶² V. Ibid.; Lvovich, Daniel, *Nacionalismo y antisemitismo en Argentina* (Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2003).

⁶³ Por convergencia entendemos que es el espacio donde, desde una lectura retrospectiva, se pueden encontrar elementos que nos indican que es más lo que comparten que lo que los diferencia a la hora de proyectar una nación deseada. Pero el encuentro de posturas rara vez se pone de manifiesto por una iniciativa concreta que parta de los nacionalistas de diverso signo.

cultural e históricamente el orden contemporáneo.⁶⁴ De lo que se trata es de estudiar la manera en que la puesta en juego de una serie de dispositivos culturales le permitiría resignificar el modo en que la nación es percibida, especialmente en un contexto donde dicha percepción se halla sumida en un proceso de fractura o crisis. Porque lo que está en juego es la patria enunciada y figurada, parecería pertinente la propuesta de deconstruir el entramado visual que resulta del cruce entre el arte nacional – especialmente aquel que forma parte del seleccionado en el Salón Nacional - y política. En la prensa nacionalista relevada por este trabajo las posiciones y antagonismos son delineados con claridad. Para referirse a los nacionalistas en sentido amplio, en la prensa de la derecha se suele optar por hacer referencia a ellos como conservadores, adjetivados por el término liberal en algunas ocasiones, a la vez que a su perspectiva ideológica se la connota como “nacionalismo de los conservadores”. Los nuevos nacionalistas, defensores de un proyecto más restrictivo, antiliberal y tradicionalista son quienes suelen ser mencionados como nacionalistas de derecha, nacionalistas autoritarios o simplemente nacionalistas. No necesariamente tendrían en común una agenda política – de ahí a que se aluda a ellos como grupúsculos⁶⁵ - pero sí compartirían una imagen semejante de la Argentina que anhelan proyectar y liderar. También convergen en la impostación de una tradición a la que presentan como una supervivencia del pasado revisado y resignificado en clave telúrica.⁶⁶ Ricardo Falcón sostiene que, incluso, se puede pensar en un colectivo que agrupe a estos dos nacionalismos, el de los conservadores y el de los nacionalistas. Aquello que funcionaría de fuerza aglutinante o terreno común sería su telurismo, el cual haría de sustrato de la reconstrucción de un mito de orígenes que situaría en un espacio compartido a nacionalistas de derecha (antiliberales, filofascistas, filonazis, hispanistas o antiimperialistas) y conservadores⁶⁷. Se puede pensar, entonces, a las diversas vertientes del nacionalismo desde la

⁶⁴ Aquí tomamos la definición de hegemonía y tradición de R. Williams. De acuerdo a este autor la hegemonía se constituye en un proceso activo y la tradición forma parte de él en tanto “[...] fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos.” Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura* (Barcelona: Ediciones Península, 1997), 137.

⁶⁵ La bibliografía sobre los nacionalismos generalmente emplea este término para dar cuenta de una falta de organicidad de carácter político. En el caso de la Argentina se observa una realidad bifronte, por un lado, entre aquellos más autoritarios se plantean obstáculos para una organización partidaria, pero, por el otro, la amplia gama de afinidades en materia de cultura resultaría en la alusión a un movimiento nacionalista de una manera inclusiva, trascendiendo los límites de la confrontación en el terreno de la política.

⁶⁶ Falcón, Ricardo, «“Militantes, intelectuales e ideas políticas”», en *En Falcón, R., (Director), Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas. (1916-1930)*. (Buenos Aires: Sudamericana, 2000), 325.

⁶⁷ Como se observará en el último capítulo, más conservadores o más de derecha, los nacionalistas reclaman una representación de nación que exige un apego a una idea de tradición montada en la exaltación del terruño, descripciones del paisaje y las costumbres lugareñas como contracara de una estética que se rechaza por borrar estos contornos de la imagen patria.

perspectiva de un colectivo o formación tributaria de una agenda cultural compartida, si se las pone en relación con su compromiso con la reinención de tradiciones y con su contribución a la reelaboración de una representación de la patria. Los dispositivos discursivos y visuales serían desplegados para la reconfiguración de la identidad nacional en función de la recreación de un relato que situaría lo nacional en el centro de una tradición selectiva.⁶⁸ De acuerdo con algunos autores, serían los nacionalistas seguidores del presidente de facto Gral. Uriburu los que lograrían, al menos en principio, elaborar un mito unificador⁶⁹ en torno al Gral. y al Golpe de Estado que lidera en septiembre de 1930.⁷⁰ Si bien lo que se observa en la prensa nacionalista es que la figura de Uriburu opera como aglutinante, el mito sobre lo que se da en llamar “la Gesta de Septiembre” se activaría con posterioridad a su muerte y no alcanzaría a todos los sectores del nacionalismo. Durante los 10 años de gobiernos conservadores que suceden al Golpe del 30, se alimentará el mito al gobierno de Uriburu como representación del inicio de un nuevo proceso histórico. Efectivamente, en tanto en *Crisol* como en *Bandera Argentina* se mantendría una retórica épica que abonaría la promoción de “Gesta de Septiembre” como piedra fundante de un renovado mito de orígenes. Al mismo tiempo, se crearían ciertos mojones que le darían materialidad, visualidad y trascendencia a dicha épica. En el Museo Enrique Udaondo de Luján se crea una sala para rendirle tributo al Gral. Uriburu y algunos años después, José Guerrico – intendente de la Buenos Aires entre 1930 y 1932 - encargaría a un artista como Agustín Riganelli la creación de un monumento a los caídos en la “Gesta de Septiembre” cuya instalación en la plaza de la Recoleta es aprobada por el Congreso en 1933. Al igual que en la Italia fascista con la Marcha sobre Roma, la evocación al levantamiento del 6 de septiembre deviene en un mito unificador del nacionalismo (Fig. 1).⁷¹ Reivindicaciones de la

⁶⁸ Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura.*, *Op. Cit.*

⁶⁹ La noción de mito aquí es entendida como principio unificador y movilizador que se juega por canales que exceden el plano de lo racional, es decir, que opera sobre el mismo sustrato que la teoría estética de la proyección sentimental en la medida en que se genera una comunión por medio de la empatía entre el objeto (de la propaganda en este caso) y los sujetos interpelados.

⁷⁰ Filchestein, Federico, *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista.*; Buchrucker, Christian, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial. (1927-1955).*

⁷¹ Filchestein, Federico, *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista.*, 125. Las comparaciones con la liturgia del fascismo requieren estar atentos a las divergencias para evitar analogías forzadas. Lo que no quiere decir que la comparación con experiencias políticas contemporáneas no enriquezca nuestro enfoque sobre las manifestaciones del nacionalismo local, ya que el propio nacionalismo estaba atento a las estrategias de propaganda de sus pares europeos. No es difícil encontrar similitudes como las que mencionamos, como por ejemplo en el empleo del término “revolución” para referir al inicio de estos gobiernos. En ambos casos, este concepto no es más que una figura retórica que se suma a la fuerza mítica de la marcha/gesta. Sin embargo, como sugiere Robert Paxton, la supuesta revolución no se contaría con un correlato material rastreable en ninguna de las dos escenas políticas sino en la intervención de las formaciones en las estructuras de representación que organizan el conocimiento del inicio de cada gestión. Ambos comparten, entonces, una estrategia propagandística basada en la celebración de un origen cargado de heroísmo y la grandiosidad que depende de una retórica épica y del empleo de

identidad nacional en clave telúrica o de la aludida Gesta de Septiembre, estarían en la base de la reelaboración de un mito de orígenes funcional a legitimarse y movilizar detrás de su propuesta.

Fig. 1 monumento a los caídos en la “Gesta de Septiembre”, de Agustín Riganelli



Los autores J. L. Nancy y P. Lacoue Labarthe analizan en detenimiento el funcionamiento del mito como la estrategia sintomática que exhiben ciertos movimientos políticos para afrontar la modernidad. Si bien sus investigaciones se concentran en el nacionalsocialismo, su propuesta gozaría de pertinencia en este trabajo - sin caer en una teoría del reflejo – en la medida en que sostienen que:

“Lo que se percibe como la pérdida de una vida inmersa en la certidumbre inflamada de los mitos [por ejemplo: La Argentina vigorosa, pujante y granero del mundo] engendra una amargura y un resentimiento en la experiencia de una incapacidad de afrontar la modernidad, o por el contrario una exaltación en la voluntad de hacer esta modernidad una nueva potencia mítica. Se quiere entonces el “retorno” a una identidad ya dada de antemano en su substancia y en su figura: pueblo, jefe, patria, raza, suelo y sangre, naturaleza y comunidad”.⁷²

Esta propuesta puede ser de mucha utilidad para complejizar la mirada sobre el nacionalismo y las prácticas en las que incurre en su intento de intervenir en la connotación de la idea de nación. Esta incapacidad de afrontar la modernidad podría ser tomada como la clave para pensar al telurismo y el mito de Uruburu de los nacionalistas. O dicho de otro modo, telurismo y uriburismo serían síntomas de esa incapacidad para lidiar con la modernidad. Como en toda sociedad moderna, la construcción de mitos en el caso de la escena argentina funcionaría como impulso unificante y movilizante cuando las vías tradicionales no surtían efecto (o al menos así se lo percibía). En su persistencia y reivindicación radicaría su poder de proyectar una imagen integral del nacionalismo, a pesar de estar este compuesto de grupúsculos entre los que si algo se destaca es su

dispositivos visuales. Pero el nacionalismo argentino, a diferencia del fascismo, no aspira ni logra una unidad que le diera carácter de movimiento o partido de masas. Por lo que es importante señalar que la mirada atenta al fascismo italiano de los nacionalistas argentinos se traduce en un ejercicio de apropiación de prácticas que no siempre se orientarán con los mismos fines. Cfr. Paxton, Roger, *Anatomía del Fascismo*. (Barcelona: Península, 2004).

⁷² Lacoue-Labarthe, Pierre, & Nancy, J-L., *El mito Nazi* (España: Anthropos, 2002), p.8.

dispersión. Las manifestaciones locales construirían su propia Edad Dorada para afincarse en un pasado – el “mito” de la era de la “Argentina Granero del Mundo” o el “mito” de la “Gesta de Septiembre” – tan alejado que quedarían desdibujados los parámetros de tiempo y espacio: aquí radicaría la refundación de un mito de orígenes.⁷³ Si pusiéramos a prueba la tesis de R. Falcón a la luz del posicionamiento editorial de la prensa nacionalista encontraríamos una mayor regularidad en la apelación al telurismo como elemento faro en la difusión de un renovado mito de orígenes. Sería la promoción de una imagen telúrica de la Argentina la que colocaría a los nacionalistas en una dimensión en la que se trasciende su heterogeneidad - al permitirles conjugar elementos residuales con los emergentes - y los hace interpelables como conjunto. Si bien las manifestaciones bucólicas no son privativas de la agenda nacionalista, sería la manera en que es apropiada y denotada la tradición nacional en clave telúrica el aporte que esta formación dejará a largo plazo, a la vez que lo que convierte a su ideología en trascendente, a pesar de su heterogeneidad. Al proponerse como contrahegemónico al modelo de nación contractualista haría algo más que apelar a una memoria colectiva, apuntaría a reelaborar la memoria reciente y construir nuevos componentes de la memoria nacional. Serían estos los fines en los que se fundaría la intervención de los nacionalistas de derecha en la producción y/o promoción de imágenes.

En las columnas de la crítica de arte de la prensa nacionalista sería donde se plasmaría la reacción contra las manifestaciones estéticas de una realidad transformada, de una sociedad cada vez más moderna y cosmopolita. Pero más aún, contra un Salón nacional de Bellas Artes (SNBA) que, como agente cultural oficial, incluiría estas manifestaciones en su selección. Su dimensión amenazante consistiría en que son entendidas como expresiones del desdibujamiento de los parámetros que ordenaban su percepción – hasta entonces hegemónica – de la “argentinidad”. Así se observa que, lo que en el terreno de la política se plasmaría primero en un golpe de estado y luego en una década de gobiernos fraudulentos, en el campo artístico se desplegaría como un conjunto de estrategias para controlar la circulación e identificación con un mito de orígenes que omitiría a las transformaciones sociales y culturales propias de las primeras décadas del siglo XX. En el registro iconográfico de esta empresa, una solución posible

⁷³ Como sostiene Sarlo, se apela a una configuración ideológica de estas características para ofrecer “[...] una restitución en el plano simbólico de un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente [...].” Sarlo, Beatriz, *Buenos Aires (1920-1930): una modernidad periférica*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 1989), 32-33.

sería la de “reactivar” imágenes que reforzaran el sentido de la tradición, de lo “nativo”, funcionales a contrarrestar el avance cosmopolita sobre el campo de las representaciones al mismo tiempo que se configurara la imagen de un otro-enemigo. En las páginas del matutino *Crisol* los inmigrantes suelen ser evocados en los siguientes términos: “Son los que llegaron con el único afán subalterno de lucro, anhelo material que define el positivismo crudo de una inmigración cuyos «resultados perturbadores y disolventes» la experimentamos hoy en carne propia.”⁷⁴ Maniobra retórica frecuente en la que, ante lo que se postula como la influencia desintegradora de la presencia de ese “otro” inmigrante, el columnista le opone al gaucho como sujeto de la tradición; ya descargado de su poder simbólico y su identidad como sujeto político, lo compara con una “batería” que al no tener contacto externo se va descargando sola. Cuando sostiene “De raza pasa a leyenda, de hombre a mito”⁷⁵ estaría cumpliendo al pie de la letra el procedimiento de elaboración de mitos: se retoma una identidad ya dada de antemano y a través de un ejercicio de resignificación se la convierte en un principio unificador y movilizante que se juega por canales que exceden el plano de lo racional. El nativo (como figura antagónica al inmigrante) que se proyecta como gaucho/criollo/indígena, según la ocasión, deviene en objeto pasivo de ser retratado de acuerdo a los elementos que se busca recortar del espíritu nacional. Este tipo de intervención sería sintomática de las operaciones retóricas en que se embarcan los nacionalistas a la hora de construir la lógica del amigo-enemigo en la que se cimentaría su lectura y propuesta de tradición. Si bien la idea de mito como dispositivo moderno es acuñado para pensar manifestaciones culturales y políticas europeas⁷⁶, en esta tesis parece una herramienta conceptual pertinente para comprender el lugar que ocupa la “relación con la tierra” o el telurismo como elemento aglutinante en la construcción de un nacionalismo, a la vez, moderno y antimodernista. No estaría de más advertir que - al igual que en el caso de la reflexión sobre el arte nuevo no parecería aconsejable una aplicación mecanista de la teoría de la vanguardia - nos apartamos de las lecturas reduccionistas o mecánica de los lazos entre nacionalismo argentino y europeo ya que borrarían toda posibilidad de

⁷⁴ s/firma, «“Hacia una raza argentina. Refutación a Lobodón Garra”», *Crisol*, 20 de septiembre de 1933, 6.

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ Tempranamente, en el siglo XX, se observan manifestaciones de estrategias para construir consensos y legitimidad de nuevas agrupaciones políticas románticas, antimodernistas, anticapitalistas, que emplean figuras míticas para movilizar hacia la acción política. Ejemplos de ello son “la huelga general” según Georges Sorel, “la monarquía” para Charles Maurras, “la comunidad de trincheras o fronterliebnis” y “el trabajador soldado” para Ernst Jünger, “La marcha sobre Roma” para el fascismo italiano, entre otros. Cfr. Maurrás, Charles, *Encuesta sobre la Monarquía*. (Valencia: Ediciones San Vicente Ferrer, 1935); Sorel, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*. (Buenos Aires: La Pléyade, 1978); Jünger, Ernst, *El trabajador*. (Barcelona: Tusquets, 1993); Jünger, Ernst, *Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*. (Barcelona: Tusquets, 1995).

percibir la complejidad del fenómeno local. Tanto en *Crisol* como en *Bandera Argentina* aparecen constantes referencias a Europa y, en especial, las prácticas políticas y manifestaciones culturales en Italia son objeto de comparación, reflexión y contrastación con la escena local. Es en este aspecto donde pueden encontrarse toda una serie de elementos comunes, apropiaciones e intercambios – los artistas argentinos suelen elegir a Italia como destino de formación, en la prensa se registran conferencias y visitas de intelectuales italianos - como el recuso a lo mítico, que no requieren de lecturas forzadas para encontrar un terreno compartido. Mirar cómo se mira a Italia, por ejemplo, en la prensa o en el Salón, desde un plano de las apropiaciones y no desde una teoría del reflejo, colabora con la apuesta de complejizar la perspectiva sobre el nacionalismo de derecha. En ambos casos se percibe un territorio común a nivel de las experiencias que inspiran la resolución nacionalista. En la Italia del post-*Risorgimento* y en la Argentina post inmigratoria se experimentaría una crisis de integración que, si bien es común a toda emergente sociedad de masas, cada uno la percibe como privativa de su escena local. Una mirada retrospectiva permite pensarlos como fenómenos políticos y culturales expresivos de las transformaciones en las relaciones de poder típicas de la modernidad. De allí surgiría el encono contra la política secular y sus instituciones, a las que atribuyen la responsabilidad de la crisis y la incapacidad de crear fines comunes de gobierno que promuevan un refusionamiento de los sectores y clases sociales que pretenden afirmarse a partir de su voz política. En el plano de las prácticas políticas, la experiencia fascista se evidenciaría atractiva a los ojos de los nacionalistas argentinos como reservorio de estrategias empleadas (y ya probadas) para llevar a cabo un programa de gobierno que tendría muchos elementos en común: el control jerárquico de la sociedad, la necesidad de hacer visible su poder y la de eliminar los espacios democráticos a través de una reorganización territorial.⁷⁷ La cita a Europa⁷⁸ en la prensa nacionalista se manifestaría con regularidad, sería una constante como experiencia faro a la que no se trata de imitar sin mediaciones, sino de tomar de ella algunos elementos funcionales a la construcción de una alternativa local.

⁷⁷ Priskey, Leticia, *Los orígenes del fascismo argentino*. (Buenos Aires: Edhasa, 2008); Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*. (Berkeley: University of California Press, 1997), <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft18700444>; Cortesini, Sergio, «“Invisible canvases. Italian painters and fascist myths across the American scene.”», *American Art _ The University of Chicago Press* 25, n.º 1 (Spring de 2011).

⁷⁸ En *Crisol* y *Bandera Argentina* hay alusiones constantes a los acontecimientos políticos que tiene lugar en Europa, a sus políticas culturales y demás aconteceres de la vida cotidiana que son considerados relevantes de relevar. Además, se incluyen artículos de personajes relevantes de dicha cultura, referencias a conferencias organizadas por estas publicaciones.

Es en este terreno donde se situaría la repercusión que tiene el ascenso de regímenes políticos como el fascismo y el nazismo, o que eventualmente tendría el franquismo. Estos ofrecen un modelo en el que aparece viable una alternativa nacionalista antagónica al sistema liberal.⁷⁹ El franquismo será el que despierte mayores afinidades en la medida que, entre los nacionalistas, la necesidad de fortalecer la fuerza nacional frente al espíritu extranjerizante de la etapa precedente se traduciría en una renovada simpatía por España en el que se ponderaría el ideal de una unidad hispanoamericana en la que España volvería a ser la madre patria. Se ponen en juego una serie de estrategias retóricas y visuales que funcionarían en un sentido semejante en ambas latitudes: una apuesta al eclecticismo y la organización paradójal de los temas propuestos con claros tintes propios (Véase Fig. 2 y 3). Su conjugación daría por resultado una estética del oxímoron. Siendo expresivas de la propia modernidad que aspiran controlar, este tipo de estrategia resultaría en la reivindicación de un pasado mítico – de ahí la originalidad de cada manifestación a uno y otro lado del Atlántico - que permitiría combatir a un enemigo de carácter bifronte: el cosmopolitismo y la democracia de masas.

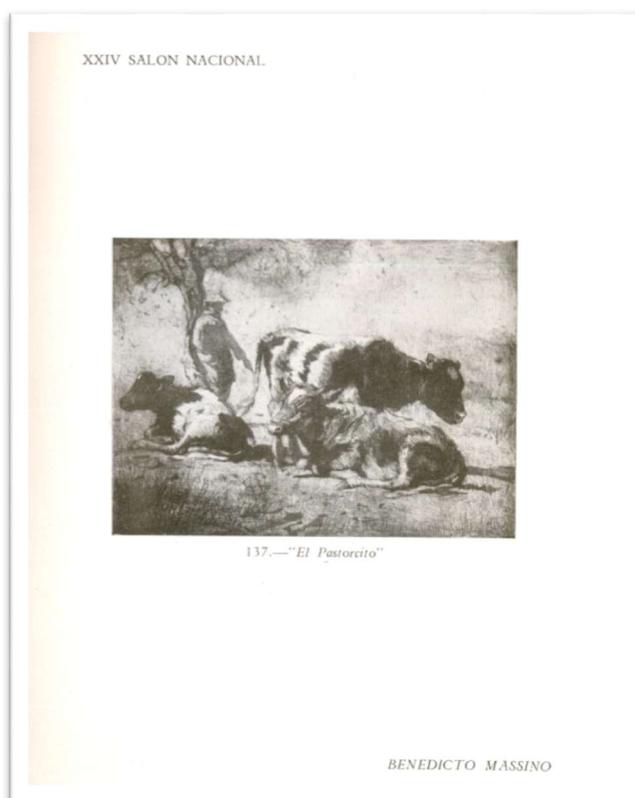
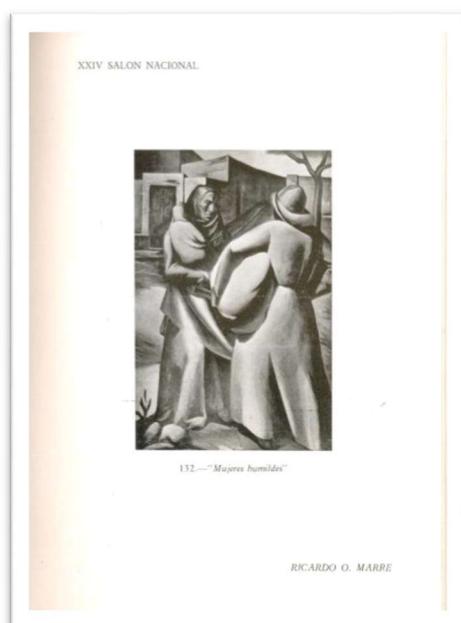


Fig. 2 y 3: XXIV Salón Nacional de Bellas Artes - 1934

El recurso a lo mítico parecería ser más fácilmente de rastrear en esa suerte de

⁷⁹ Tato, María Inés, «“El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich”», *Revista Escuela de Historia – Facultad de Humanidades de la Universidad de Salta*, 2007, <http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista>.

contrapunto que Finchelstein establece entre la evocación de la Marcha sobre Roma– en el caso italiano – y la denominada Gesta de Septiembre – nombre atribuido al alzamiento de Uriburu. Pero esta investigación sostiene que también es un componente con alto poder de movilización en las diversas estrategias empleadas por los nacionalistas a lo largo de la década de 1930. Se despliega, por ejemplo, en la fuerza aglutinante y movilizante del telurismo que bajo el gobierno de J.P. Justo se refuerza en una activa agenda de obra pública y gestión arquitectónica.⁸⁰ Las políticas culturales de Justo y su obra pública acercarían al proyecto nacionalista a un terreno de lo trascendente junto con la instalación de edificios monumentales, la estatuaria y el marco institucional a un conjunto de prácticas que servirán para propagar la cultura y forjar al sujeto nacionalista. Las políticas culturales que implementa están certeramente asociadas no sólo al plano de las representaciones sino también a la relaboración del sentido común nacional. Al mismo tiempo se reforzaría este plan con una materialidad que afínca los pilares de la anhelada trascendencia. En pocos años lleva a cabo una intensa obra pública que es promovida como un plan tendiente a mejorar la calidad de vida de los argentinos. Se construyen edificios públicos, hospitales, escuelas, museos, entre otros. También se llevan a cabo obras de irrigación, navegación y pavimentación que comunican distintos puntos del país haciéndolos más accesibles. Todos estos constituyen lugares de la memoria, dispositivos favorables a la integración de un sentido de pertenencia nacional que se articula sobre la posibilidad de apropiarse de una realidad que excede el registro local o el límite de una temporalidad presente.⁸¹

En este plano es que se articularía la intervención del estado en el perfil de la nación y el conjunto de imágenes que se exhiben en el Salón. En el dialogo entre el SNBA y la crítica de arte en la prensa nacionalista comenzaría a vislumbrarse la manera en la que es atacado el aparente desdibujamiento de la silueta nacional: con la promoción de una figuración de lo nativo o autóctono (en tanto distinto de lo extranjero), ya sea a través de la difusión de la diversidad geográfica, de escenas de costumbres rurales o urbanas y de la ponderación de un concierto de imágenes que, como veremos más adelante, refuerzan el sentimiento de pertenencia a un nosotros colectivo.

⁸⁰ La tesis doctoral de Cecilia Belej daría cabal cuenta de la manera en la que el Estado nacional interviene sobre la construcción de un relato histórico a través de su política de inclusión de murales en edificios públicos. Belej, C., *Op. Cit.*, Cap. 3

⁸¹ Poder Ejecutivo Nacional, «*Boletín de Obras Públicas*», Volúmen III 1932-1938.

II. Telurismo, tradición y retorno al orden: claves para leer la crítica de arte nacionalista al Salón Nacional de Bellas Artes.

El recorrido por la trama compuesta por la crítica de arte de las publicaciones nacionalistas seleccionadas nos permite sugerir que las estrategias de representación empleadas a lo largo de la década de 1930 darían cuenta de una heterogeneidad que reúne y resignifica tradiciones, lenguajes y símbolos. La silueta y el sentido de la identidad nacional serían producto de un proceso permanente de construcción, negociación y confrontación. Como veremos en los próximos capítulos, la interacción con el Salón nacional pondrá de manifiesto el carácter antagónico entre la propuesta estética nacionalista y la agenda de las organizaciones culturales que responden al estado nacional. La definición del Salón, que se inscribiría en el sentido común como una institución que solo consagraría obras de temas y factura “tradicional” parecería más apropiada para describir al Salón que se construye en los esquemas de percepción que la crítica de arte nacionalista apela a instalar y difundir, pero no aquel que en la segunda mitad de la década se dedicaría a combatir.⁸²

En sintonía con la postura de las publicaciones nacionalistas, la preocupación por lo nacional en las artes plásticas se pondría de manifiesto en un debate que involucra más al tema que al estilo. Avanzar sobre estos debates requiere de una digresión: la relación sobre la identidad nacional-tradición-nacionalismo evidenciaría una particularidad local que la aleja de los ejemplos europeos contemporáneos: la modernización del arte y la cultura se configura al mismo tiempo que se sientan las bases de la tradición y de su institucionalización. Estrictamente, su correlato en el campo de las artes visuales se traduciría en una escena donde las instituciones del arte estarían cobrando forma a la par que lo hacen las distintas manifestaciones artísticas.⁸³ Desde fines del siglo XIX - con el

⁸² Aquí estamos tomando la idea de sentido común a partir de la manera en la que P. Bourdieu descompone el proceso de adquisición de conocimiento y de configuración de estructuras sociales incorporadas a partir de la intervención de los agentes de una formación social determinada en los esquemas de percepción fundamentales. Por estas últimas entiende las estructuras cognitivas que los agentes sociales elaboran. De acuerdo a este autor, el conocimiento del mundo social es producto de un acto de construcción que resulta de la elaboración de esquemas de pensamiento y expresión a los que se interpone la actividad estructurante de los agentes, quienes estarían respondiendo a las amenazas o reclamos de un mundo a cuyo sentido estos agentes contribuyeron a construir. La incorporación de estas estructuras sociales por parte de la sociedad daría por resultado la producción de un “mundo común y sensato, de un mundo de sentido común.” Bourdieu, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. (Buenos Aires: Taurus, 2012), 549-551.

⁸³V. Wechsler, Diana, «Nuevas Miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas.», en *Desde la otra vereda* (Buenos Aires: Archivos CAIA; Ediciones del Jilguero, 1998); Wechsler, Diana, *Papeles en Conflicto* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2003); Penhos, Martha, «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX.», en *Tras los pasos de la norma*, de Penhos, Martha & Wechsler Diana (comps.), Archivos del CAIA 2 (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999).

primer debate sobre lo nacional en el arte - lo que se discute refiere a las posibilidades de un arte verdaderamente nacional y las características que éste debe asumir. El valor de lo nuevo y el de la tradición serían parte del contrapunto que las posiciones opositoras esgrimen a la hora de discutir cuáles eran los parámetros de consagración en un campo que está comenzando a cobrar forma. En esta instancia el aporte a la discusión sobre lo nacional pasaría por el interrogante sobre el proceder y la poética artística, es decir, hasta qué punto el tema u objeto de representación debería ser o evocar lo argentino (Malosetti Costa, L. 2001, 329–330).

En las primeras décadas del siglo XX, Buenos Aires participa de la internacionalización de la cultura moderna al promover el viaje de sus artistas a Europa, así como por convertirse en receptora de artistas y exposiciones internacionales.⁸⁴ En estos años conviven varios proyectos de arte nacional. En los '20 la consolidación del campo artístico se afirma al mismo tiempo que se produce un afianzamiento de los movimientos que se reclaman como nuevo arte o vanguardia.⁸⁵ Una década después, como señala D. Wechsler, la “etapa heroica de la modernidad” llega a su fin y le cede el terreno a tiempos en los que prevalecería la melancolía, los malos presagios y la incertidumbre sobre los tiempos por venir.⁸⁶ El impacto de este clima en el campo de las artes visuales, en un contexto de institucionalización reciente, daría lugar a lenguajes y repertorios visuales que coexisten en un estado de tensión que estabiliza el conflicto. En este período Italia sería un referente de carácter múltiple. En ambos países se impone el interrogante sobre qué es el arte nacional. En el plano de las identidades, se pone en juego la experiencia de muchos artistas argentinos que reciben su formación en Italia y forjan una subjetividad estética común a sus pares itálicos. También se observa que en ambos casos la estética de mezcla es la que brinda una respuesta caracterizada por una ambigüedad (oxímoron) que logra unificar las diferencias. Desde la perspectiva de las políticas culturales, la Italia fascista es un ejemplo de resolución institucional de esta misma cuestión no sólo por lo que evoca la experiencia en el continente europeo sino porque expresiones de la misma se acercan al Río de la Plata. Una de las prácticas culturales del régimen fascista que son celebradas entre los nacionalistas argentinos es la

⁸⁴ De acuerdo a D. Wechsler, la década del '30 es escenario de una secuencia de exposiciones y presencias significativas como la muestra del *Novencento* (1930), la visita de Siqueiros (1933) y luego la exhibición de Picasso (1934). Wechsler, Diana, «Melancolía, Presagio y Perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal.», en *Territorios de diálogo: España, México, Argentina, 1930-1945: entre los realismos y lo surreal*, Benito Vález, S. (México: Museo Nacional de Arte, 2006), 26-27.

⁸⁵ Wechsler, Diana, *Papeles en Conflicto*.

⁸⁶ Wechsler, Diana, «Melancolía, Presagio y Perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal.»

fundación de la “Casa de Italia” en distintos países, de la mano del artista Filippo T. Marinetti. Es acogida por la prensa nacionalista como un signo de inteligencia del líder ya que es funcional a la “exhibición” de las condiciones artísticas de la Italia fascista. El tono ecléctico y, aparentemente, contradictorio se fundiría en el propósito de incluir todo símbolo de grandeza del pueblo italiano. Entre los elementos de afinidad italo-argentina se destacan las similitudes y puntos en común con el *Novecento* italiano. Sin embargo, en lo que hace a la agenda nacionalista prevalece la marca de un contexto histórico dispar. Mientras que los italianos *novecentistas* buscan restablecer la simplicidad y la solemnidad del discurso, inspirados en la tradición pictórica italiana, los argentinos están en un proceso de elaboración de una tradición propia.⁸⁷ En estas primeras décadas del siglo XX no sería la fidelidad a un estilo lo que reuniría a los artistas argentinos. Una de las primeras manifestaciones de un arte preocupado por lo nacional se va a plasmar en la obra de Martín Malharro, pintor reconocido por su filiación anarquista y por estilo moderno de su obra. Su propuesta se enfoca en un arte nacional que se entiende como tal por ser expresivo de la naturaleza del país. Por su parte, artistas como Fernando Fader o Cesáreo B. Quirós no ostentan una posición política como la de Malharro, sin embargo la propuesta iconográfica y factura de su obra se hallarían cercanas a las del primero. Si observamos con detenimiento lo que tienen en común estos artistas (por ejemplo, la Sociedad de Aficionados y Nexus o los Artistas del Pueblo) es que son portadores de un repertorio visual que contribuye al debate sobre lo nacional, que plantean un abordaje de la imagen que puede ser moderno aunque la tónica esté en línea con la bucólica construcción de lo que se da en llamar tradición en los '30. Hay quienes comparten la preocupación de Malharro por el paisaje local como elemento constitutivo y esencial del arte nacional. También están aquellos otros que se concentran en el paisaje urbano. Si bien algunos de estos artistas son voceros del ímpetu nacionalista al que hiciéramos alusión líneas arriba, sus obras son desplegadas en un mismo escenario con aquellos que no expresan aspiraciones de ningún tipo de nacionalismo.

El carácter o función modélica de la experiencia italiana del *Novecento* y el *ritorno al ordine* – la idea de “*ritorno*” semeja ser el mismo principio de retorno a un identidad ya dada de antemano que organiza a las estructuras del mito movilizante - se plasmaría con mayor contundencia entre los críticos nacionalistas que celebran la función que cumple este arte de Estado. Lo que se observa es una práctica de apropiación por parte del

⁸⁷ Bossaglia, R. & MacLean, H. R., «The Iconography of the Italian Novecento in the European Context», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1987.

nacionalismo, que se traduce en la promoción – por medio de concursos, reseñas en revistas y periódicos - de aquellas obras que permitirían exhibir a la nación a través de propuestas carentes de conflictos. Lo que se lee en sus columnas es una reivindicación de la escena local como elemento clave para descifrar la identidad nacional. En lugar de la preocupación por definir un estilo nacional o la adhesión formal a una escuela, lo que preocupa a la crítica de arte de la prensa nacionalista es la pregunta sobre qué los hace contribuir con su obra a un proyecto común. Si bien los que se ponderan no son artistas que necesariamente trabajen por la causa nacionalista, sí son elegidos obras cuya representación del territorio nacional, de lo habitantes y sus costumbres, puedan ser recuperadas en pos de difundir una imagen idealizada, naturalizada o apacible. El paisaje urbano o el del campo son evocados, indistintamente, como lugar idílico, deshistorizado y sin conflictos (Fig. 4 y 5). Entre estos últimos, lo urbano es portador de un estatus semejante al del paisaje rural cuando es evocado en tanto escena de costumbres. En el repertorio visual que se promueve - los puertos de Buenos Aires y de algunas provincias, las escenas rurales, los animales, los tipos regionales – prevalece la capacidad de instalar el valor de lo anecdótico por sobre un presente cargado de conflictos. El valor de las imágenes residiría en que sean funcionales a comunicar determinadas ideas cuyos sentidos puedan ser controlados.

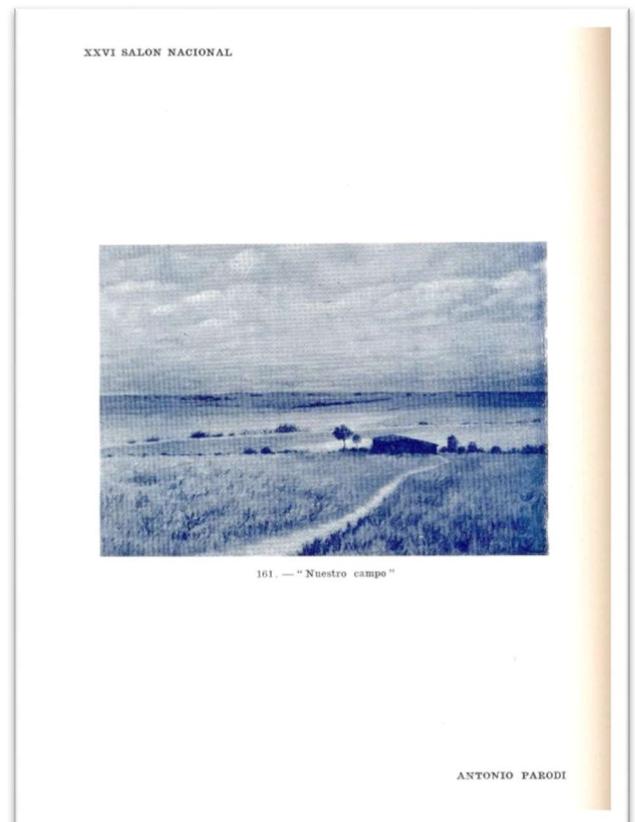
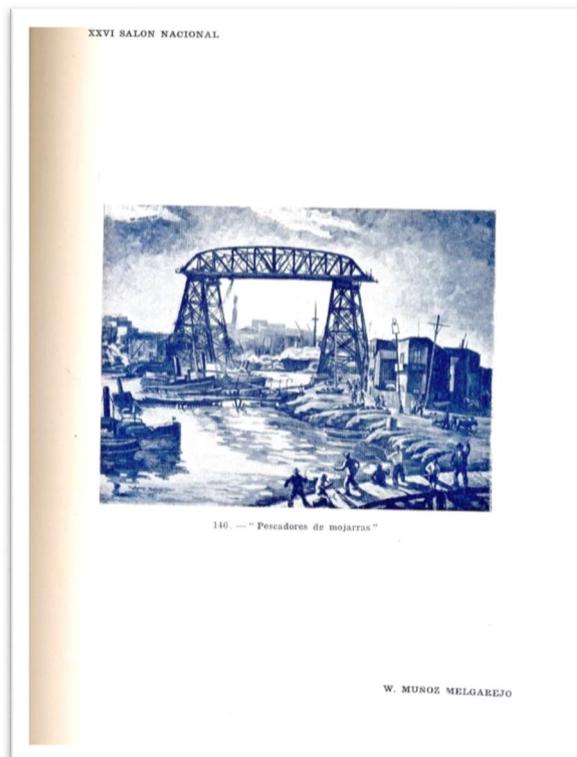


Fig. 4 y 5: XXVI Salón Nacional de Bellas Artes - 1936

En algunos casos, incluso, más allá de la intención del artista, estas obras operan en el sentido de desactivar los dispositivos que están poniendo en debate el sistema de representaciones. En su conjunto difunden una serie de imágenes estereotipadas que sirven de cimiento a la percepción que se busca promover de la argentinidad: un compendio visualizable de escenas locales, armonizadas, imperturbables, extemporáneas, en sintonía con el proyecto de dar forma a la identidad nacional en sentido esencialista. Así es como la participación de este repertorio iconográfico en la construcción de un sentido común nacional de corte esencialista excedería al proyecto individual de cada artista.

III. Prensa nacionalista y arte nacional: *Bandera Argentina, Crisol y Nativa*

Como se menciona en la introducción, una parte central del objeto de esta investigación está compuesto por publicaciones culturales o periódicas que revelan la posición sobre la

cultura y las artes visuales del nacionalismo de derecha argentino. El diálogo que se plantea entre estas y el SNBA enriquecería el ejercicio interpretativo a partir de una lectura crítica de los proyectos visuales de cada formación discursiva. Aún más, permite rastrear las relaciones entre el discurso escrito y el relato visual⁸⁸ que ponen en evidencia equivalencias, vacíos, fisuras, síntomas de los alcances del proyecto iconográfico nacionalista. Para tal abordaje, que combina prácticas de la historia intelectual con aquellas de la historia del arte, cruzar artes visuales con publicaciones culturales y periódicas nacionalistas facilitaría la tarea de rastrear algunas de las proyecciones que se elaboran en los relatos retrospectivos sobre el arte nacional. En la prensa, en el aquí y ahora del acto de intervención pública se traslucirían “[...] tomas de posición marcadas por la inmediatez de los acontecimientos, carentes en consecuencia de los filtros frecuentes en otro tipo de fuentes, como las memorias.”⁸⁹ En este caso, lo que esta perspectiva haría notar es que a pesar de los antagonismos, la prensa proyectaría la aspiración a la unidad del campo nacionalista. En ella legitiman su lugar de “elegidos” para defender la cultura nacional de los nuevos barbaros, aquellos que ocupan los márgenes de lo social en relevo del indígena. La delimitación de un enemigo común (liberalismo-socialismo-bolchevismo-anarquismo) también funcionaría como dispositivo unificador. Esta posición se resume en un ataque generalizado que se descarga sobre los principios de la democracia, pero aquí termina el acuerdo ya que discrepan en la salida política que se debe anteponer a ella.

Las publicaciones que abordaremos ofrecen un amplio panorama de la incursión de los nacionalistas en el campo de la crítica de arte y funcionan como plataforma de enunciación de agenda política y cultural de este sector. En tanto objeto de estudio aportan un denso acerbo por las siguientes razones:

1. Funcionan como plataforma para observar el proceso de construcción de las relaciones entre nacionalistas y del engranaje a partir del cual se pretende intervenir en la construcción de una representación de nación.
2. Son fundamentales a este estudio porque constituyen un espacio en el que podemos detectar grupos que comparten una agenda común.

⁸⁸ Tomamos el concepto de relato visual de P. Burke, quien emplea este término para designar el acto de montaje que implica una selección de imágenes. Incluso, independientemente de la intensión del jurado del Salón, la selección y disposición de las obras redundaría en una suerte de “texto” al que el historiador puede interpelar a partir de interrogantes tales como qué historia se cuenta, quienes contribuyen a ese relato y de qué modo se lo presenta Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Barcelona: Crítica, 2005), 195.

⁸⁹ Artundo, P. (directora del volumen), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900 - 1950*. (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2008), 2.

3. Es en ellas donde despliegan sus modos de intervención como productores y agentes de circulación de las nociones comunes que conciernen al orden social. Se observa que su organización se basa en el supuesto de que hay un vacío que ellos están llamados a llenar, que están inventando un orden, haciendo una tarea de la que nadie se ocupa: rescatar la identidad nacional que se desvanece.

Un elemento que oficia de denominador común a las manifestaciones nacionalistas de este período es que es el mismo nacionalismo el que está en proceso de reconfiguración de su identidad. La posibilidad de disputar un lugar hegemónico se plasma en una rearticulación de sus proyectos, funciones y tareas. En el plano de la política se vislumbra en el atractivo que ejercen los movimientos políticos europeos emergentes como el fascismo o el nacionalsocialismo y el franquismo, funcionales a la legitimación de su alejamiento del nacionalismo con respecto a la tradición liberal. A cierta derecha local las realizaciones de Hitler le resultan atractivas y ejemplares porque además de condensar muchos de sus ideales (corporativismo, anticomunismo, antisemitismo en algunos casos) ponen de manifiesto una unidad difícil de alcanzar para la derecha argentina.⁹⁰ Sin embargo, a diferencia de las manifestaciones europeas del nacionalismo de derecha, el argentino despuntaría una particularidad; a diferencia de los movimientos europeos encabezados por un ímpetu juvenilista regeneracionista, la derecha local no se propondría como relevo de las elites tradicionales sino que detentaría el propósito de restaurar las funciones que este sector consideraba tenía derecho natural a monopolizar. En el campo de la cultura, los llamados a definir los contornos del arte nacional operarían en el mismo sentido, de ahí que el núcleo de sus embates consistiera en plantear una dicotomía entre tradición y modernidad. La atención que se presta al teatro, al cine, a la literatura y a las exhibiciones artísticas sería elocuente de una mirada que trasciende el objetivo de censurar lo percibido como antinacionalista. Las publicaciones parecen ser suelo propicio para generar y promover una agenda cultural que ordene, en esencia, las tradiciones y “el ser” nacional. Existen varias publicaciones nacionalistas en la década del 30. En un extremo del arco de diversidades están aquellas que son de carácter panfletario y cuentan con pocos números y en el otro las que se publican en forma diaria por períodos extensos. Entre ellas hemos optado por concentrarnos en la crítica de arte de dos de los periódicos nacionalistas más importantes del período y que destinan secciones vinculadas al arte de manera sistemática y sostenida. Ellos son

⁹⁰ Tato, María Inés, «El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich», 11.

Bandera Argentina y *Crisol*.⁹¹ También hemos tomado una revista cultural como *Nativa*, que se define por el carácter federal de su proyecto estético.

A. Arte y nacionalismo de derecha en *Bandera Argentina* y *Crisol*.

Bandera Argentina, es un matutino que se publica entre 1932 y 1940. Creado por Juan E. Carulla y por Santiago Díaz Vieyra en agosto de 1932. Participan en él personajes como José María Rosa, Benjamín Villafañe, Carlos Ibarguren, Juan P. Ramos, L. Lugones (h), entre otros. Las tendencias pro fascistas de Carulla no le impiden valorar positivamente la presidencia de A. P. Justo y mantener vínculos con el Partido Conservador. Su diario es dirigido a la clase media, en especial, aunque no abiertamente, a aquella de formación católica. Cuenta con 6 páginas que se despliegan en tamaño sábana. En general, los artículos y editoriales van sin firma, algo común a otras publicaciones semejantes, como *Crisol*, y las columnas o colaboraciones especiales pueden ir firmadas por sus autores, con algún seudónimo o también sin firma. En su diagramación impera la palabra, pero se aleja de aquellos periódicos sábana – como *La Fronda*, por ejemplo - que tienen una disposición abigarrada; por el contrario, es de una visualidad accesible a una lectura ágil. Apela a recursos modernos: emplea los titulares de gran formato para captar la atención del lector, inserta algunas fotos ilustrativas y, en ocasión de las columnas de arte, incluye reproducciones. Una de las características principales, y quizás más transitadas por los estudios históricos y sociológicos que involucran a este periódico, es que ofrece una amplia cobertura sobre el nazismo al que propone como un “movimiento promisorio” a partir de la segunda mitad de 1930. Declara un tiraje de 20 mil ejemplares, pero la Comisión Especial Investigadora de Actividades Anti-argentinas de la Cámara de Diputados sostiene que serían sólo 7 mil ejemplares.⁹² Un estudio de Marisa Navarro Gerassi, confirma los números declarado por la Comisión.⁹³ Entre las secciones que la componen, “Balcón de Buenos Aires” expresa una celebración de cultura local que se lee en alusión a todo aquello que sea

⁹¹ También se publican *Cabildo*, *La Fronda*, *Deutsche La Plata Zeitung*, *Il Mattino de'Italia*, *Diario Español*, y entre las revistas *Criterio*, *Clarínada*, *El Fortín*, *La voz del plata*, *La maroma*, *Nuevo Orden*, *Momento Argentino*, de mayor a menor tirada y que responden a criterios ideológicos menos heterogéneos. Los de mayor tirada como *Cabildo*, *La Fronda* y *Pampero* incluyen información general que los haría más populares, por ejemplo incluyendo mucha información deportiva o sobre el mundo del espectáculo. Además, cabe señalar que en la década existen 40 grupos nacionalistas, de los cuales los más importantes serían la Legión Cívica Argentina, la Acción Nacional Argentina (A.N.A), la Alianza para la Juventud Nacional y la Afirmación de una Nueva Argentina (ADUNA). Sólo la última estaría vinculada a un periódico, *Bandera Argentina* que operaría como su vocero por un breve periodo entre 1933-1934.

⁹² Tato, María Inés, «El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich», 3.

⁹³ Navarro Gerassi, María, *Los Nacionalistas* (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968).

percibido como las muestras de argentinidad a través del arte. Esta es la columna de mayor continuidad, pero también lo es “Acuarelas gauchas”, que suele aparecer en primera página. También se publica una columna denominada “Orientación Literaria” – firmada con el seudónimo THEO, como en el caso de “Balcón Literario” - “Claroscuro” referida a la cartelera de cine y teatro así como otras tantas que dan referencias sobre la vida del espectáculo y sobre todo lo que se exhibe en el Teatro Colón. Considerando que el periódico solo tiene 6 páginas y que le destina 2 a dar cuenta de la vida cultural de Buenos Aires, al menos hasta 1936, podemos alcanzar una idea más o menos cabal del público que lo consume y de la relevancia que se le asigna al campo del arte. En general parece estar dirigido a aquellos que gozan de lo que en la época se entiende como “alta cultura” o incluso “cultura” a secas.

El otro periódico que analizaremos se trata de *Crisol*. Este se publica entre 1932 y 1944 tras ser fundado en febrero del '32 por el presbítero Alberto Molas Terán. Cuando Molas Terán muere en mayo de ese año es sucedido por Enrique P. Osés, quien goza de la experiencia de haber estado al frente de *Criterio* entre 1929 y 1932.⁹⁴ Este mismo, luego, dirigirá *El Pampero* entre 1939 y 1944. De acuerdo a D. Lvovich la dirección que Osés le impone al matutino lo convierte en un órgano de agitación pro nazi, dirigido a un público popular al que se lo convocaría con un discurso antiliberal, antisemita y anticomunista.⁹⁵ *Crisol* logra un amplio alcance gracias a que forma parte de un engranaje editorial superior al de *Bandera Argentina*. Además de contar con los fondos que obtiene a través de su empresa de edición de libros, es provisto de la ayuda de “Amigos de *Crisol*”. También recibe financiamiento directo del Ministerio de propaganda alemán y responde a sus lineamientos a través de los servicios de noticias de la agencia TransOcean que depende de dicho Ministerio. Se dirige a un público más popular por lo que emplea un tono y lenguaje accesibles, pero que no llega a ser el típico tono campechano al que apelan periódicos como *La Frontera* en pos de crear un nosotros colectivo excluyente de lo que se percibe como la impostación del refinamiento liberal. Solo por momentos *Crisol* se muestra estridente y panfletario, en especial cuando se

⁹⁴ Entre las razones por las cuales la revista *Criterio* no ha sido incluida al objeto de estudio de esta tesis se vincula a la compleja relación que mantiene la Iglesia con el movimiento nacionalista. Al presentarse como voceros de la reacción patriótica y moralizadora, los nacionalistas quedarían situados en un conflicto de intereses con la institución católica. *Criterio* dependería de la Arquidiócesis de Buenos Aires desde 1929 y traduce el rechazo de cualquier adscripción ideológica que excediera a la pertenencia al catolicismo. Incluso desde 1932 Julio Meinvielle, su director, ponderaría la teología por sobre la política. Lvovich, D., *El nacionalismo de derecha. Desde sus orígenes a Tacuara*. (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006), 33-35.

⁹⁵ Lvovich, D., *El nacionalismo...*, 47-48.

trata de atacar a sus adversarios.⁹⁶ Si bien manifiesta públicamente una relación con el catolicismo, esta parecería no tener una influencia que lo restrinja en los alcances de su línea editorial.⁹⁷ El diario sostiene contar con una tirada de 22.500 ejemplares mientras que la Comisión Especial Investigadora de Actividades Antiargentinas de la Cámara de Diputados de la Nación⁹⁸ indica que son 4 mil. Lo que distingue a la dirección de Osés, sería que encarna a ese sector del nacionalismo que no es proclive a una “transferencia automática” de los modelos europeos al caso argentino, a pesar de su declarada predilección por el III Reich o el fascismo italiano. Se hace vocero de aquellos que admiran su capacidad de ofrecer una alternativa que creen superadora del liberalismo o el marxismo. Sin embargo, los perciben como movimientos estrictamente nacionales y que, por lo tanto, responden a particularidades o especificidades que harían de una traslación a la arena local algo forzado y poco oportuno. En la posición editorial se vislumbra una concepción según la cual el nacionalismo argentino debería crear sus propios métodos y tomar de los modelos extranjeros las herramientas que le fueran necesarias. En esta trama son estas publicaciones las que proponen como instrumento para canalizar ese ímpetu. Esto no quita que los artículos sobre el III Reich exhiban un tono “apologético” y propagandístico. Por su parte, *Bandera Argentina* establece una línea de filiación – avalada en la Guerra Civil española - entre franquismo, hitlerismo y fascismo, en tanto frente de lucha contra el comunismo, de la cual se hace partícipe. Al mismo tiempo, sostiene una lectura positiva del gobierno de Justo aunque se lamenta de su carácter “tibio” o “impasible”. Esta es una publicación que se presenta como independiente, salvo en el año 1932/33 en el que se asocia a ADUNA (Afirmación de una Nueva Argentina) para convertirse en su vocero. Al igual que *Crisol*, remite constantemente a lo que han de denotar como “La Gesta de Septiembre”, punto de partida de una nueva etapa (o momento fundante de un nuevo mito de orígenes nacional) y vara de medición de la gestión de los gobiernos que suceden al de Uriburu. Su director, reconoce retrospectivamente que *Bandera Argentina* es financiada por agencias locales

⁹⁶ En los distintos números se observa que las referencias a los periódicos que le son contemporáneos se plasma en un lenguaje agresivo muy característico. Por ejemplo, cuando se refiere a La Prensa la nombra como “El coloso de la Farola”, La Vanguardia es la “La Vergüenza”, Noticias Gráficas es “Noticias Pornográficas” y Crítica “El Pasquín Innomable”.

⁹⁷ De acuerdo a D. Lvovich, la recuperación del cristianismo no iría en detrimento del vitalismo ostentado por el nacionalismo argentino y en el caso particular de *Crisol*, señala que la Acción Católica se habría manifestado abiertamente crítica por la contradicción que involucraba definirse como católicos y defender, al mismo tiempo, las políticas del nacionalsocialismo alemán al mediar la década. Lvovich, *El nacionalismo...*, p. 50

⁹⁸ Por más información sobre las actividades de la Comisión se puede consultar el siguiente [url:/http://apym.hcdn.gob.ar/pdf/expedientes/536-d-1941.pdf](http://apym.hcdn.gob.ar/pdf/expedientes/536-d-1941.pdf)

del III Reich. Hacia 1939 se le hace bastante complicado a ambos periódicos dar una explicación al pacto nazi-soviético. *Crisol* daría un primer paso aduciendo que se trataba de una decisión puramente instrumental. Por su parte, cuando sobreviene la II Guerra *Bandera Argentina* apoya al gobierno argentino en su postura de neutralidad, mientras que *Crisol* y el *Pampero* (ambos dirigidos por Osés) consideran a esta política como la apropiada dada las condiciones en las que se encontraba la Argentina, pero destaca el hecho de que Gran Bretaña siempre habría sido enemiga de Argentina. No obstante que se manifiesten ciertas tensiones entre *Crisol* y *Bandera Argentina*, el análisis de la línea editorial de ambos conduciría a pensar en el predominio de una lucha común en el terreno de la cultura. Quizás la distancia entre ellos – que llega a manifestarse en una abierta confrontación⁹⁹ - se explique por, lo que de manera elocuente un columnista de *Bandera Argentina* identifica como, un problema de cacicazgo.¹⁰⁰

A.1 El campo artístico:

Bandera Argentina (BA) exhibe contenidos vinculados al mundo del arte, siendo la disposición de los apartados bastante móvil. En este aspecto el teatro, la música, el cine y las noticias del mundo literario ocupan un rol central y las artes visuales suelen aparecer cuando se realizan eventos destacados como, por ejemplo, el Salón Nacional de Bellas Artes que se lleva a cabo en septiembre. Hay una sección denominada “Balcón de Buenos Aires” en las que suele ofrecerse alguna información o reflexión sobre el estado de las artes visuales.¹⁰¹ *Crisol* cuenta con varios segmentos que se ocupan del campo de la cultura y recurre a dispositivos visuales de una manera más frecuente que BA, en especial para dar apoyatura a la posición editorial de cada número. Entre 1932 y 1935 recurre a fotografías o reproducciones que son desplegadas en la tapa. A partir de mediados de 1935 las caricaturas de Muñiz ocupan ese lugar. Estas se refieren a cuestiones de actualidad y suelen plasmar el recrudescimiento del posicionamiento “anti”

⁹⁹ En uno de los primeros números de *Crisol* aparece un apartado intitolado “Bandera Argentina” en el que se ofrece una dura crítica al diario *Bandera Argentina*. Lo acusa de amenaza de germen hitlerista, de criticar a todo y a todos menos al diario de Botana, lo cual encuentra sospechoso. *s/firma*, «*Bandera Argentina*», *Crisol*, 5 de julio de 1932, sec. Tapa.

¹⁰⁰ Tras un Congreso Eucarístico que se celebra en octubre de 1934, F. Viñas de *Bandera Argentina* observando el poder de convocatoria afirma que más que por cuestiones de personalidad no habrían otros motivos para que no se cerrasen las filas del nacionalismo. Rescata que ambos tienen por estandarte un mismo proyecto y responden a una misma tradición, aquella iniciada por el Gral. Uriburu. Viñas, F., «¿Por qué no se une el nacionalismo?», *Bandera Argentina*, 20 de octubre de 1943, 3.

¹⁰¹ Entre 1932 y 1934 el diario pone de manifiesto una actitud militante respecto al campo artístico, es un campo de batalla como lo son los asuntos políticos. A partir del 35 lo que se observa es que Balcón de Buenos Aires ya no tiene firma y las entradas son más que nada informativas de las muestras de arte que vale la pena visitar en la ciudad de acuerdo a la línea editorial del periódico. Las muestras destacadas siempre siguen la misma línea temática, paisajes apacibles, la vida campera o la urbe despojada del ritmo propio de la modernidad.

del diario, así como un guiño pro-nazi que se observa en la esvástica que siempre acompaña, a modo de remate, a la firma del caricaturista. Los segmentos culturales de *Crisol* son “Teatro y Cine”, “Crisol Literario” – que se ocupa del campo artístico en general – “Quisicosas” – más eventual – y “Artes Plásticas”. Aquí nos ocuparemos de “Crisol Literario” y “Artes plásticas” (reemplazado por “Notas de arte” desde diciembre de 1933), columnas que se alternan de un número a otro y que abarcan las preocupaciones sobre el devenir de las artes visuales en esos años. Una curiosidad que exploraremos más adelante es que la sección “Artes Plásticas” de 1933 es escrita y firmada por Emilio Petorutti, al cual el diario reconoce como una de las voces más autorizadas en materia de artes visuales a pesar de estar vinculado a la vanguardia.¹⁰² A pesar de responder una línea editorial que estaría en sintonía con el nacionalismo de derecha, la inclusión de Petorutti en la redacción del diario estaría insinuando que, aún, prevalece el eclecticismo por sobre un carácter más restrictivo del periódico.

En agosto de 1934 *BA* introduce un comentario sobre el estado del campo artístico que es muy ilustrativo de la posición del sector al que este periódico representa:

“Nuestra pintura carece casi siempre de intensidad emocional, del fervor casi místico que se observa en los cuadros de pintores europeos de alta jerarquía espiritual. [...] hay una pobreza de vida interior tan grande en nuestro gremio de artistas que se manifiesta continuamente en sus creaciones. Es la realidad. Es por eso que se infiltran fácilmente y hacen continuas víctimas los snobismos y modas que como las actuales no pueden ser más perniciosas.”¹⁰³

Esta idea de que los artistas plásticos argentinos son influenciados, que emulan a sus pares europeos sin mediaciones, se repite, en más de una ocasión, en *BA* y también en *Crisol*. Se expresa en sintonía con las alusiones permanentes a los efectos perniciosos y contaminantes de las ideas de izquierda de las que son portadores los inmigrantes. Los “ismos” en el arte son entendidos como parte de la misma avanzada de “ismos” que “contaminan” a la política, una amenaza que se infiltra como moda y pone en jaque las expresiones que son “verdaderamente” locales. El quiebre es total, es la humanidad la

¹⁰² En diciembre del '33 *Crisol* realiza un homenaje Petorutti, quien para entonces había dejado de estar a cargo de la sección “Artes Plásticas”, a raíz de una subasta pública que se realizaría para que el Museo Nacional de Bellas Artes pueda ser receptor de la obra “El Arlequín”. Para el escritor esto es un doble servicio al Estado porque considera indigno desde un plano artístico y uno histórico que en Bellas Artes no haya ni un cuadro de Pettorutti. Incluye una alusión al lugar ocupado por el pintor en este periódico: “[...] su presencia nos ha sido imprescindible en charlas y trabajos, y aun desde el punto de vista estético mucho le debe la juventud, porque hasta que él regresó de Europa solo se tenía aquí referencias librescas de la pintura moderna, y desde que él vino se obtuvo una visión directa, profunda y humana. A los hombres de pluma nos es pues particularmente grato el homenaje que se va a tributar a Petorutti. Estamos implícitamente (sic) adheridos a él.” s/firma, «Homenaje a Petorutti», *Crisol*, de Diciembre de de 1933.

¹⁰³ s/firma, «Balcón de Buenos Aires. Pintores Argentinos», *Bandera Argentina*, Agosto de de 1934, 3.

que ha perdido la brújula, de lo que se desprende que todas sus manifestaciones pongan en evidencia su estado crítico. Como resume un columnista de *BA*:

“Hace quince años que el mundo ha perdido la razón y la vuelta a ella señalará una de las grandes fechas de la humanidad. Mientras tanto, el arte anda en crisis; su misión estética y moral no se realiza. Los hombres han empobrecido el espíritu en vanas especulaciones [...]”.¹⁰⁴

En *Crisol* suelen incluirse artículos y conferencias de autores extranjeros, en su mayoría españoles e italianos en pos de reforzar la postura editorial del periódico. En octubre de 1932, casi un mes después de que se celebrara la inauguración del SNBA, publican un escrito intitolado “Hacia una teoría del arte”, en el que se plantea una distinción entre un arte egoísta, para el “capricho” del artista y un arte en que este se muestra como parte de una colectividad. Este tipo de dicotomías encierran una disputa por el control de la significación del arte en clave de una noción de verdad que se cifraría desde una dimensión moral. Como se lee en una de las columnas: “[...] el arte creador sincero, el verdadero arte creador es moral por su propia naturaleza, no necesita ninguna justificación, su valor moral le es inherente en su dominio la moral y la estética no son más que una sola cosa. El arte es moral y social, [...]”.¹⁰⁵ Sumada a la insistente referencia a la moral, también se vislumbra una percepción sobre el carácter misional del arte. Esta forma parte de un debate más amplio, que paralelamente está teniendo lugar en Europa, en torno al papel de los intelectuales. Entre las filas de nacionalistas argentinos y europeos este dilema se vincula, a su vez, con la resistencia profesada contra la democracia y al afianzamiento de las masas en su carácter de sujeto político. Ya en 1932, *Crisol* se hace eco de una conferencia, dictada en el Teatro Apolo de Valencia por el escritor José María Pemán, con el propósito de hacer extensiva a suelo argentino la denuncia de una pérdida de rumbo entre los líderes intelectuales del movimiento nacionalista, que se da a conocer bajo la noción de una traición. Elites, intelectuales o grupo selecto no estarían haciendo honor a su misión “[...] en vez de emplear su nombre y su prestigio para imponer al pueblo sus ideas selectas [...] empleaban su prestigio y su nombre para difundir con ellos las ideas mediocres y vulgares que la masa imponía a ellos”.¹⁰⁶

¹⁰⁴ s/firma, «Exposición de arte de los empleados de Correo y Telégrafos», *Bandera Argentina*, de Agosto de de 1934, sec. Balcón de Buenos Aires.

¹⁰⁵ s/firma, «Hacia una teoría del arte», *Crisol*, 19 de octubre de 1932, sec. Crisol Literario, 4.

¹⁰⁶ A principios de 1930 se difunde ampliamente un debate en torno a la misión de los intelectuales en respuesta a la publicación del famoso libro de J. Benda. Benda, Julián, *La traición de los intelectuales*. (Santiago de Chile: Ercilla, 1967). En Europa lo que se está poniendo en cuestión es de qué manera se justifica la intervención de estos personajes

Lo paradójico de la propuesta de Pemán para prevenir este cuadro de situación, es que la manera de alcanzar una fortaleza espiritual que hiciera inmunes a los artistas frente a esta amenaza se cifraría en clave humanista – camino ya transitado por el ideario liberal del siglo XIX contra el que se combate a la par que con el fenómeno de la democracia. En el próximo apartado revisaremos esta reacción en el plano de la cultura, como parte de una repuesta global a la modernidad que se manifiesta tanto en éste como en otros países cuyas identidades nacionales se ven sometidas a procesos de crisis- como la Italia de los ‘20 – y apelan a lo que, para ese entonces, se conoce como el retorno al orden. Se propone cultivar la facultad creadora retornando a la literatura y la música, siguiendo el camino de los “grandes artistas” como El Greco, Tiziano, Rembrandt, entre otros. Esta se traduce en una postura editorial que se expresa en el lugar que se les asignan a las noticias sobre teatro, opera y espectáculos musicales. El articulista de *BA* encuentra “pruebas” de ello en los movimientos de artistas jóvenes que “[...] han visto a sus hermanos mayores fracasar [...] se han puesto a estudiar y a llevar a su propia consciencia a mayor altura [...]”¹⁰⁷ *Crisol* se manifiesta con un sentido similar. En una columna en julio del ‘33 citan al artista Domingo Pronzato para afirmar que el carácter del arte moderno ya se haya en el alma del artista. Los conceptos de moderno y alma van de la mano en una trama de sentidos en la que resuenan los ecos del romanticismo inglés de fines del siglo XIX. El concepto de alma remite a una idea Dios y el arte es percibido como su derivado. Este planteo apunta a arremeter contra la crítica que se basa exclusivamente en la pura visibilidad, contra la noción de que el carácter del arte se define a partir de técnicas o parámetros establecidos por tal o cual escuela. Hay una esencia trascendente a la que algunos están en condiciones de acceder o no. El remate de la columna citada se sostiene a partir de una cita de John Ruskin en la que se postula que “el arte es la <<adoración>>, y que es de las relaciones entre artistas y el mundo exterior (o sea el proceso de la intuición) de donde resulta un milagro, que es el arte”¹⁰⁸. La recuperación de las manifestaciones de la reacción romántica de fines de siglo XIX, a los dos lados del Atlántico, podría estar indicando la búsqueda de encontrar respuesta a la

en un contexto en el que habrían sido muchos los que prestaron su capital intelectual para dar legitimidad a experiencias como las de la I Guerra Mundial o la consolidación de regímenes como el fascista. Lo que se observa en las repercusiones de este debate en la Argentina es que este toma un sesgo propio y en el caso de los nacionalistas y conservadores está puesto al servicio de mantener una postura según la cual la política es una tarea que corresponde a una élite de hombres selectos. El arte, como plataforma para la construcción de identidad y tradición tampoco podría ser “contaminada” por el ímpetu de las masas. Pemán, J.M., «La claudicación de los intelectuales y la necesidad de formar una nueva intelectualidad», *Crisol*, 21 de julio de 1932.

¹⁰⁷ Pemán, J.M., «La claudicación de los intelectuales y la necesidad de formar una nueva intelectualidad», *Op. Cit.*

¹⁰⁸ s/firma, «La razón del arte», *Crisol*, 6 de julio de 1933, sec. Artes Plásticas, 5.

realidad descarnada que se deja traslucir tras la crisis de *fin de siècle*¹⁰⁹ y que entre los nacionalistas se plasma en un alejamiento de los realismos de izquierda. Entre los artistas europeos cobra forma en la recuperación de la teoría estética de la proyección sentimental (*Einfühlung*), que otorga un rol central a la participación afectiva del espectador en la esencia de la obra. De acuerdo a Konrad Fiedler¹¹⁰, la teoría estética de la *einfihlung* rescata la fe en las esencias ideales del hombre, como un medio para combatir el materialismo del mundo que le es contemporáneo. Se postula un acuerdo emocional con el objeto que se ha de representar y ese acto de empatía decanta en lo que puede percibirse como una suerte de animismo, discursivamente hay una referencia sintáctica que da vida a los objetos a partir de la postulación de su implicación con los sentimientos del espectador.¹¹¹ Se observa que el punto común a las diversas formas en las que se canaliza esta estética consiste en que la promoción del arte como una experiencia sensible, donde el conocimiento se juega en el plano de lo simbólico, aparece vinculada a la importancia concedida a la categoría de la espiritualidad. Las variaciones que asume se explicarían a partir de la orientación política que regula a los discursos que se apropian de esta ella. De acuerdo a Ruth Ben-Ghiat, la percepción de una caída del orden liberal capitalista, que acompaña a la Gran Depresión, decantaría en una serie de debates respecto al advenimiento de nuevas formas de organizar el poder y las representaciones sociales que tienen su correlato en la reconstrucción de un sistema de representaciones. La magnitud del cambio que se espera, de uno y otro lado del arco político, es tal que es frecuente el empleo del término “revolución” para significar las

¹⁰⁹ Las demandas de una sociedad industrializada y en crecimiento genera, desde fines del siglo XVIII, una tendencia a reforzar el sentimiento de soledad o aislamiento individual. El Romanticismo se postula como una reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el clasicismo, da prioridad al sentimiento y a la armonía con la naturaleza. La apropiación del romanticismo en a principios del siglo XX se encarna en las propuestas vitalistas de filósofos como Henri Bergson u Oswald Spengler, quienes parten del supuesto de que el hombre solo puede conocer las formas de lo que se desprende su desconfianza del lenguaje como forma viable para conocer la realidad. La metáfora y los soportes visuales serían los medios para acceder a su comprensión. A su vez los individuos son sujetos determinados por fuerzas exteriores a ellos (el elán vital, el cosmos, o el destino) que les resultan incognoscibles, solo pueden ser percibidas por medio de la intuición (como plantearía el historicismo romántico). Por lo tanto, la movilización política requiere – como se observa en la agenda de las terceras vías – de una creencia o mito de movilización que, por ejemplo en el caso de los nacionalismos restrictivos del siglo XX – prometerían una opción y un principio activo frente a un mundo excesivamente racionalizado y decepcionado frente a las promesas incumplidas de la modernización según se pensaba en la I Posguerra Mosse, George L., *The Culture Of Western Europe: The Nineteenth And Twentieth Centuries* (New York: Westview Pr., 1998); Weber, Eugene, *Francia, Fin de siglo*. (España: Editorial Debate, 1989).

¹¹⁰ Fiedler, Konrad, *De la esencia del arte*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958).

¹¹¹ La teoría estética de la proyección sentimental se basa en el principio kantiano según el cual la combinación de componentes de la obra de arte suscita unas sensaciones orgánicas que son medios entre sentimientos y pensamientos. Esto implica un acto de empatía a la vez que de proyección sentimental en el que el espectador debe tener la misma predisposición afectiva y perceptiva respecto de la obra que el artista ante la realidad exterior. El sentimiento es concebido como una acción espiritual totalmente libre que rige y corrige solo internamente sin necesidad de comportarse de acuerdo a reglas. La apropiación de esta teoría estética se entroncaría con la reelaboración de un mito de orígenes y la difusión de un nosotros colectivo a partir de la difusión de una serie de imágenes funcionales a las estrategias de propaganda nacionalistas. *Ibidem*.

transformaciones, lo que varía de un caso a otro es el signo que esta habría de adoptar: revolución roja – es decir comunista - o negra - en asociación a las terceras vías y el color de las camisas de los fascistas. El recurso a la espiritualidad se monta sobre el principio que organiza la propaganda política y la construcción de un entramado de legitimidades: la percepción consiste en una aprehensión simbólica inconsciente que tiene lugar en un proceso emotivo.

Al mismo tiempo en los '30s se vislumbra una tendencia entre los intelectuales a que la que la apelación al sentimiento colectivo se combine con un “regreso a lo concreto” como modo de contrarrestar, lo que se entiende como, el solipsismo y la evasión de las producciones culturales burguesas – particularmente, el decadentismo, las vanguardias y el esteticismo ¹¹². Esta referencia nos conduce a reflexionar sobre la modernidad del antimodernismo local. La intensión de consolidarse como bloque hegemónico se hace visible en la promoción de imágenes que evocan a todos los rincones de la nación, así como símbolos y tradiciones resignificados en torno a la refundación de un mito nacional en el que aparentemente se fusionaría el alma del pueblo.¹¹³ Se arrojan la responsabilidad de guardianes de la cultura y de la identidad nacional en pos de ocupar un vacío que, según arguyen, es el que deja el Estado nacional. De acuerdo a esta línea editorial, salvo durante el gobierno de Uriburu, ningún gobierno le habría dado el respaldo que los artistas necesitan para producir un arte patriótico:

“El gobierno [en este caso se refiere al presidente A. P. Justo] no comprende, y esto es sintomático, que estimular la cultura artística, organizándola, es hacer patria; es crear sentimiento nuevo que hasta ahora permanece aletargado, constantemente aplastado por el materialismo de la época.”

Se propone como ejemplo de política cultural a emular a italiana, que “[...] ha organizado sus corporaciones de artistas de tal manera que el Estado y el pueblo se han beneficiado en un cien por ciento [...]”¹¹⁴. La crítica a la falta de promoción del arte se

¹¹² Ben-Ghiat, R., «Fascism, Writing, and Memory: The Realist Aesthetic in Italy, 1930-1950», *The Journal of Modern History*, septiembre de 1995.

¹¹³ En una nota intitulada “Procacidad antiargentina en nuestros teatros” el comentarista de *Bandera Argentina* introduce unas ideas que nos permiten bucear un poco más en lo que consiste la preocupación por el mundo del arte. Esta columna es una intervención en pos de denunciar públicamente el carácter nocivo de una obra de teatro, a la que toman como una suerte de barómetro de los alcances perniciosos de ciertas expresiones culturales que están ganando terreno en la ciudad de Buenos Aires en '30s. Acusan de falsa exposición de la vida real a un sketch sobre la noche porteña. Lo tildan de pernicioso, indignante, denigrante, una “[...] exhibición caricaturesca de malas costumbres y vicios excepcionales [...] una escuela de perversión e inferioridad [...]”. Legitiman su posición en carácter de “representantes de la fe nacionalista” ante lo que es percibido y connotado como un crimen de difamación que afecta la representación del hombre nacido en Argentina. (*Bandera Argentina* 1934c, 3)

¹¹⁴ s/firma, «La cultura artística y el gobierno», *Bandera Argentina*, 16 de septiembre de 1934, sec. Orientación Literaria, 2.

agudiza con el paso de los años “[...] El único culpable de la indiferencia de nuestro público por las cosas del arte es el gobierno. Un pueblo indiferente a la creación estética es un pueblo sin jerarquía. Alemania, Italia, Francia, Inglaterra, España, etcétera, son naciones guardianas de la obra artística, que se ocupan de divulgar por todo el mundo como una orgullosa demostración del espíritu de la nacionalidad”¹¹⁵. En las páginas de *Crisol* este reclamo se articula con la ponderación de alternativas a la falta de accionar gubernamental.

Además de informarnos sobre la perspectiva de estos nacionalistas sobre el campo del arte y sobre la escena europea, esta intervención sería indicio de los antagonismos entre un gobierno percibido como liberal y un nacionalismo que va cerrando filas hacia una versión cada vez más restrictiva y autoritaria. Al hacer referencia a una muestra de esculturas y pinturas, que se lleva a Italia (Roma, Milán, Génova) y a Madrid, el comentarista hace hincapié en el hecho de que la Sociedad de Artistas Argentinos, junto con el Instituto Argentino de Cultura Itálica tomen iniciativas como las de llevar arte argentino a Europa. Se pregunta qué hará el gobierno con esto ya que, según sostiene:

“Es hora de que nuestros puertos se empiecen a embarcar libros, esculturas, cuadros, etc., etc., [...] Es hora. De este modo, **cuando se cite a nuestra patria, no se proyectará la imagen de una gran extensión de tierra sembrada de trigo y repleta de vacas. Es hora que nos tengan en cuenta por nuestro trabajo intelectual.** Que sepan que poseemos también, grandes trabajadores del intelecto.”¹¹⁶

El resaltado fue agregado por la contundente significatividad de esta posición en lo que hace al problema que se viene señalando respecto a la tensión entre elementos residuales y emergentes que marcarían el terreno del nacionalismo. En esta intervención se vislumbra un indicio de una brecha entre la promoción de una representación de Argentina “Granero del mundo” y la expectativa de reforzar esta imagen con la de una Argentina productora de bienes culturales en situación de paridad con cualquier otra capital moderna.

Estas columnas nos hablan también de la manera en la que *Bandera Argentina* y *Crisol* se colocan en el campo de la prensa local. Su tarea especial radica en el distingo de:

“[...] los grandes diarios son los más grandes enemigos el arte (sic), cuando sus críticos entran a juzgar cuadros, esculturas y libros los hacen por lo común de una manera tan

¹¹⁵ s/firma, «“La cultura artística y el gobierno II, Orientación Literaria”», *Bandera Argentina*, septiembre de 1949, C., 2.

¹¹⁶ s/firma, «“Una gran embajada”», *Crisol*, 9 de julio de 1933, sec. Artes plásticas, 6. Las negritas fueron agregadas

estúpida, con un elogio o un brulote, que no puede ser guía para que el autor note destacadas las virtudes y los defectos de sus obras.”¹¹⁷

En la comparación de ambas publicaciones, lo que encontramos significativo es la importancia que se asigna al arte en la constitución de una identidad a proyectar, además del explícito reclamo a ser reconocidos en una situación de paridad e intercambio que nos daría la pauta de que los propios nacionalistas son conscientes de que no se trata de seguir ejemplos sino de apropiarse aquello que es funcional a sus propias aspiraciones. En lo que hace a la propuesta nacionalista el dispositivo aglutinante en el que debe descansar la tarea de promoción de una identidad requiere de la elaboración de un sistema de representaciones organizado a partir de una matriz trascendente, esencial. De ahí la mirada del lugar del arte, en tanto exponente del ser nacional, o como el canal a través del cual se manifiesta el alma de los argentinos.¹¹⁸

A.2 La obra de arte:

La idea de “obra de arte” según la crítica nacionalista se articula a partir de un planteo dicotómico entre “arte verdadero” y “arte de vanguardia”. La noción de verdadero se vincula con una cadena conceptos tales como: “genuino”, “esencia”, “patrio”, “serenidad” que conforman la cadena semántica desde la que se observa a las obras. En las secciones de arte de *Bandera Argentina* son ponderadas las obras que exhiben escenas de costumbres, motivos camperos, paisajes rurales o urbanos representativos de la geografía del país, haciendo especial hincapié en su apacible semblanza. A raíz de una muestra realizada por Alberto Güiraldes en la galería Müller se destacan la destreza del autor y el repertorio iconográfico que consiste en “[...] gauchos que ejercen los nobles trabajos del campo, [...] el vasto panorama de la pampa [...] escenas de la vida noble del caballo criollo [...]”.¹¹⁹ Reciben menciones especiales exposiciones como aquella organizada por la galería de arte de la empresa sueca Nordiska Kompaniet, en la que se destacan las obras de A. Bouchinville, Fray Guillermo Butler, Cleto Ciocchini, entre otros. Entre ellas se destacan las composiciones que evocan las distintas regiones del país o a elementos del paisaje alusivos de las peculiaridades de la geografía argentina.¹²⁰

¹¹⁷ A. de Martinelli, T., *Op. Cit.*

¹¹⁸ En palabras de una comentarista de *Crisol*: “Porque la Patria no es el suelo, ni son sus límites geográficos, no es la riqueza de su tierra, ni su capacidad productiva, ni la fama de sus industrias, ni la de su intercambio comercial. Cada pueblo vale por el dinamismo espiritual que mueve a sus hijos, por la contextura moral, alma de sus obras, que se prolonga en el tiempo y que recoge la Historia.” “[...] es el fuego del espíritu que caliente el corazón de sus hijos; los exalta hasta la virtud heroica, el que vive en su Escudo, canta, en su Himno y flamea en su Bandera.” (A. de Martinelli, T. 1933 p.6)

¹¹⁹ s/firma, «Exposición de Alberto Güiraldes en la Galería Müller», *Bandera Argentina*, 6 de octubre de 1934, 4.

¹²⁰ s/firma, «Exposición de pintura y escultura en “La Nordiska”», *Bandera Argentina*, 24 de octubre de 1934, sec. Balcón de Buenos Aires, 3.

El contraste es grande cuando se atiende a los comentarios que aluden al “arte vanguardia”. El gesto vanguardista es percibido como signo de un proceso de deshumanización que aqueja a la era que les es contemporánea:

“Las artes se han resentido [...] En las artes plásticas ya vemos lo que sucede, y la decadencia que observamos bajo todos sus aspectos. Nuestro XXIV salón nacional sufre las influencias de estos males de la época, de los que Europa se salva gracias a las medidas moralizadoras de los gobiernos fuertes.”¹²¹

En las palabras de este articulista se observan algunas cuestiones que cabe señalar. La situación “desgraciada” que atravesarían las artes plásticas no sería privativa de la escena local, lo que sí lo sería es la falta de respuesta – en el sentido que el escritor espera – por parte del Estado. De este modo, por medio de esta referencia, el periódico se haría vocero de las tensiones que configuran su relación con el modelo de nación promovido por el gobierno de Justo al mismo tiempo que señalaría una salida política esperable en su indirecta alusión a la eficacia del modelo fascista. Esta, como en la mayoría de este tipo las intervenciones, pondrían de manifiesto una constante: que las observaciones sobre el campo de las artes visuales estén cruzadas por una lectura política. A su vez, y como veremos más adelante, las alusiones al campo artístico europeo tendrían una entidad bifronte. Por un lado, sería punto de referencia para advertir y denunciar el carácter “cipayo” de los artistas que se reclamarían modernos. Por el otro, cobraría entidad como ejemplo a emular en el plano de las políticas culturales, en especial, en el caso de las III Vías en las que se fomenta una clara intervención estatal en el campo de las artes.

A caballo de estas definiciones, también se postulan parámetros que idealmente organizarían las características que debe reunir una obra de arte para *Crisol*, los cuales se vislumbra en la selección de artículos y conferencias que se incorporan, especialmente, en la sección “Notas de arte”:

“No se puede prescindir, pues, de esto o de aquello en cualquier escena de nuestro campo por el solo prurito de parecer originales, como lo han hecho ya varios, por suponer que ciertos elementos que entran en la composición carecen de interés artístico [...]”¹²²

¹²¹ s/firma, «“Arte sin humanidad sin emoción”», *Bandera Argentina*, 4 de octubre de 1934, sec. Balcón de Buenos Aires, 2.

¹²² s/firma, «Notas de Arte.», *Crisol*, 5 de septiembre de 1936, 7.

En este tipo de alocuciones se comienzan a encontrar indicios de un desplazamiento de las preocupaciones por la calidad compositiva al mensaje connotado por las obras. Este debate por el qué pintar y cómo pintarlo admitiría dos problemas. En primer término, pone mostraría un conflicto entre lo que *Crisol* proponía en 1933 (Cfr. p. 77) y 1936. Por otra parte, se definiría con mayor direccionalidad el problema del tema como dispositivo que define que una obra sea o no argentina. A diferencia del SNBA que, al menos en su reglamento como se verá en el próximo capítulo, no restringe el ingreso de obras por temas o estilos, en la prensa nacionalista se vislumbra una tendencia que se va consolidando hacia el final de la década que se haría cada vez más restrictiva. El gaucho, la pampa y el cielo no serían indispensables en la obra que reclame el derecho a ser reconocida como argentina.

En septiembre del '36 se cita una conferencia de un autor español, José Luis Zorrilla de San Martín, que versa sobre el estado de las artes en el mundo (occidental). Uno de los elementos que singulares de la propuesta por el autor sería el escenario de paridad con el que muestra los procesos que tiene lugar en Europa y en Argentina. Su posición contribuiría a reforzar la idea de que en la región del Río de la Plata la modernidad ya instalada en el mundo de las artes habría adquirido una dinámica disolutiva propia. El columnista español, presenta las realidades de uno y otro lado del Océano Atlántico como simultáneamente hermanadas:

“Pero en lo que todos están de acuerdo es en que la hora artística que nos ha tocado vivir no es hora de plenitud, ni de cohesión en el esfuerzo; ni de impulsos colectivos homogéneos. Estamos lejos de aquellos tiempos en que las obras de arte [...] eran la flor terminal del anhelo artístico de todos [...]”.¹²³

La disgregación, la falta de unión, la disparidad, estarían en la raíz de la propagación de los “-ismos”, según el autor. La lectura antimodernista y antiliberal que subyace a este tipo de intervenciones se plasmaría también en una denuncia por la pérdida de la espiritualidad frente al “auge del capitalismo y el avance material” combinada con un reclamo por la intervención estatal o, al menos, de sectores que ocupen un rol dirigente. De allí se desprende que el malestar relativo a los concursos de artes plásticas combine reclamos dirigido a los jurados y los organizadores con una demanda de intervención más directa de los organismos de gobierno correspondientes. Los nacionalistas se

¹²³ Zorrilla de San Martín, J-L, «“El arte y la fe: una era y sus realizaciones. El obrero en las catedrales góticas”», *Crisol*, 6 de septiembre de 1936, sec. Notas de Arte, 7-8.

atribuirían y reclamarían una función pedagógica y reguladora del campo a los organizadores culturales. Su postura en materia de cultura y la mirada bifronte con relación a la experiencia europea se iría recrudesciendo a medida que se suceden experiencias que se enmarcan dentro de las “influencias desintegradoras”, como la Guerra Civil española. Mientras que *Crisol* evoca con mayor frecuencia la escena italiana, el antimodernismo de *Bandera Argentina* se acerca más a aquel expresado por el nacional socialismo. Al referirse a la exposición de Picasso en la Galería Müller en Octubre del '34 se recurre a los principios de la definición de arte degenerado - que circulan en la filosofía alemana desde fines del siglo XIX de la mano de Max Nordau¹²⁴ y que será apropiada e impulsada por el régimen nazi en su batalla contra las vanguardias desde 1937 - para analizar lo que se lee como la influencia de los artistas extranjeros:

“En realidad Picasso ha hecho a los pintores más mal que bien. Pintor de insanos, de viciosos y de deformes, su talento se dedicó a este arte tan poco saludable. Fue precursor del “vanguardismo” actual que tan pernicioso ha sido para el arte contemporáneo, creemos que es una inteligencia desperdiciada en creación a veces monstruosas, que no pertenecen a la humanidad que anhelan los que la buscan más perfecta, más civilizada.”

125

Esta columna, que tendría más de pronunciamiento político que de preocupación estética, sería bien representativa un nacionalismo que va cerrando filas en torno a una propuesta que se orienta hacia una propuesta totalitaria, en la que arte y estado serían regulados por el mismo principio. Al margen de la problemática de las III vías, circulan publicaciones que desde un nacionalismo más cercano al republicanismo de A. P. Justo, se sostendrían en un programa estético-cultural cuyas afinidades con *Crisol* y *Bandera Argentina* estarían definidas por su apuesta a una propuesta de orden telúrico. La revista *Nativa* sería una de las más representativas en este sentido por varias razones, entre las se destacan una posición editorial sostenidamente federal y telúrica que va adquiriendo diversos ribetes al calor de la escena política que acompaña la gran cantidad de años que se mantiene en prensa.

¹²⁴ Nordau, Max, *Degeneración*. (Madrid: Saenz e Jubera Hermanos, 1902).

¹²⁵ s/firma, «Exposición del pintor español Picasso en el Müller.», *Bandera Argentina*, 28 de octubre de 1934, sec. Balcón de Buenos Aires.

B. *Nativa* y su apuesta por un nacionalismo en sentido amplio:

Fundada en 1924 y en prensa por 40 años, esta publicación mensual se presenta a sí misma como autoridad en nacionalismo y tradición, como una “empresa patriótica”. Su director y fundador, Julio Díaz Usandivaras, proviene de una familia cordobesa de origen patricio, pero está radicado en Buenos Aires desde los años 20. Entre sus singularidades destaca que se ofrece como un escenario puramente federal por el extenso alcance geográfico de su distribución y por en el amplio arco de temas y personajes del mundo de la cultura de las provincias a los que se da lugar en cada número.¹²⁶ Esto mismo se observa en la organización temática de cada número, que generalmente versa sobre una región del país, sus instituciones culturales, arte y personajes de relevancia; además, se plasma en dos de las secciones: “Arte Argentino” y “Siluetas Nacionalistas”, a cargo intermitentemente del director de la revista y algún escritor invitado.

La posición editorial se alinea con el proyecto de los nacionalistas en sentido amplio, que apela a reafirmar las bases de una cosmovisión esencialista de la argentinidad. El interés por esta publicación responde, por un lado, al profuso acervo plástico que difunde como estética de lo nacional y por el otro, su manera de insertarse en el campo cultural y editorial como autoridad a la hora de definir quienes actúan patrióticamente y quienes no, como si se atribuyeran la función de constituirse en adalides del programa cultural de lo que Falcón denomina el “nacionalismo tradicionalista telúrico”.¹²⁷ En la portada de cada número se exhibe la obra de algún pintor que merece ser promocionado como ejemplo de tradición y nacionalismo argentino. Seguido, la contratapa contiene una fotografía que puede ser alusiva de la región que en ese número se evoca o de algún personaje ilustre de la misma. En la sección Arte Argentino, además, se filtran observaciones respecto a la relación con el “arte de vanguardia” y la situación del campo artístico, alusiones que son siempre indirectas ya que nunca parecen merecer un artículo dedicado a ellas. A raíz de una nota sobre la pintura de Casaza, el crítico Pascual Ayllón, quien ocasionalmente colabora con la sección Arte Argentino señala: “[...] casos como este nos consuelan de esa pintura bárbara de brochazos y borrones que jamás se armonizan [...] únicamente los desconciertos del sentido han podido dar actualidad a esa

¹²⁶ Entre otras cosas, uno de los elementos más interesantes de esta revista es que no sólo se propone como una revista de alcance nacional sino que ofrece una propuesta plástica muy abarcativa del acontecer en las provincias y, como las cartas de lectores parecerían confirmar, alcanza a un amplio público de una gran cantidad de provincias. Si bien la revista es publicada en Buenos Aires, son pocas las marcas que remiten a dicho origen en pos de la insistencia en su carácter federal.

¹²⁷ Falcón, Ricardo, «“Militantes, intelectuales e ideas políticas”».»*Op. Cit.*

pintura desconcertante y fea.”¹²⁸ Meses después en la misma sección Díaz Usandivaras agrega: “[...] los desorientados (en alusión a “los nuevos pintores”) (¿...?) [...] el grupo de la mentira y el capricho. Porque si el arte es verdad, si el arte es el más fiel reflejo de la realidad, entonces lógicamente, lo que esos hacen no es arte [...] este mamarracho de ahora, que proclama “pintura” ese grupo llamado vanguardista.”¹²⁹

Al igual que en *Crisol y Bandera Argentina*, el arte de nuevo cuño es leído como copia de tendencias foráneas, feas e incomprensibles; sus artistas como copistas que sólo se preocupan por sí mismos y no por el impacto de su obra en el campo de representación nacional. *Nativa* comparte con estas dos publicaciones un paradigma de obra similar, una misma versión de lo que el arte representa en la construcción de la identidad nacional y sostiene una propuesta de orden misional para los artistas y para su propia empresa editorial. En un artículo denominado “Nativa y los pintores”, el editor plantea una distinción entre los artistas patrióticos y aquellos a los que denosta por “comerciantes”.¹³⁰ La combinación de temas camperos con la inclusión del “nativo/indio” a través de fotografías y viñetas responde a la propuesta una estética americana que el mismo R. Rojas da a publicidad en *Nativa*: “[...] un programa integral para que las tradiciones indígenas fuesen aprovechadas como resorte de la emoción estética en el ‘vigorizamiento’ de nuestra conciencia racial.”¹³¹

Estas tres publicaciones son representativas de los diversos grupos que conforman al arco nacionalista. No obstante, exhiben una agenda común en el terreno de la cultura. En tanto comunidades discursivas, expresan posibles maneras en que trabar una ligazón entre un proyecto estético y la actualidad política; operan como productoras de valores, opiniones y creencias.¹³² Su lectura de una década de Salón nacional pondría de

¹²⁸ Ayllón, Pascual, «“Arte Argentino”», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, enero de de 1930.

¹²⁹ Díaz Usandivaras, Julio, «“Arte Argentino”», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, octubre de 1930.

¹³⁰ De acuerdo a Julio Díaz Usandivaras “El artista debe ser artista hasta en la necesidad; de lo contrario no es artista, es comerciante”. Díaz Usandivaras, Julio, «Arte Argentino», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, septiembre de 1928.

¹³¹ Para una lectura más detenida de la percepción de R. Rojas de que el arte era el mejor vehículo de la reacción nacionalista. Penhos, M., ‘Nativos En El Salón. Artes Plásticas E Identidad En La Primera Mitad Del Siglo XX.’, en *Tras Los Pasos de La Norma*, Penhos, M. & Wechsler D. (comps.), Archivos del CAIA 2 (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999), pp. 115–117. Del propio Rojas se recomienda la lectura de sus textos: Eurindia, *El Silabario y Ollantay. Tragedia en los Andes* en los que ofrece un entramado discursivo que serviría de pauta estética a muchos arquitectos y artistas. Rojas, Ricardo, *Obras de Ricardo Rojas*, I, IV & VII vols. (Buenos Aires: Librería de la Facultad, 1922). También se recomienda la lectura de la ponencia de M. Alba Bovisio: Bovisio, M. Alba, “Universalismo y americanismo en el Silabario de la Decoración Americana de Ricardo Rojas.” En *Terceras Jornadas de Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)*, Buenos Aires. CD, 2000.

¹³² El concepto de comunidad discursiva en este caso nos permite ajustar nuestra mirada sobre la manera en que una revista puede operar en la esfera pública y alcanzar cierta injerencia en la construcción de sentido común a largo plazo. De ahí, que para los fines de nuestro trabajo sea más útil que el empleo del concepto de campo intelectual de Bourdieu que nos derivaría a un tema relacionado pero no central a nuestro estudio, en particular las relaciones de fuerzas entre los agentes del campo. Una aproximación a una definición de comunidad discursiva es provista por D. Maingueneau, quien propone a las comunidades discursiva como modos de organización de los hombres y sus

manifiesto un recorte editorial compuesto por intervenciones, reflexiones artísticas y culturales que traducen una postura respecto al arte y la historia que reúne un cúmulo de dispositivos que constituyen el engranaje de una “operación patriótica”.

En este capítulo se ha aludido a las características de la constitución y procesos de consolidación de una alternativa nacionalista autoritaria o de derecha y se ha analizado la manera en la que este nacionalismo se sitúa en el campo de la cultura en la década de 1930, especialmente, atendiendo a las formas de intervenir en el territorio de las artes visuales por medio de la crítica de arte de la prensa nacionalista. Se ha hecho hincapié en pensar las estrategias que le permitirían a grupos trascender los obstáculos resultantes de agendas políticas divergentes, para operar en el plano de la cultura como movimiento integral con el propósito de disputarle el poder de definir los perfiles de la nación a otras formaciones que intentan imponer sus propios proyectos. En el marco del SNBA el nacionalismo de los nacionalistas entraría en colisión con un nacionalismo esencialista a instancias de dar respuesta a una situación de hegemonía fracturada. A través de la crítica de arte en la prensa disputan una posición hegemónica desde el terreno en el que tienen mayor fortaleza: el cultural. El estudio de la intervención de *Bandera Argentina, Crisol y Nativa* en el campo de las artes visuales permite vislumbrar que el telurismo sería el medio a través del cual el nacionalismo argentino encontraría la forma de equilibrar los elementos residuales y emergentes que lo atraviesan, y reelaborar un mito de orígenes que serviría de sustrato para la proyección de una imagen integral del nacionalismo.

En el próximo capítulo se indagará el rol que tiene el Salón en esta puja por definir una representación de nación. Con tal fin se llevará a cabo una lectura contextual en la que se pone énfasis en la posición que el Salón asume en el campo del arte en los años 30 y la manera en la que es percibido y connotado por la crítica. Se interrogará hasta qué punto el SNBA puede ser tomado como una caja de resonancia y un espacio en el que se cruzan las distintas fuerzas que se disputan el campo de las artes visuales.

discursos deudores de una “[...] identidad marcada por saberes de conocimiento y ciencia en los que sus miembros se reconocen y de los que dan fe los discursos circulantes en el grupo social; esta comunidad es portadora de los juicios y por lo tanto formadora de opiniones”.Charaudeau, Pierre y Maingueneau, Dominick, *Diccionario de análisis del discurso.*, 102-103.

CAPÍTULO 2

IMÁGENES DE LA NACIÓN EN EL SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES

En los años 30, se abre un proceso marcado nuevos desafíos y definiciones en torno a la identidad nacional. Diversos actores, instituciones y movimientos culturales articulan respuestas que buscarían dar algún tipo de respuesta a las consecuencias de una hegemonía fracturada. Entre los que toman posición como voceros de la identidad nacional se pronunciarían los sectores nacionalistas – como se analizó en el capítulo anterior – el propio Estado y sus instituciones, además de la sociedad. En este capítulo nos concentraremos en analizar al Salón nacional y sus posibles contribuciones en la redefinición de ciertos perfiles de la identidad nacional. Para poder pensar el cruce entre arte y política que se gestiona en el encuentro entre Salón y crítica de arte de la prensa nacionalista se lleva a cabo una lectura en la que se pone énfasis en la posición que el Salón asume en el campo del arte en los años 30 y la polisemia del recorrido visual que propone a través de las obras que incluye en los catálogos, fueran éstas parte de los premios o de las seleccionadas. Este es tomado como caja de resonancia de una escena que lo trasciende a la vez que lo inserta en el entramado cultural de la época, como un espacio en el que se cruzan las distintas fuerzas que se disputan el campo de las artes visuales, ya sea por inclusión como por exclusión. El interés por las obras consiste en el significado que adquieren al pasar a formar parte de una selección, por lo que este capítulo se detendrá en aquellas representativas del conjunto de elementos que componen a la narrativa que da identidad a esta institución.¹³³ Se dirige la atención a los alcances de un fenómeno paradójal que afecta a las artes en este período y se manifiesta, de igual modo, al interior de esta institución: el encuentro entre una modernidad que avanza a paso firme y una tradición que se refuerza. Este ejercicio tiene por fin poner a prueba la hipótesis de que el Salón – a pesar de depender de jurados que no responden al carácter de funcionarios - ejerce su capacidad de consagrar arte nacional en función de una agenda tributaria de un nacionalismo en sentido amplio, lo cual incentiva un antagonismo creciente entre los nacionalistas de derecha a medida que avanza la década. Como se verá en el capítulo siguiente, a pesar de tal confrontación los aportes de ambos pueden ser enmarcados dentro del espectro de un telurismo para reconstruir los pilares de una cultura homogénea. Estos movimientos pueden considerarse acomodamientos

¹³³ En la década de 1930 se selecciona en cada Salón nacional un promedio de 350 obras, entre pinturas, grabados y esculturas. En los catálogos que se imprimen en cada certamen se incluyen las obras premiadas y algunas de las obras seleccionadas. En cada oportunidad se entregan un Premio Adquisición, un Primer Premio, un Segundo Premio y Premios Estímulo para pintura y escultura respectivamente. Los premios al grabado son dos y en ocasiones quedan vacantes. Además, en cada certamen pueden agregarse otros premios especiales que pueden ser municipales, de algunas organizaciones o en honor a algún personaje célebre como, por ejemplo, son los casos del Premio Cecilia Grierson y el Premio Eduardo Sívori.

frente a las grietas¹³⁴ o fracturas, que en la década del '30 comienzan a vislumbrarse en los dictados culturales que, hasta entonces, funcionan como herramientas de una clase hegemónica que pretende proyectar y controlar una idea de nación unificada y tributaria de una tradición rastreable a las hazañas de quienes componen las filas de la oligarquía. En sintonía, se observa la reacción de diversos sectores que aspiran detener o controlar el curso de las transformaciones; desde los sucesivos gobiernos a los diversos grupos que se pueden colocar en el concierto de los defensores de la tradición, se pone a la vista la puesta en juego de mecanismos de defensa de lo que se entiende, hasta entonces, por la patria.

De las primeras aproximaciones a los catálogos del SNBA saltarían a la vista una serie de obstáculos vinculados al sentido de las imágenes, de los cuales se desprenden algunos de los interrogantes que articulan este tramo del trabajo. Aludir al Salón implica referir, entre otras cosas, a un conjunto de obras, de ahí a que sea necesario atender al ejercicio de resemantización del que serían objeto al ser colocadas en serie. Asimismo, al pensar al Salón como una institución oficial – que responde a la agenda cultural estado - se podría interrogar si tal ejercicio de resignificación es posible de ser leído como parte de los dispositivos desplegados por el Estado para elaborar y difundir una representación de su idea de la nación. Esto nos conduciría a otros problemas. ¿Es posible pensar que un certamen como el Salón nacional es capaz generar un impacto en la memoria colectiva y difundir elementos simbólicos que devengan en patrimonio de la comunidad? Uno de los recorridos posibles por los catálogos pone de manifiesto que el SNBA está atravesado por tensiones entre elementos residuales y emergentes, que darían evidencias, que la operatoria de esta institución sería la de una formación discursiva o un dispositivo de intervención que emplearía los recursos a su disposición para favorecer un refuerzo de la tradición como reacción para cerrar la aludida fractura en la cultura hegemónica. Con el propósito de desarrollar un principio de explicación de estas ideas, se hace necesario, en primera instancia, delinear las características y problemas en torno a la definición del con el término de Salón Nacional de Bellas Artes en la década que nos ocupa.

¹³⁴ Si bien Herbert Marcuse lo piensa en otro contexto, su concepto de grieta es aplicable en este caso para pensar la dinámica que se activa cuando la cohesión de un sistema social es subvertida. Las grietas son de carácter histórico ya que se pone en juego cuando determinadas contradicciones internas son exacerbadas por la aparición de elementos que funcionan como fuerzas que subvierten a un sistema social, que ante tal amenaza moviliza todas sus posibilidades de defensa. Marcuse, Herbert, *El fin de la utopía* (México: Siglo XXI Editores, 1967), 66. Este choque de fuerzas también puede ser pensado en términos gramscianos. De acuerdo a Gramsci, el aspecto esencial de la hegemonía de una clase dirigente radica en su monopolio intelectual, en su capacidad de controlar a los otros grupos sociales por medio de un bloque ideológico y la difusión de determinados criterios de representación. Cualquier alternativa a este modo de representar es entendido como una amenaza que pone en riesgo a la hegemonía del bloque dirigente, es el origen de una crisis orgánica. Gramsci, Antonio, *Antología*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009).

I. El Salón Nacional y el proceso de institucionalización del campo artístico en la década de 1930.

“El Salón Nacional fue, de acuerdo con aquellos que historiaron su trayectoria, el primer organismo del país destinado a ejercer el gobierno de las bellas artes. Y le cupo a Cupertino del Campo la redacción del Reglamento inicial, que sufrió transformaciones acordes con las necesidades de cada época [...]”¹³⁵

Si bien en las primeras décadas del siglo XX prolifera una amplia gama de instituciones que regulan el funcionamiento del campo artístico, como muestra esta cita, para el observador contemporáneo y también para las miradas retrospectivas, es el Salón el portador de la tarea de definir qué es arte nacional. A continuación, se describe brevemente la dinámica de emergencia de este fenómeno para dar cuenta de la manera cómo va tomando forma esta percepción.

A partir de 1911 la Comisión Nacional de Bellas Artes asume la responsabilidad de llevar a cabo la organización del Salón Nacional y otros certámenes que componen a la dinámica del campo artístico. El Consejo Nacional de Bellas Artes funciona como un poder ejecutivo que, por intermedio del Ministerio de Instrucción Pública, ejecuta el decreto que designa a los integrantes del Consejo Asesor de Bellas Artes. Años antes, el Museo Nacional de Bellas Artes y la Comisión Nacional de Bellas Artes son creados por decreto - en 1895 y 1897 respectivamente – durante la presidencia de José Evaristo Urriburu. La Comisión es finalmente organizada con fecha 12 de octubre de 1907. Se le dan facultades administrativas y de superintendencia sobre el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y la Academia Nacional de Bellas Artes. En ese mismo año se aprueba la propuesta de realizar un Salón Nacional, medida que recién puede implementarse en 1911. El 1º Salón se realiza en el edificio del *Bon Marché*¹³⁶, en Córdoba y Florida, donde funcionaría el primer Museo de Arte Argentino que, luego, es trasladado al

¹³⁵ Svanascini, Osvaldo, «Introducción», en *1932-1982. CÁMARA DE LA INDUSTRIA DE LA HIGIENE Y EL TOCADOR. GRANDES PREMIOS SALON NACIONAL 1911-1932*. (Buenos Aires, 1982), 18-19.

¹³⁶ El edificio conocido hoy como Galerías Pacífico en sus inicios es diseñado para alojar a la sucursal porteña de la famosa tienda parisina “*Au Bon Marché*”. Encargada la obra al ingeniero Emilio Agrelo y al arquitecto Rolland Le Vacher, en 1888, es pensado a semejanza de la Galería Vittorio Emanuele II de Milán. Los avatares económicos que afectan a la Argentina de fines de siglo XIX obstruyen la concreción de la obra con el sentido original. Se organizan una sociedad llamada Galería Florida.1 que aloja se instala allí la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, la Academia libre de Bellas Artes y el Ateneo. En 1896 se inaugura la primera sala del Museo Nacional de Bellas Artes. s/firma, *Galerías Pacífico. Un lugar único en Buenos Aires.*, s. f., 54-55, <http://www.galeriaspacifico.com.ar/download/librogaleriaspacifico.pdf>.

Pabellón Argentino en la Calle Arenales 657. Luego de varias décadas, Atilio Chiappori¹³⁷ es nombrado director del Museo Nacional de Bellas Artes y, como se observa en los Boletines de dicha institución, da inicio a una activa tarea de promoción y difusión del arte nacional. Ya muy tempranamente Chiappori habría asumido una clara posición respecto de la relevancia y alcances de este certamen en una de sus críticas al III Salón de 1913. Según sostiene, asistir es contribuir a la creación de un arte argentino, instaurar un ambiente, instituir las producciones de los artistas legitimando a los jóvenes junto a los consagrados a la vez que a la institución recién fundada.¹³⁸

Entre 1911 y 1931 el Salón Nacional funciona en la sede de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Originalmente recibe el título de Salón de Primavera porque se celebra en septiembre. A partir de 1932 se traslada a las Salas Nacionales de Exposición (hoy *Palais de Glace*), mismo año en el que asume Nicolás Bessio Moreno, en reemplazo de Francisco Llobet, como director de la Dirección Nacional de Bellas Artes (D.N.B.A). En el Catálogo de ese año se observan algunas modificaciones que serán significativas para el funcionamiento el certamen a lo largo de esta década:

- En primer lugar, se suma el Premio Municipal a la pintura y la escultura al concierto de premios que acompañan a los nacionales. Además de los premios que, ocasionalmente, los distintos municipios o provincias optan por otorgar, se van dando nuevos premios cuyos fondos provienen de instituciones no estatales como el Premio Jockey Club, el Premio Cecilia Grierson¹³⁹, entre otros que se irán sumando con los años. La ampliación de los premios da un carácter cada vez más inclusivo al Salón.
- En segundo lugar, en el reglamento en la sección “Selección de obras” se introducen algunas especificaciones:
 1. Se reduce la cantidad de obras aceptadas a cada artista de 3 a dos. Según lo estipula el Art. 10º: “Las obras serán admitidas todas **sin distinción de escuelas**

¹³⁷ El nombramiento de A. Chiappori coincide con el emplazamiento definitivo del MNBA en su actual edificio. Hay muchas idas y vueltas entre 1910 y 1930 y es finalmente el presidente de facto J. F. Uriburu – sobrino del presidente Uriburu que firmó el decreto de fundación del MNBA - quien decide que el edificio apropiado para el emplazamiento del museo es la ex Casa de Bombas de la Recoleta. El arquitecto Alejandro Bustillo se le encarga la adaptación del edificio. El Ministerio de Obras Públicas y la intendencia Municipal están detrás de las obras.

¹³⁸ Wechsler, Diana, *Desde el Salón. 100 años*. (Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011), 24.

¹³⁹ Este premio se otorga en honor a Cecilia Grierson, una de las primeras mujeres médicas y especialista en obstetricia. En el reglamento figura que este premio será otorgado solamente a retratos de niños y niñas que hagan énfasis en la inocencia. Cabe reparar en el hecho de que éste es el único premio que establece restricciones en el tema de la obra.

ni tendencias y se expondrán en DOS SALONES que no se hacen simultáneamente por carecerse de suficiente local.

2. El jurado selecciona entre todo lo enviado las obras que figurarían en el primero o Salón A y en éste se distribuirán las recompensas y se harán las adquisiciones.

3. El segundo Salón, o SALON B se compondrá de las obras restantes. Estas no estarán comprendidas en los beneficios de los artículos 30/37. Este salón B permanece abierto del 1° al 15 de noviembre.”

La reducción de la cantidad de obras aceptadas por expositor daría la posibilidad de abrir el juego a cada vez más artistas y más diversidad de obras, y sumado a la falta de espacio verificaría la idea de un Salón cada vez más inclusivo y no lo contrario. La división en salones A y B ya no tendrá lugar a partir de 1933, cuando se consigue una mejor disposición del edificio del *Palais de Glace*.

- Se modifica la proporción del jurado. La D.N.B.A. elige 2 jurados y se eligen 3 más por voto de los expositores. Esto implica, a su vez, un cambio en la manera de votar al jurado. Los expositores dejan su voto en sobre sellado y firmado al secretario de la D.N.B.A. – quienes tienen derecho a votar son quienes ya hubieran expuesto, al menos, una vez en el Salón.
- Se incluye el art. 43 que agrega una nueva responsabilidad a la D.N.B.A. Esta tiene la obligación, por reglamento, de promover la venta de las obras expuestas si los artistas estuvieran interesados en ello. En el catálogo de 1936 se le suma el art. 44 según el cual se instala un escritorio de venta al público y se define un 5% de retención para remunerar al encargado de ventas.

Aunque no figura por reglamento, el nuevo espacio permite incorporar un cambio en la disposición de las obras en el Salón y la información que se brinda sobre las exhibidas, que se va a aplicar a lo largo de los años de manera oscilatoria. En el catálogo el orden hasta entonces desjerarquizado - ya que se desplegaban listados cuyo único criterio era el orden alfabético – incorpora una nómina en la página inicial organizada a partir del mérito, enumerando las piezas premiadas (v. Apéndice D). Sin embargo, se agregan datos sobre la sala en la que se exhibe cada obra, se incluye si recibieron premio y cual fue, si están fuera de concurso.

Lo que se observa en estas maniobras es un acentuado interés por exhibir. Recién mudados al *Palais de Glace* en 1932 no habría lugar suficiente para colgar el promedio de 300 obras seleccionadas y a raíz de la división de la muestra sólo se hace un catálogo con los premios y distinciones.¹⁴⁰ Esto puede tener que ver con cumplir con el propósito del Salón y con otro elemento que no carece de importancia: la Comisión no obtiene dinero alguno de la venta de obras expuestas pero sí puede recaudar un modesto capital producto de la venta de entradas - los días de la semana salvo jueves, domingos y días festivos. Ese dinero es destinado a la adquisición de obras “preferentemente argentinas” y a premios para alumnos de las escuelas oficiales de Bellas Artes.

A partir de 1935 se observa un impulso por ajustar el reglamento a las realidades de un Salón que crece y se consolida. Este es, además, un año particular porque se celebra el XXV aniversario del SNBA por lo tanto en plan celebratorio se invita a un artista a escribir una editorial, se amplía la cantidad de salas, entre las cuales 3 son destinadas a una retrospectiva de premios y se incluyen fotos de las salas además de las obras en exhibición en el catálogo. Los cambios desde 1936 tienen un sesgo orientado a reforzar el carácter informativo del catálogo. En dicho año se incluye, por primera vez, la medida de las obras y al año siguiente se ofrece información sobre la D.N.B.A y las instituciones que comprende, así como el listado de provincias por las que viajaría la exposición de premiados. Otra novedad, ésta en el catálogo de 1937, consiste en que en los art. 5 y 6 se incorpora un tratado con Brasil que estipula la recepción de obras brasileras en Argentina – no así en sentido contrario –, lo que ese mismo año (y por única vez en la década) se concreta en una sección del SNBA denominada “Salón de Estados Unidos de Brasil” que incluye 10 pinturas y 5 esculturas ya seleccionadas por un organismo de arte brasileño.¹⁴¹ Donde más cambios se observa es en la sección “Jurados” del reglamento. Ya en 1934, en los art. 22 al 24 se estipula la existencia de un Jurado Parcial, de 6 miembros, compuesto por representantes de la D.N.B.A. y los expositores y un Jurado General que se compone a la hora de dirimir diferencias y desempates. En el '38 se designan 7 jurados para cada sección, 4 asignados por la C.N.B.A y tres por los concurrentes a los cuales se les impone como requisito tener tres años exponiendo en el Salón. Se incluyen dos cláusulas novedosas. En el art. 30 se estipula que el destino de los fondos destinados desiertos sea redireccionado a la adquisición de obras de artistas

¹⁴⁰ La división en dos Salones no se vuelve a repetir en el transcurso de la década. Se hacen cambios en la arquitectura del *Palais de Glace* que permitirían alojar cada vez más obras.

¹⁴¹ Esta exhibición es producto de un acuerdo firmado por la D.N.B.A. el 11 de diciembre de 1936 que se plasma en la Ley nacional 12307. En ésta década, la del '37 es la única muestra que se realiza con obras brasileñas.

argentinos que a posteriori serían exhibidas en edificios públicos. Además se comienza a informar la cantidad de obras que son enviadas al SNBA: en 1938 se acepta el 38% (de 1091 obras enviadas se seleccionan 418) y en 1939 un porcentaje similar (de 969 se aceptan 353) lo que nos puede llevar a aventurar un cálculo retrospectivo semejante. La década concluye con la incorporación de un Premio al Arte Clásico que se dirime de manera individual en cada una de las secciones de pintura y escultura, y es asignado en nombre del Presidente de la República por el ministro de Justicia e Instrucción Pública. En esta descripción se vislumbra que, como propone D. Wechsler¹⁴², el Salón se ubicaría en una lista de instituciones puestas al servicio de acompañar la tarea emprendida por el Estado con el propósito de intervenir en el campo de la cultura y así lidiar con la característica heterogeneidad cultural de principios del siglo XX. La autora sostiene que desde “el territorio de las artes plásticas” se promueven instituciones destinadas a acompañar las estrategias y dispositivos orientados a neutralizar el impacto social y cultural que la inmigración inflige sobre aquello que se entiende como la argentinidad. Las instituciones artísticas (MNBA 1895, La Academia 1905, La Comisión Nacional y el Salón Nacional de Bellas Artes 1911) favorecerían, a su vez, la creación de lo que se percibe como una “norma estética legítima”.¹⁴³ También se comenzaría a pensar en la formación de un “ambiente”, tomando como modelo a los salones de París y Madrid y como referente local a la Exposición Internacional del Centenario. Wechsler se apoya en el supuesto de que las instituciones oficiales, a falta de una tradición de escuelas artísticas, cumplen un papel central en la tarea de imponer valores dentro del campo. En este contexto, el Salón Nacional se consolida como “lugar de referencia” a la hora de medir el estado de la producción artística local. Esto explicaría, en parte, por qué una de las principales marcas de nacimiento del Salón es “su amplitud discursiva” o el eclecticismo de sus selecciones, como veremos en el siguiente apartado.¹⁴⁴

Esta investigación interroga si es sobre el sustrato de este carácter referencial que el Salón Nacional se convertiría en un dispositivo de memoria y contribuiría a instalar una imagen de nación con independencia del sentido estricto de las obras o del propósito individual de los actores que colaboran con su funcionamiento. Se observa que en la práctica de difusión del arte nacional son fundamentales sus aportes al acervo de obras

¹⁴² La hipótesis de Wechsler es que El Salón Nacional contribuye a la consolidación del campo artístico en la década del 10. Adquiere una centralidad que lo convierte en generador de intensos conflictos y debates, funciona como árbitro del buen gusto y espacio para la consagración de artistas y obras.

¹⁴³ Wechsler, Diana, «Salones y contra-salones», en *Tras los pasos de la norma*, de Penhos, Marta & Wechsler Diana (comps.) (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999).

¹⁴⁴ Wechsler, Diana, *Desde el Salón. 100 años...*

del MNBA, ya que los premios adquisición pasan a ser patrimonio del Estado y son destinados a la colección del Museo. También se registra un despliegue territorial abarcativo, en la medida en que una vez celebrado el Salón el paso siguiente consiste en la realización de muestras itinerantes por las provincias, acompañadas por visitas guiadas y audiovisuales.¹⁴⁵ El propósito de las mismas es el de completar la promoción del arte argentino en los distintos puntos cardinales del país, según se indica en el *Boletín de Bellas Artes*. De ello se podría inferir que uno de los objetivos centrales del SNBA consistiría, entonces, en generar interés entre el público por las actividades artísticas nacionales e instalar un reconocimiento del arte nacional superando las trabas de un mercado demasiado orientado a Europa. Además de su itinerancia, el relevamiento del Salón en diarios y revistas por parte de la crítica contemporánea sería de gran ayuda en la tarea de difusión. Otro aspecto considerable es que el Salón, además de colaborar a la formación de artistas y público, tiene injerencia en la reglamentación y adjudicación de las becas de perfeccionamiento de estudios en el extranjero, incluidas en el presupuesto nacional de cada año. De ahí que el certamen priorizara los concursos por especialidad. Como puede observarse sus alcances son exhaustivos y abarcan a casi todos los rincones del “territorio del arte”. Estos aspectos permiten pensar legítimamente a esta institución en su carácter consagradorio y de relevancia a la hora de discurrir sobre el problema de la identidad nacional y el arte.

Para obtener una mejor perspectiva sobre sus alcances también parecería necesario considerar que el certamen forma parte de un engranaje compuesto de serie de medidas gubernamentales promovidas en la década del '30 para favorecer la consolidación institucional y profesional del campo artístico.¹⁴⁶ Son varias las transformaciones que se llevan a cabo en el ámbito de las artes visuales, especialmente en lo que hace a infraestructura y a medidas de proyección institucional. Entre los ejemplos que se pueden citar, se destacan la fundación de la escuela preparatoria con el nombre de Manuel Belgrano a cargo de Carlos Ripamonte o la intervención de la Escuela Nacional de Arte que es, a su vez, fusionada con la Academia Nacional de Bellas Artes dirigida, por entonces, por Pio Collivadino (ambas expiden el título de profesor de dibujo). Esta

¹⁴⁵ En el artículo 42 del catálogo de 1936 se incluye una sección denominada “Salón de Premiados en las Provincias”. Allí se detalla que las obras municipales, premiadas con grandes premios y con premios nacionales y municipales serán expuestas en las principales ciudades de la República en una gira artística en la que se incluye el financiamiento del viaje de los artistas y representantes designados de la Dirección General de Bellas Artes.

¹⁴⁶ Se recomienda la lectura de la tesis doctoral de C. Belej, en la que da cuenta de la manera en la que el Estado busca incidir en el relato histórico a partir de la comisión de murales en edificios y espacios públicos. V. Belej, Cecilia, ‘Muralismo Y Proyecto Modernos En Argentina Entre Las Décadas de 1930 Y 1950’ (Universidad de Buenos Aires, 2012), Cap. 3.

adopta el nombre de Prilidiano Pueyrredón y P. Collivadino permanece como su director hasta 1935 cuando es reemplazado por José A. Merediz. También en 1932 se promueve la transformación de la Escuela Superior de Arte en establecimiento de post-grado, que queda a cargo de Alfredo Guido.¹⁴⁷ En 1934 se crea la Dirección Nacional de Bellas Artes y se funda la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes¹⁴⁸, mientras que en 1935 hay un cambio en los planes de estudio.¹⁴⁹ Una de las últimas instituciones creadas en esta década es la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares históricos (1938) que tiene como idea faro al “museo como templo cívico de la patria”. Este proceso de consolidación de una impronta del estado cada vez más contundente en el campo del arte y la cultura, también conlleva una contracara compleja. Aun cuando es desde la Nación que se llevan a cabo las medidas para poner en valor la dimensión local del arte argentino, principalmente en las provincias, se sigue dependiendo de iniciativas privadas para sostener el empuje renovador.¹⁵⁰ Testimonios de ello no sólo se observarían en la prensa, sino también cuando el, en ese entonces, director del MNBA Atilio Chiappori se queja con ironía de la escasa asignación de fondos que se le destina al museo. Esta es una situación que limita la proyección de mediano y largo plazo para las instituciones del campo artístico. A. Chiappori se queja de los impedimentos a su aspiración de modernizar al museo y de la falta de fondos para cualquier tipo de inversión en restauración, cuidado e implementación de tecnologías para el examen y atribución de las obras. Sin embargo, el museo se hace de un laboratorio con algo de dinero que reciben de poderes públicos y con la ayuda de la Sociedad de Amigos del Museo, que es creada en 1931 por iniciativa de Cupertino del Campo y Francisco Llobet (Director General de Bellas Artes hasta

¹⁴⁷ García Martínez, J. A., *Arte y Enseñanza artística en la Argentina* (Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1985).

¹⁴⁸ En el *Boletín del MNBA* de noviembre de 1934 se publican las bases y el estatuto de la Dirección Nacional de Bellas Artes. Se publica el acuerdo en base al cual se constituye una Federación Nacional de Bellas Artes. En el punto d) de dicho acuerdo se señala lo más importante: “[...] el objeto básico y esencial de la Federación es la labor que realizan los organismos adheridos, para el fomento de las bellas artes en sus tres formaciones fundamentales: acción docente, difusión artística y extensión cultural.” *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Nov- 1934, p. 13

¹⁴⁹ A partir de 1934 se observa que en el Catálogo del Salón Nacional de Bellas Artes se adjunta una lista con todas las Comisiones de Bellas Artes del país. Estas son responsables de la itinerancia de las obras premiadas por todas las provincias.

¹⁵⁰ En estos años se observan muchas iniciativas por parte del Estado, pero también en provincias y municipios. En el *Boletín del MNBA* de abril de 1934 se alude al hecho de que los municipios suelen pedir bustos para colocarlos en lugares públicos. La Dirección Nacional de Bellas Artes toma ese año la decisión de llevar a cabo los concursos entre artistas argentinos más apropiados por su origen y conocimiento de la Historia Nacional. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Abril de 1934, vol. 1.

1932). La aludida precariedad redundante, en ocasiones, en que el presupuesto apenas si alcanza para mantener iluminadas todas las salas.¹⁵¹

Entre los autores que se han dedicado a analizar el desarrollo de las políticas museísticas en Argentina, Irina Podgorny y María Margaret Lopes¹⁵², sostienen que la proliferación de museos e instituciones en esta década formarían parte de un conjunto de políticas culturales principalmente orientadas a tener resonancia pública instantánea. Indicio de ello lo constituiría el hecho de que la mayoría de los museos son emplazados en edificios de arquitectura monumental, por lo tanto, de gran efectividad para imponerse visualmente y así colaborar en la difusión de mojonos de la tradición nacional. Las autoras sostienen que, para entonces, lo que sucede después de su emplazamiento carecería de prioridad en la agenda cultural del Estado nacional, lo que explicaría la falta de una agenda uniforme y de largo aliento para los museos e instituciones culturales.¹⁵³

En este terreno Italia se hace presente como ejemplo a seguir. El aire de monumentalidad y la sensación de atemporalidad de su arquitectura crean un marco escénico propicio para ser emulado a la hora de evocar un pasado y un presente que enorgullecen a los argentinos al mismo tiempo que generan esperanzas sobre una grandeza futura. Arte y arquitectura son tomados como plataformas desde las que se puede significar y representar el nuevo orden que se erige tras la crisis del '30 y favorecer la difusión de un mensaje que proyecta una identidad nacional pretendidamente inequívoca.¹⁵⁴

¹⁵¹ s/firma, «Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes» (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, febrero de 1934).

¹⁵² Podgorny, Irina and Lopes, M. Margaret, *El Desierto En Una Vitrina. Museos E Historia Natural En La Argentina. 1810-1890*. (México: Limusa, 2008), p. 205.

¹⁵³ Según A. Cataruzza, es recién hacia la década del 40 que la actitud orientada a la consolidación de una identidad nacional se traduce en una agenda cultural y política de estado unificada. Cataruzza, Alejandro, «“Descifrando pasados: Debates y representaciones de la historia nacional.”», Nueva Historia Argentina., vol. VII (Buenos Aires: Sudamericana, 2001).

¹⁵⁴ El eclecticismo en arte y arquitectura es un rasgo distintivo del régimen fascista que redundante en lo que, en el capítulo 1 (Cfr. p. 35), hemos denominado como estética del oximoron. En el que la arquitectura evoca al pasado clásico pero se sostiene en principios modernos orientados a privilegiar la espacialidad por sobre la estética. Como en la escena porteña, también se observa un estilo de mezcla entre tradición y modernidad. El arte moderno a ambos lados del Atlántico está más cerca de la búsqueda de un nuevo orden que de la anarquía experimental de las vanguardias históricas. Hay una serie de trabajos muy interesantes que analizan la relación entre Italia y Argentina e incluso Italia y los Estados Unidos como escenas en las que se pone en juego un arte moderno no enemistado con la tradición y alejado de las vanguardias históricas por la búsqueda de un retorno a la falta de ambigüedad y claridad estructural. Para seguir indagando sobre este tema se pueden leer trabajos como el de Sergio Cortesini, “Invisible canvases. Italian painters and fascist myths across the American scene.” Cortesini, Sergio, «“Invisible canvases. Italian painters and fascist myths across the American scene.”», Dianne Y. Ghirardo, “Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist’s Role in Regime Building” Ghirardo, Diane, «“Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist’s Role in Regime Building”» 39, n.º 2 (mayo de 1980): 109-27., el de Catalina Casas Cordero-Leiva, “La arquitectura en los regímenes totalitarios: “El caso de Italia, Rusia y Alemania”, entre otros.

Las iniciativas del Estado en el campo de la cultura se articularían con un proceso en el que se van consolidando los sentidos de lo patrio en respuesta a la crisis de la manera de designar y representar la idea de nación argentina que marca los inicios de la década. Aquí yacería la razón de la proliferación de instituciones culturales y del lugar que se otorga a los debates sobre las particularidades de la nación conducidos por intelectuales, publicaciones de divulgación masiva y partidos políticos. Los modos de pensar la nación van variando de un grupo a otro y se diferencian en la manera de plantear los rasgos que la definen y a su historia. En el caso del gobierno del General Urriburu se observa una liturgia que se nutre del nacionalismo de derecha mientras que los gobiernos conservadores que le siguen se muestran más moderados, aunque no menos decididos a combatir las recientes transformaciones culturales, políticas y sociales en pos de reafirmar un ideario antiliberal. El Salón Nacional formaría parte de la serie de dispositivos “discursivos y visuales” que se montan para gestionar las voces que determinan qué es legítimo entender y proyectar como nación y qué no lo es. Pero como no escapa a la dinámica institucional de la época, una vez puesto en funcionamiento adquiere una dinámica propia que goza de amplia autonomía. Al sumergirnos en los vericuetos que sus catálogos nos ofrecen nos topamos con que, si bien es una institución que responde a un programa cultural estatal, está lejos de representar a una sola voz en lo que al arte nacional refiere. Aún más, como se podrá observar en la sección destinada a estudiar a la crítica al Salón, su contribución a una idea de nación se multiplicaría de acuerdo a los ojos que la observan y/o se nutren de ella.

Tras ser clausurados los canales de participación democráticos, más o menos nacionalistas, antiliberales o liberales, los gobiernos y sectores dominantes se orientan a definir un modelo de nación para proyectar hacia el futuro una vez superados los primeros escollos de la crisis. Entre aquellos que reclaman la tutoría sobre el sentido de la nación, se encuentran quienes creen tener acceso a la posibilidad de descifrar el “alma de la patria” y reclaman para sí una tarea “científica y patriótica”.¹⁵⁵ La ciencia (particularmente orientada a pensar “la raza” y la historia nacional) y la reflexión sobre la cultura (el arte, la lengua,) tienen para la dirigencia política de estos años un lugar privilegiado ya que ambos pueden funcionar como instrumentos para la legitimación de la existencia de la nación Argentina y como evidencia de la nacionalidad. Actores de extremos del arco político coinciden en el impulso por construir representaciones del pasado y encontrar linajes compartidos en los cuales inscribirse para justificar posiciones

¹⁵⁵ Cataruzza, Alejandro, *Op. Cit.*, p. 433.

distintas y, porque no, antagónicas. Lo que parece ser un terreno común es el acto de interrogar al pasado para dar con las respuestas para las incertidumbres del presente. El propio Estado es uno de los actores principales en la propagación de este impulso por definir las características de los símbolos patrios y los pilares de una tradición que se invoca como fundamento esencial de la nación. Las instituciones culturales y científicas, la literatura y el arte serían pilares fundamentales para luchar contra el establecimiento de identidades alternativas a la supuestamente aceptada por todos (al acuerdo tácito al que se llega en 1880).¹⁵⁶ Esto es posible porque en el contexto de los debates y las polémicas, persiste un acuerdo que trasciende las adscripciones ideológicas y partidarias. De derecha a izquierda se observa una tendencia - comúnmente denominado “telurismo” - a reforzar la idea de lo nativo asociada a una tradición condicionada por la pertenencia a la tierra.¹⁵⁷ De acuerdo con algunos historiadores, como A. Cataruzza, por encima de las diferencias políticas, pensadores, escritores, políticos, dirigentes y artistas comparten la idea de que el “tipo social representativo de la nacionalidad” es el gaucho. En su carácter icónico, el gaucho ofrecería connotaciones que nos informan sobre quienes le atribuyen un significado. De acuerdo a algunos líderes del partido comunista las raíces de su lucha podrían rastrearse a las masas gauchas retratadas por José Hernández mientras que para los conservadores antiliberales esos mismos gauchos serían la viva imagen de la lucha antiimperialista que ellos encabezan. Veremos más adelante que el Salón Nacional corrobora y cuestiona la afirmación del autor. Más que el gaucho, sería el telurismo, o la versión vernácula de la realidad nacional la que tienen un lugar predominante que, incluso, permite la convivencia de estilos tradicionales con modernos. Se gesta un territorio visual que permite incluir a lo urbano y a los nuevos sectores populares dentro de la constelación de tipos nacionales a partir de la promoción de una estética de expresiva del “regreso a lo concreto” o *ritorno al ordine*.¹⁵⁸

A los fines de la hipótesis de esta tesis se establecerá un diálogo con el Salón partiendo de la idea de que opera como un punto de cristalización de la memoria, y con cada uno de los catálogos como la plataforma sobre la que realizamos una tarea de deconstrucción de la trama que resulta de la apropiación de símbolos e imágenes y su resignificación en representaciones proyectuales de lo nacional. Se extiende el interrogante la manera en la que el Salón, a su vez, deviene en escenario de un proceso social y político que excede al

¹⁵⁶ Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 1.

¹⁵⁷ V. Falcón, Ricardo, “‘Mililitantes, Intelectuales E Ideas Políticas’.”, en *Falcón, R., (Director), Nueva Historia Argentina. Democracia, Conflicto Social Y Renovación de Ideas. (1916-1930)*. (Buenos Aires: Sudamericana, 2000).

¹⁵⁸ Cfr. cap.1, p.40

campo artístico porque cumpliría con la función de gestionar los términos de una representación de la identidad nacional, es decir, los supuestos y los conocimientos que estructuran la relación de los individuos con su pasado inmediato y con su presente.¹⁵⁹ Siguiendo este razonamiento, ha de observarse que al igual que sucede con las obras seleccionadas, los actores que forman parte de su funcionamiento – los artistas y el jurado - pueden ser tomados como voces oficiales aunque individualmente no den cuenta de una adscripción al gobierno del turno. En conjunto contribuyen a la promoción de una sola voz que funciona como eje del engranaje de ese dispositivo formador de memoria. El jurado en su mayoría es elegido por la Comisión Nacional de Bellas Artes, la que responde a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), que depende a su vez del Gobierno nacional - primero en manos del Gral. Uriburu y luego de J. P. Justo. El 20 % restante es elegido entre los artistas que ya participaron del concurso con la condición de que hubieran sido premiados, es decir artistas consagrados por la voz oficial. Producto de un equilibrio entre una diversidad de voces que a veces se complementarían y otras serían aparentemente antagónicas, el Salón terminaría de constituirse en una sola voz al ponerse en diálogo con otras que reclaman para sí el derecho a delinear las siluetas de la imagen patria – como se verá en el tercer capítulo la crítica de arte en la prensa nacionalista será su principal contendiente.

El SNBA se constituye en los años 30 en actor a la vez que territorio de disputa de una pugna por definir ciertos perfiles de la representación nacional. Su posición de referente del campo artístico, de interlocutor y contendiente de las otras formaciones que participan de esta confrontación, permitirían pensarlo como un dispositivo desde el que se interviene en la memoria colectiva. Con el objeto de analizar la manera en la que se iría consolidando esta propuesta del Salón, a continuación, se realizará un recorrido por los catálogos que irá tomando las características distintivas del conjunto de las obras que son consagradas como piezas de arte nacional.

II. Un recorrido por 10 años de Salón

El Salón de la década de 1930 exhibe un conjunto de obras cuya complejidad radica en el encuentro entre fuerzas o tendencias percibidas como contradictorias. Al avanzar sobre los catálogos se comienza a insinuar la posibilidad de que la idea de contradicción

¹⁵⁹ Tardiman, Richard, *Present Past: Modernity and the memory crisis*. (Ithaca: Cronell University Press, 1993).

se trataría de algo aparente. Como iremos mostrando, lo que prevalece sería la mezcla de elementos dispares, la convivencia entre diversos lenguajes artísticos: un nuevo arte que se define como pivote del desarrollo del campo artístico, un arte encarnado en un grupo de artistas que se aventuran por un arte moderno centrado en una temática que recupera rasgos del perfil nacional y el de un conjunto de artistas y críticos que apuestan por la tradición (serían estos los que están asociados intelectualmente con la empresa aquellos literatos a los que R. Falcón denomina “hidalgos pobres de provincia”).¹⁶⁰ Las propuestas de estos dos últimos, respectivamente, favorecerían el avance del tradicionalismo bajo un lema que reclama para sí la idea de renovación del campo artístico a partir de una apuesta por el retorno al orden.¹⁶¹ Estas serían, a su vez, irradiaciones de un ámbito convulsionado por la preocupación por la definición de la idea de nación.

En un artículo de balance sobre el arte nacional José León Pagano¹⁶² sostiene:

“Pero he aquí nuestra efectiva realidad histórica: nuestro pasado no radica en lo indígena; no es continuidad derivada de lo autóctono. Nuestra antecendencia se forma

¹⁶⁰Mientras que en el campo artístico de los 20 los artistas colaboran con el desarrollo del modernismo, en el campo literario se afianzan una serie de escritores a los que R. Falcón denomina “hidalgos pobres de provincia”, quienes se constituyen en sujetos de un proceso de avance del tradicionalismo o el telurismo – entre ellos se encuentran personajes como R. Rojas, Gálvez o Lugones. Su empresa radica en el reclamo de un patrimonio que trasciende el comercial, que pondere al terruño, la nación y la tradición. De ahí que los denomine “telúricos”. Falcón, R., *Op. Cit.*

¹⁶¹ Retorno al orden/Nueva sensibilidad: es una tendencia que representa lo moderno en el repertorio del Salón ya que es parte de la renovación plástica local, no obstante, puede ser una tendencia empleada por quienes, viniendo de la vanguardia, optan por penetrar en las instituciones tradicionales y conseguir reconocimiento. Se relaciona con el nuevo objetivismo alemán, el *novecento* italiano y también el vasco y no es privativo de un tema particular. Se caracteriza por una reunión de tendencias que se manifiesta en líneas de dibujo resueltas que dan por resultado un perfil nítido, una estética despojada y limpia, poca carga de pintura y óptica de color ascética, objetos simples, figuras macizas de amplios volúmenes y pinceladas planas. Esta combinación tiene por saldo una sensación de calma, la imagen es estática, evoca tranquilidad, silencio. Los artistas característicos de esta tendencia son los denominados “muchachos de París” (A. Badí, Basaldúa, Berni, Spilimbergo, H. Buttler), R. Forner, O. Fioravanti, P. Dominguez Neira, A. Guttero, J. Larco, y F. G. Buttler. En muchos casos, se observan evidencias de los alcances del surrealismo y la pintura metafísica de De Chirico. En otros sale a la luz una impronta Cezaneana, particularmente en el caso de los artistas que se apropian de su estilo sintético, su tendencia a dislocar la perspectiva y pintar con pinceladas geométricas para lograr escenas figurativas no realistas. En algunos retratos y desnudos se observa con mayor claridad la relación con el expresionismo alemán, más que nada con el Jinete Azul, y también con el nuevo objetivismo, como en “Rosana” de Soldi. En estos mismos años las obras de artistas como P. Delveaux son expresivas de combinaciones semejantes. Uno de los elementos que distancia a este de otros estilos que se observan en la Selección es el uso de grandes planos de color liso, las líneas rectas que dan sensación de quietud y estabilidad, la materia diluida de calma. Como observaremos el arte moderno que entra al Salón puede ser calificado de tal en términos de concepto y forma, más se mantiene regional y en algunos casos muestra ribetes políticos. V. Constantin, M. T., ‘Todo Lo Sólido Se Petrifica En La Pintura O La Re-Formulación de La Modernidad En Guttero, Cúnsolo Y Lacámara.’, in *Desde La Otra Vereda* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998); Constantin, M. T., ‘Fortunato Lacámara Eugenio Daneri’, in *Historia Del Arte Argentino* (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001); Bossaglia, R. & MacLean, H. R., ‘The Iconography of the Italian Novecento in the European Context’, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1987, 52–65; Cortesini, S.; De la Fuente, S. y Wechsler, D., ‘La Teoría de La Vanguardia: Del Centro a La Periferia.’, en *Arte Y Poder. 5tas Jornadas de Teoría E Historia de Las Artes*. (Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires: CAIA, 1993).

¹⁶² Cuando J. L. Pagano se integra al Jurado del SNBA ya era reconocido como crítico de arte del diario *La Nación*, tarea que desempeña desde 1905. Sus libros más reconocidos son publicados fuera de nuestro recorte temporal. Entre ellos: *El Arte de los Argentinos*. III Tomos (1940), *Motivos de Estética* (1940) y *Nuevos Motivos de Estética* (1948).

fuera de nuestra geografía; nos viene de culturas extra-continetales: europeas no americanas. En cierto sentido, en nuestro arte no hay pretérito.”¹⁶³

El autor prosigue con argumentos que ofrecen indicios de cierta intertextualidad que respondería, a la vez que descartaría, al discurso nativista que tan en boga se pone desde fines de los ‘20s. Lo que este crítico de arte estaría planteando es una desconexión absoluta con lo local connotado como nativo, el arte argentino tendría prosapia europea y su modernidad se vislumbraría en que se renuevan a la par, a ambos lados del Atlántico. Insiste enfáticamente en una correspondencia cronológica en la “evolución” de ambos campos del arte. Sin embargo, no plantea una relación de sometimiento ingenuo, sino una relación de paridad entre “centro” y “periferia” que se juega en clave de apropiación y resignificación de lenguajes plásticos. Ni nativo, ni europeizante el arte nacional no se definiría, para Pagano, por adoptar formas dadas sino por transformarlas, infundiéndoles un carácter propio, nacional, argentino. La pertinencia de esta cita extemporánea yacería en que es portadora de dos elementos significativos a la trama que articula las selecciones iconográficas que componen a los Salones del ‘30. En una primera instancia, conduce a la compleja tarea de incorporar la voz de J.L. Pagano a una posición oficial, considerando que en el contexto de esta década es miembro del jurado del Salón en 5 oportunidades, siempre designado por la Comisión Nacional de Bellas Artes. También nos coloca sobre la pista para descifrar la relación entre imágenes en aparente contradicción, como el encuentro de temas y estilos tradicionales y modernos a través de un ejercicio de apropiación que daría por resultado la resignificación de conceptos tales como “nativo”, “local”, “nacional”. A continuación, se ofrece una reflexión sobre estos tópicos a partir de los sentidos que las piezas de arte adquieren al ser situadas entre el conjunto de obras seleccionadas.

II.1. El Salón nacional y la “Selección”:

Las distintas características del Salón pondrían de manifiesto un problema metodológico para la tarea que esta investigación se propone llevar a cabo: ¿Cómo abordarlo en su unicidad sin pasar por alto la diversidad de elementos que lo componen? Si bien es una institución formal que funciona de manera estable, de acuerdo a los parámetros establecidos por un reglamento, es a la vez objeto de ciertas variaciones y transformaciones en los 10 años que aquí se estudian. Depende de un jurado resultante

¹⁶³ Pagano, J. L., “La Pintura y La Escultura En El Siglo XIX”, en *150 Años de Arte Argentino* (Buenos Aires: Dirección General de Cultura, 1960), p. 131.

de una votación y de una colección de obras que cambian cada año. Es una institución que responde al aparato estatal – de allí que la designemos como oficial - que fija y organiza los sentidos atribuidos al arte nacional pero quienes constituyen las voces autorizadas no son figuras que formen parte de la nómina de un organismo público ni mantengan compromiso alguno una vez celebrado el certamen.¹⁶⁴ Al mismo tiempo, lo que llamamos Salón Nacional es un concepto que denota al conjunto de obras seleccionadas y premiadas en cada ocasión de su celebración. Particularidad que nos coloca frente a una serie de interrogantes que se irán respondiendo a lo largo de este capítulo. En primer lugar, hace cuestionar la relevancia de comprender a las obras en su carácter individual y desde la propuesta de cada artista ya que este enfoque dificultaría la posibilidad de pensar al Salón en sí obstaculizaría el registro de regularidades de mediano y largo plazo. En segundo lugar, pone en cuestión la manera analizar la semántica de las obras una vez que pasan a formar parte de un conjunto o serie. De estas dos cuestiones se desprendería una batería de interrogantes nuevos, tales como: ¿Qué sucede con las obras una vez que son seleccionadas y/o premiadas? ¿De qué modo son exhibidas y quién o quienes lo disponen? ¿Cuál es el peso de los jurados en la propuesta de Salón? ¿Se puede pensar que el Salón propone un relato visual?

Estas cuestiones conducen necesariamente a un ejercicio de delimitación del corpus a trabajar y a la deconstrucción de ciertos tópicos que persistentemente se reiteran, en especial ideas estereotipadas que pregnaron en el sentido común en torno al certamen como epicentro del costumbrismo. Parecería de gran utilidad recurrir al concepto de selección para abordar este problema. Es un término en que daría cuenta al mismo tiempo de la acción y el efecto de elegir a una o más cosas que son separadas del resto por preferencia de quien elige. Pensarla de este modo ofrece una perspectiva de que permite ir más allá de la particularidad con la que fue concebida cada una de las obras e insertarlas en un problema de orden histórico cultural de mayor espesura. Por un lado, echa luz sobre quién o quiénes hacen la selección. El jurado como colectivo responde a los intereses de una institución, el Salón que a su vez depende de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Este no es un dato menor en un contexto en el cual es, particularmente, difícil detectar documentos que expresen la voz del estado nacional respecto del campo artístico. Por el otro, la elección involucra un acto de apropiación de las imágenes que implica una resignificación de los sentidos que se ponen en juego en el proceso de

¹⁶⁴ Williams, R., *Palabras Clave. Un Vocabulario de La Cultura y La Sociedad*. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2000), pp. 187–8.

selección.¹⁶⁵ Asimismo, el Salón no es un espacio pasivo, una mera vidriera del arte de una época. Es una institución desde la que se elaboran sentidos, los cuales, se supone, estarían orientados a convencer al ciudadano de la década del '30 de que la Argentina sigue siendo un país próspero y, lograr, por derrame, dar legitimidad a la tarea desempeñada por la clase dirigente. Interrogar estas variables permite poner en cuestión uno de los supuestos articula a este trabajo de investigación; que la Selección resultaría en una estética que reúne a las “evidencias” del tipo argentino que se busca proyectar junto con una escenificación de la grandeza de la nación. Si se entiende a la Selección como la expresión de una voz oficial – i.e., que responde a quienes conducen el aparato del estado -, costumbristas o modernas, las obras pueden ser vinculadas a una narrativa que refuerza una determinada connotación de la argentinidad. Lo que quedaría por ver es de qué modo se registra un lazo con la idea de lo nativo o la tradición.¹⁶⁶ De acuerdo a D. Wechsler:

“La filtración de la imagen moderna va dándose progresivamente, en especial a partir de los años 20. Es sobre los 30 cuando se observa la presencia sostenida de lo que definimos como una figuración de nuevo cuño o, para usar los términos que por esos años introduce Berni, un nuevo realismo. Un tipo de figuración austera, sólida, que si en ese momento se presenta como parte de la exploración figurativa de artistas como Berni, Spillimbergo, Forner, Bonome, Cúnsolo, Lacámara, Borla, Gigli, Centurión, Vidal, Victorica y varios más [...].”¹⁶⁷

Esta “filtración de la imagen moderna” a la larga deja de ser algo que sorprende, en la media en que se convierte en una constante en un repertorio en el conviven paisajes, retratos, animales, escenas de costumbres (figuras evocativas y estudios), naturalezas muertas y desnudos. Parecería ser que la tensión – aparente - entre tradición y modernidad se resuelve en la superposición de temas telúricos con estilos modernos.

Hasta ahora lo que se ha mostrado es que transitar los catálogos a la luz del contexto artístico permite ajustar el foco y pensar las obras como un colectivo cuyo sentido sería

¹⁶⁵ LaCapra, D., “Repensar La Historia Intelectual Y Leer Los Textos”, en *Palti, E., Giro Lingüístico E Historia Intelectual* (Buenos Aires: UNQui, 1998).

¹⁶⁶ Los artistas jóvenes, particularmente luego del viaje a Europa, introducen en el SNBA una representación más abstracta, con cada vez menos detalles anecdóticos. Tratan las formas como planos y volúmenes en el espacio, trasgrediendo sutilmente la norma figurativa establecida. Elementos que aparecen como signo de una fisura de lo instituido a favor de una nueva figuración. Wechsler, Diana, ‘Impacto Y Matices de Una Modernidad En Lo Márgenes. Las Artes Plásticas Entre 1920 Y 1945.’, en *J. E. Burucúa (Dir.) Arte, Sociedad Y Política.*, Nueva Historia Argentina (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999).

¹⁶⁷ Wechsler, Diana, *Desde el Salón. 100 años.*, 63.

tributario de un acto de reunión y selección. Por este motivo en adelante para hacer referencia a este colectivo de obras se aludirá a la Selección. Al ingresar al Salón, se transformarían en los que Graciela Silvestri denomina representaciones proyectuales ya que serían objeto de una intervención en la que la imagen de la que son portadoras cambiaría de referente y su sentido sería proyectado bajo el control de la formación discursiva (es decir, el Salón).¹⁶⁸ La particularidad de la Selección puede ser comprendida y estudiada a partir de este concepto que hace posible pensar cómo esta operación orientaría la connotación del repertorio de imágenes a la vez que informaría quienes llevan a cabo dicha resignificación. Como también se observa en la tradición literaria, el recurso a lo proyectual¹⁶⁹ da flexibilidad al sentido de la imagen. Un ejemplo de los que se reiteran entre las obras seleccionadas se manifiesta en la manera en la que las obras de paisajes operarían una escenificación de una idea de dominio territorial que olvida u omite todo tipo de conflicto e historicidad, ya que aparecen plasmados como símbolos atemporales de argentinidad. De ahí, la posibilidad de pensar tanto a un paisaje rural como uno urbano colaborando con un discurso oficial cifrado en clave telúrica. También se observa la alternativa del animal típico que pueda connotar riqueza y prosperidad. O las figuras del gaucho y el indio, e incluso el trabajador urbano, que conviven en un mismo plano identitario con paisajes rurales y urbanos en los que, incluso, se puede percibir cierto grado de conflictividad social o política. Son proyectados con el mismo gesto de naturalización esencialista. Comparten un escenario en el que el paisaje, los animales y las personas retratadas en cualquier ámbito portan un mismo valor metafórico. Al ser colocadas en una serie iconográfica al servicio de lo patrio, del arte y la esencia nacional, el mensaje adquiere una dimensión atemporal cuyo alcance carecería de fecha de caducidad. En su dimensión de representación proyectual las imágenes nos están dando evidencias de que forman parte de una dinámica de construcción de sentidos y representaciones que trascienden las individualidades y la coyuntura. El Salón en tanto puesta en acto de un ejercicio de selección es parte de una trama compleja que puede enmarcarse en otros dos conceptos de relevancia: comunidad y formación discursiva¹⁷⁰. La Selección operaría como un dispositivo de intervención

¹⁶⁸ Silvestri, Graciela, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. (Buenos Aires: Edhasa, 2011).

¹⁶⁹ Silvestri, G., “Errante En Torno a Los Objetos Miro. Relaciones Entre Las Artes Y Ciencias de Descripción Territorial En El Siglo XIX Rioplatense.”, in *Resonancias Románticas. Ensayos Sobre La Historia de La Cultura Argentina (1820-1890)*., Batticuore, Gallo, Myers (comp.) (Buenos Aires: Eudeba, 2005).

¹⁷⁰ Este concepto nos permite comprender cómo se elabora una respuesta en el campo de las representaciones frente a un fenómeno nuevo que irrumpe en el devenir histórico y cómo se suele recurrir a dispositivos preexistentes para darle una respuesta. Foucault entiende por formaciones discursivas a la matriz ideológica a partir de la que se ponen en

que pone de manifiesto que es el Salón el que marca las reglas del campo a través de su poder de decir qué merece ser elegido y qué dejado afuera, cuáles son las obras que merecen ser premiadas, cuáles los artistas que deben ser consagrados (no sólo otorgándoles los premios sino también proponiéndolos para la asignación de las becas estatales). Lo que se pondría de manifiesto es la convergencia de la puesta en acto de una construcción discursiva/iconográfica con una rearticulación de los dispositivos que apelan a la memoria colectiva de los argentinos en pos de redefinir las reglas de sentido que connotan a la tradición nacional con un sesgo telúrico y donde lo moderno denota la dimensión vigorosa y moderna de la patria. Lo que se va vislumbrando con el correr de la década es que, en la articulación entre arte y nación, la Selección cobraría mayor elocuencia como un montaje, de aparente intencionalidad política, tendiente a convencer a su público de hallarse en el mejor país del mundo – lo cual no siempre significa que se componga un repertorio puramente regionalista o bucólico. Asimismo, el registro de estos usos y estrategias también explicarían por qué las obras de un mismo artista pueden tener connotaciones diversas de acuerdo a qué narrativa sean incorporadas; o por qué los mismos artistas pueden ser tomados como exponentes de relatos antagónicos. Ello se percibiría en la participación de artistas, frecuentemente incluidos en el Salón de la década del '30, en Salón Anual de Pintores Modernos, que se celebra por primera vez en diciembre de 1930 o en 1932 la Exposición del Cincuentenario de la Ciudad de La Plata que da lugar a una mayoría de artistas jóvenes representantes del arte nuevo.

II.2. Tendencias, figuras y narrativas en los núcleos temáticos del Salón:

Las problemáticas en torno a la Selección abrirían el juego a una reflexión sobre las tendencias y los estilos representativos de la idea de mezcla mencionados algunas páginas atrás. Considerando que el propósito de esta tesis consiste en estudiar al conjunto de obras exhibidas y premiadas en su carácter de dispositivo de una comunidad discursiva, se encuentra conveniente dar cuenta de algunas regularidades que constituyen un sustrato a partir del cual se ha de organizar este abordaje. Siendo este un corpus visual estaremos atentos a estilos o tendencias, así como a los núcleos temáticos a partir de los cuales se puede organizar el estudio de las obras. No obstante, es a la narrativa, que en conjunto componen, a donde se apuesta a llegar con el análisis.

juego determinadas reglas de generación de enunciados y emplea este concepto para estudiar fenómenos de ruptura y discontinuidades en la construcción del conocimiento. Así podemos pensar a la institución Salón por encima de las individualidades, tanto de los jurados como de los artistas. Entonces, aunque jurados como Pagano no sean fervorosos creyentes del arte costumbrista o telúrico pueden estar contribuyendo a su difusión por el mero hecho de formar parte del engranaje de selección.

Podemos pensar en abordar a las obras que forman parte del Salón según se articulan en relación con los siguientes referentes visuales:

- i. Paisajes urbanos o rurales. En ambos casos se observa una suerte de humanización en suspenso que es funcional a responder al gran interrogante sobre qué es la Argentina.
- ii. Personas y grupos: retratos de lugareños, evocativos de una realidad local, nacional o íntima, personajes autóctonos.¹⁷¹
- iii. Desnudos. Aquí se vislumbra con claridad el pasaje de temas académicos a un enfoque más contemporáneo.
- iv. Bodegones y escenas de interiores

Otra posibilidad consiste en, como se propone a continuación, reagrupar estos referentes visuales en núcleos temáticos poniéndolos en relación con las distintas tendencias y estilos con el propósito de reconstruir la narrativa que se proyecta desde el conjunto del Salón. Entre ellos se hará hincapié en: el Regionalismo y el Nativismo, las obras de carácter documental y la cuestión social y el margen. El Salón se sostiene en una trama visual que daría por resultado un relato de lo nacional que puede descomponerse o desagregarse retrospectivamente en esta serie de núcleos temáticos en pos de comprender la manera en la que tiene lugar el proceso de construcción de representación en el interior del Salón. A continuación se describen algunas de las características centrales de estos núcleos y su incidencia en el relato que ofrece el certamen:

A. El Regionalismo:

Es propio de obras que ponen el énfasis en elementos con poder de sinécdoque: animales típicos, personajes que entran dentro de la amplia órbita de lo nativo, escenas de costumbres, paisajes rurales y urbanos, retratos de figuras célebres, escenas de religiosidad popular, esculturas alegóricas que funcionan como monumento o bajo/altorrelieves en museos o la vía pública. Los artistas que suelen presentar obras de estas características son J. Bermudez, T. Cittadini, A. Gramajo Gutierrez y F. Fader, entre tantos otros. Generalmente se resuelven en un estilo impresionista, post impresionista o realista y, en ocasiones, dan cuenta de los alcances del tenebrismo

¹⁷¹ Entre las composiciones grupales predominan los personajes que son mostrados de espalda. Este es un recurso que desde el romanticismo funciona como un medio para lograr una identificación del espectador con los personajes porque lo hace partícipe de la composición. Otro aspecto que se destaca es la relación a escala entre los personajes y el paisaje.

español que bajo la tutela de Zuloaga se difundió en la Buenos Aires de esta década.¹⁷² El dialogo entre los artistas de ambos lados del Atlántico es muy fluido y se observa en los rastros que deja en la factura de las obras exhibidas. Si bien muchos argentinos eligen Paris como destino del viaje a Europa, otros tanto optan por Italia y España, como por ejemplo E. Riccio y J. Bermudez. De acuerdo a A. Fernandez Garcia, es sobre todo el intercambio con las escuelas españolas lo que alienta a estos artistas en la búsqueda de la identidad del arte nacional, las raíces históricas propias por sobre la emulación de modas extranjeras.¹⁷³ El regionalismo suele abreviar de paisajes y una de las primeras cuestiones que saltan a la vista en el Salón de esta década es su permeabilidad a paisajes rurales y urbanos indistintamente. Son frecuentes las obras que sostienen una identificación entre geografía, patria y habitantes. Un hallazgo que merece ser destacado es que, como se verá a continuación, la idea de que la selección no daría lugar a obras portadoras de indicios de conflicto social sería una hipótesis se haría difícil de sostener a medida que se discurre en detalle sobre el conjunto. Sí sería una constante que el paisaje parece ser un espacio propicio para desarrollar una identidad visual. Se observa una serie de obras que sería de esperar que despertaran interés entre los críticos de arte nacionalistas ya que su apropiación podía ser funcional a sus operaciones culturales de los primeras décadas del s. XX.¹⁷⁴ Son aquellas orientadas a la promoción de zonas y lugares que denotan lo regional y nativo, los límites de la nacionalidad, recovecos que eventualmente devendrán en estereotipos, símbolos y arquetipos de la patria: Glaciares, montañas, lagos, ríos, ranchos, el desierto pampeano, embarcaderos del riachuelo, fábricas a la vera del rio, son algunos de las referentes visuales que aún hoy dan lugar a una identidad entre el suelo y los habitantes de la Argentina a la par que evocan, ante la mirada del otro, la silueta de la patria.

Estos paisajes pueden ser organizados en dos categorías:

A. 1. Paisaje rural y animales típicos.

Este núcleo narrativo suele combinar ambos elementos en pos de reforzar su fuerza simbólica: situados en primer plano caballos, vacas, terneros, entre otros, ocupan un lugar de continuidad y relevancia, siempre destacando su contribución al desarrollo

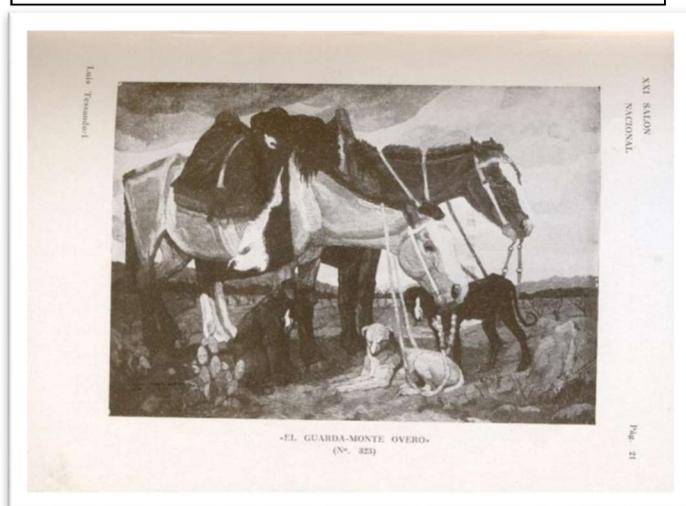
¹⁷² Wechsler, Diana, «Identidad y Paisaje en pintura argentina. Impresionismo y paisaje.» (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001).

¹⁷³ Fernandez Garcia, A. M., en *Arte y emigración. La pintura en Buenos Aires, 1880-1930* (Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001), 42.

¹⁷⁴ Gramuglio, Teresa, *Nacionalismo y Cosmopolitismo en la literatura argentina* (Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013).

productivo, las riquezas del paisaje y fundamentos de la pujanza nacional. Son variados los ejemplos que pueden rastrearse en una década de Salón, pero no los suficientes para afirmar que se trata de una tendencia prevaleciente. Las vacas fornidas aluden al vigor de la industria agroexportadora y los terneros sanos el futuro promisorio, los caballos connotan la disposición al trabajo duro – necesaria en una nación en desarrollo - así como el arraigo a la tierra, ya que son figuras asociadas lealtad, la fuerza, el vigor y el brío. Entre tantas obras, se pueden destacar como representativas de este núcleo “El guarda monte overo”, (n° 323, S31) de Luis Tessandori (Fig. 1), “Burritos” (n° 249, S31) de A. Pedone, “Petizos” (n° 62, S31) de Luis N. Caputo Demarco. En el Salón del '35 se exhiben, “Rincón de establo” (n° 217 S35) de Antonio Pedone o “Matungos” (n°219, S35) de A. Pereyra. En el Salón del 36 recién, luego de ver 135 obras, nos topamos con algunas de animales típicos, encontrado mucho menos de ellos de lo esperable en relación con los estereotipos asociados al Salón.

Fig. 1 “El guarda del monte overo”, Luis Tesandori. – Primer Premio Pintura - 1931



La única de la selección del '36 que responde a este patrón es “El apoyo” (n° 135, S36) de José Malanca (Fig.2). Esta y “Terneros” de A. Pedone encuentran su punto de confluencia en un estilo postimpresionista, con predominio de una paleta de colores pastel donde se conjugan tema y factura para dar esta idea de comunión entre lo nativo, la naturaleza y las riquezas nacionales; todos ellos, elementos constitutivos del imaginario de la época, pilares de la tradición y de la fortaleza nacional en su pujanza como país agroexportador.

En este mismo sentido desarrolla su obra Pedemonte con “Paisaje de Mendoza” (n° 163, S36) y “Paisaje” (n° 162, S36): ranchitos, animales típicos y árboles, colores pastel, pincelada cargada y dinámica con vestigios postimpresionistas. “La Patria” (Esc. Nac. Los Tombillos) (n° 109, S39) de Mario Anganuzzi tiene un mensaje muy elocuente. Se ve una escolita rodeada de una gran cantidad de niños en delantal blanco, esta se encuentra al pie de una montaña de aspecto monumental. Invita a pensar en los alcances de un Estado preocupado por llegar a todos sus habitantes, en los lugares más recónditos de la nación y con la educación como la herramienta para lograrlo – todos ellos símbolos que quedarán bien grabados en el sentido común de los argentinos (cfr. cap.1 n.23). Del mismo artista es seleccionada su obra “La enramada” (n°12, S39) donde se erige el ranchito típico, con carreta y árbol al pie de la montaña.

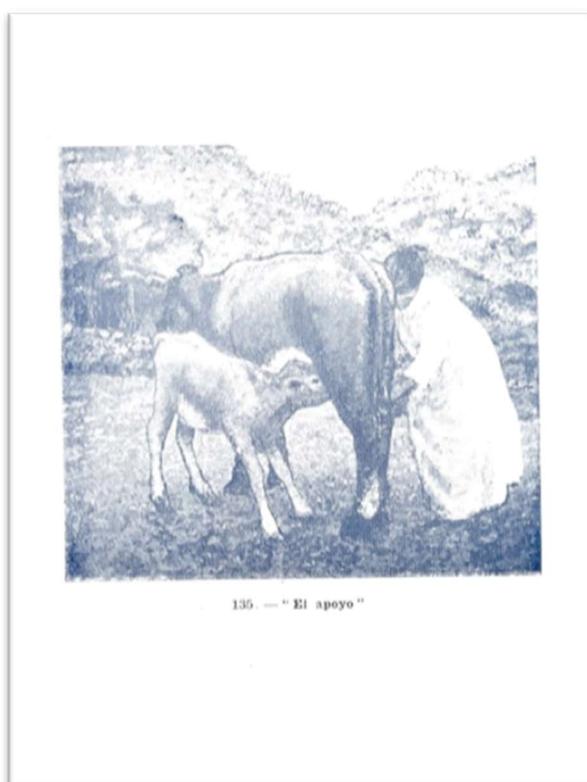


Fig. 2, “El Apoyo”, José Malanca – 1936

Rincones de la patria y animales típicos suelen encontrarse en las propuestas regionalistas. Entre ellas están los paisajes con animales típicos que refuerzan la idea de la labor rural. En “Ocaso” (n°71, S38) de Aurelio Canessa encontramos una habitual representación de campesinos con un caballo echado, en posición entre sumisa y angustiada, recuerda al arte español naturalista sin la dimensión tenebrista – “Orillas del río salado”

(n°78, S38) de Ceferino Carnacini – gaucho arriando a las ovejas que pastan junto al río .- “Rincón Serrano” (n° 81, S38) de Aquilino Casazza Panizza .- ranchito en medio del campo con silueta de gaucho insinuada en la entrada de la casa – “El peoncito” (n°82, S38) y “Los Calcheros” (n°83, S38) de Roberto Cascarini, “Amanecer” (n°86, S38) de Juan Carlos Castagnino – potrillo es amamantado por una yegua – “Lo nuestro de cada día” (n°107, S38) Fidel de Lucía.

A. 2. Paisajes urbanos.

Los paisajes urbanos o aquellos que evocan a la naturaleza funcionarían como postales de la geografía nacional. La aparición de animales o personas que “están” o son con los paisajes, les confieren un sentido vital a las imágenes si bien no es necesariamente dinámico.

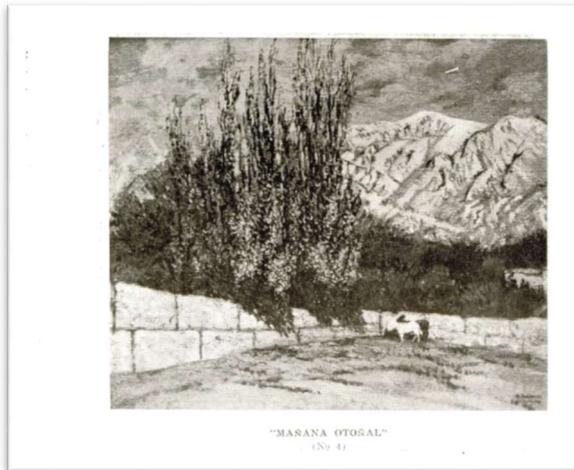


Fig. 3, “Paisaje Otoñal”, Mario Anganuzzi - 1930

Ejemplos de ello en el Salón de 1930 son “Paisaje Otoñal” (nº4, S30 – Fig. 3) de Mario Anganuzzi o “Una calle” (nº 43, S30) de Italo Botti. “Día gris” (nº 42, S30 – Fig. 4) del mismo artista ofrece un panorama más dinámico, en el que el ámbito fabril es retratado desde el punto de vista de quien se encuentra navegando en el río, perspectiva que permite observar a los barquitos y a las fábricas desplegando grandes humaredas que invitan a pensar en la pujanza y productividad de la zona, más aún si se tiene en cuenta la multitud que en su desplazamiento evoca la abigarra marcha de trabajadoras hormigas.

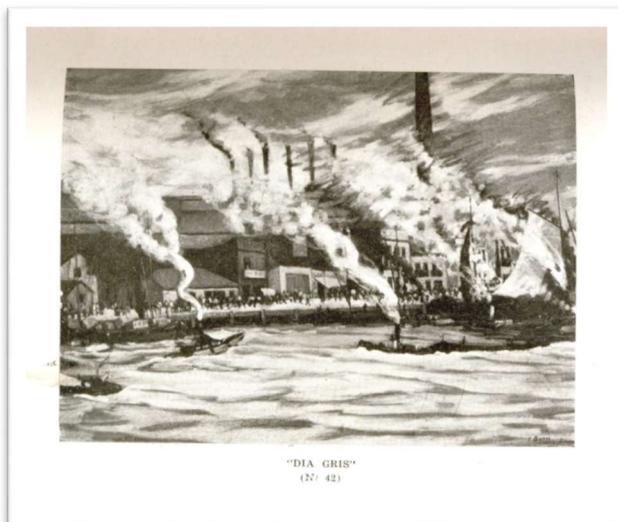


Fig. 4, “Día Gris”, Italo Botti - 1930

Botti tiene otras escenas del Riachuelo y, al igual que Quinquela Martín, lo retrata en su momento de esplendor productivo. Lo que distingue a sus obras es que en ellas los personajes ocuparían un rol aparentemente más ornamental. Otro artista que puede ser asociado a este núcleo es V. Cúnsolo que suele presentar obras de carácter sintético, paisajes del Riachuelo de líneas simples, pintura sin demasiados empastes, como se puede observar en “Motivo de la Boca” (n° 77, S30) y “Tarde Gris” (n° 78, S30). Dentro de esta misma línea se pueden ubicar a la “Caída de la tarde” (n° 79, S30) de E. Daneri y “Paisaje de Atlántida” (n° 86, S30) de A. de Lalewicz. La presentación de la fisionomía de este segmento de la Buenos Aires porteña sería funcional a la representación de los barrios obreros como parte del paisaje cuyo valor proyectual sobre la representación patria adquiere el mismo status que el de los paisajes de la pampa. Asimismo, se pone de manifiesto su valor social cuando son retratados en su productividad, es decir como agentes del modelo de prosperidad sobre el que se construye la representación de la Argentina moderna y granero del mundo. Esto puede verse en obras como “Actividad en el Riachuelo” (n° 198, S35) o “Tarde Gris” (n° 199, S35) de P. C. Molinari.

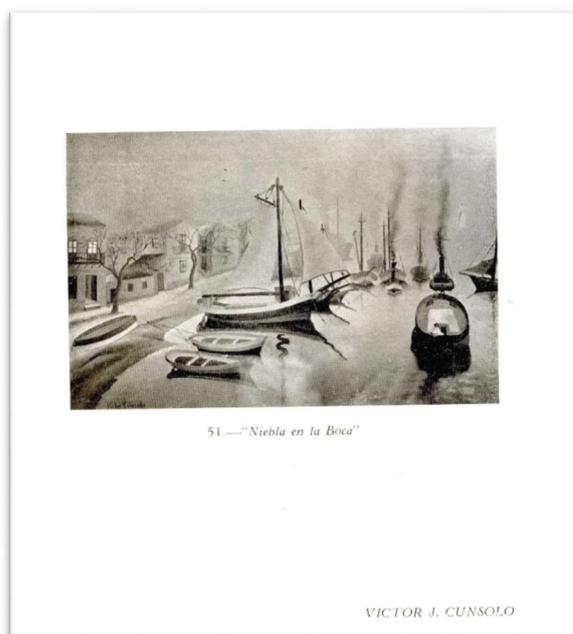


Fig. 5, “Niebla en la Boca”, Víctor Cúnsolo, 1934

Las zonas portuarias y marinas formarían parte del núcleo de paisajes y son representadas, entonces, según estilos diversos en los trabajos de los pintores de la Boca que participan en el Salón en esta década, como Q. Martín, V. Cúnsolo (Fig. 5), E. Daneri, y F. Lacámara.¹⁷⁵ El más característico, en lo que

¹⁷⁵ De acuerdo a María Teresa Constantín, ya desde la segunda mitad de los '20s se multiplicarían dentro y fuera del Salón una gran cantidad de obras que comparten evidencias del avance del modernismo en esta región del Río de la

hace a la construcción de un estereotipo que deviene en icónico, es Quinquela Martín, en cuya obra prevalece un sentido de movimiento que incluye, denuncia, postula el esfuerzo de los trabajadores portuarios. En la misma época se incluyen a otros artistas cuya obra proyectaría los mismos sentidos que las de Quinquela Martín, sin embargo no fueron objeto de un ejercicio de apropiación semejante. Ejemplo de ello podría “Astilleros y Barcos” de Eduardo D. Lundini (n°178, S31), con la salvedad de que esta carece de personajes. En otra dirección se mueve la obra de V. Cúnsolo, italiano que se instala en la Argentina en 1913 y tras estudiar en la Academia *Unione e Benevolenza* desarrolla una estética muy semejante a la de sus pares novecentistas y metafísicos italianos. “Buque y Barcas” (n° 80, S31) es una composición de factura racionalista que se compone de un conjunto de barquitos inmóviles flotando sobre aguas calmas, líneas rectas de corte severo y curvas trazadas con de gran prolijidad. Se destaca la falta de movimiento, incluso en el agua donde el empaste de la pintura contribuye a una sensación de quietud o suspenso que cortan el aliento. Predomina la simplificación de las formas, la síntesis de color, una visión sugestiva y melancólica de La Boca que se despliega a partir de atmósferas que se mueven en un ritmo rígido de fuerzas oníricas y metafísicas.¹⁷⁶ Eduardo Daneri – que a diferencia del resto viene de la Academia de Estímulo de Bellas Artes - comparte una estética melancólica, pero emplea una paleta baja de ocre y grises que se traduce en generosas pinceladas cortas y cargadas de tipo impresionista. Este discípulo de Sívori, de A. della Valle y de E. de la Cárcova, es tomado como uno de los paisajistas urbanos más destacados en su época, junto con Octavio Fioravanti, Lorenzo Gigli y Enrique Policastro. En el salón de 1934 Rodrigo Bonome, en “Barrio obrero” (n° 23, S34), propone una obra que interpela la mirada del observador desde una combinación de construcciones racionalistas y movimientos ondulantes en nubes y lomadas de tintes metafísicos que dan por resultado un paisaje en el que priman un cruce de sensaciones que se debaten entre la angustia y la sordidez. En este mismo estilo se presentan otras obras como la de A. Laurens “Día de descaso” (n° 116, S34) y la de Victor Cúnsolo, “Niebla de la Boca” (n°51, S34), que también juega con la combinación de figuras geometrizadas y ondulaciones, en este caso en el humo

Plata. Según la autora, artistas como Cúnsolo, Guttero, Lacámara o Spilimbergo, entre otros, compartieron la denominación de general de nuevo arte o nueva pintura, pero no se dieron a sus afinidades e intereses comunes más que la forma de encuentros espontáneos sin llegar a dar organicidad a la proximidad de sus preocupaciones plásticas Constantín, María Teresa, «Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la re-formulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara.»

¹⁷⁶ El modernismo de un artista como Cúnsolo no deja lugar a dudas. Desde temprano a través de su amigo J.del Prete se vincula al Grupo Bermellón donde interactúa con artistas de la talla de V. Pissarro, A. Montero, J. Giordano, O. Stagnaro, G.F. Hebequer, M. Cecconi entre otros Constantín, María Teresa, «Fortunato Lacamera Eugenio Daneri».

que sale de las pequeñas embarcaciones que se observan en el horizonte. Daneri abona este tipo de paisaje con “Conjunto de barcas” (n°54, S34), pero su “Caserio” (Saavedra) (n° 53, S34) se inclina más hacia una retórica de costumbres. “Barrio de la Boca” (n° 1, S35) de Pascual Abálsamo es un paisaje urbano típico que incluso cuando incorpora personajes lo hace de una manera despersonalizada, distante, anónima, es pintoresco, es una calle más, es cualquier calle. Lo mismo sucede con “Paisaje de Buenos Aires” (n° 6, S35) de Carlos Aliseris. Artistas como Roberto Azzoni dan un paso más hacia una propuesta metafísica plasmada en un paisaje que puede que sea de pueblo o de pequeña ciudad. Con las particularidades de cada caso, el conjunto de estas obras colabora con la consolidación de una postal de la Buenos Aires moderna, urbana, portuaria y popular. Muestra una instantánea que nos hace creer que revela el todo y hace pasar el congelamiento de ese instante por la falta de conflicto.

B. Nativismo

En muchas ocasiones se observa que este término es intercambiable con el de regionalismo, si bien, ocasionalmente, incorpora el uso de ciertos elementos propios del arte precolombino. Puede emplearse para definir con más precisión a aquellas obras que evocan figuras o escenas de costumbres en las que se pretende situar el origen del ser nacional, en particular el gaucho o el indio. En arquitectura suele manifestarse como neoindigenismo. Los artistas que son con frecuencia integrados al Salón y se pueden vincular a esta tendencia son, entre otros, C. B. Quirós, J. Bermudez, Centurión, Ciocchini, Guido y Terry quienes hacen retratos de aparato y de tipos populares del interior. Por su parte, Alice, Pedemonte y O. Pinto paisajes regionales, animales típicos y escenas de costumbres. Entre estos artistas, de acuerdo con lo que sostiene M. Penhos, la figura del indio pasa a formar parte de lo nativo al perder peso como alteridad conflictiva y a formar parte de una retórica que no remite al presente sino al pasado. En cierto modo, lo mismo que habría ocurrido con el gaucho en el campo literario a partir de la famosa conferencia de L. Lugones en el Odeón que luego deviene en su escrito el Payador. En sintonía con el campo literario, se desarrolla un marco estético “[...] en el que lo nativo en el arte forma parte de una red de categorías definitorias: americanidad, argentinidad, indianismo, nativismo.”¹⁷⁷ En la Selección, lo nativo es abordado desde distintas ópticas y resoluciones plásticas – en general, en esta década, se observa en

¹⁷⁷ Penhos, Martha, «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX.», 122.

obras que no obtienen premios significativos, si es que los obtienen. Arturo Acebal Idígoras presenta “Tipos patagones” (n°3, S38 – Fig. 6). Su propuesta contiene algo que para la mirada actual llama mucho la atención. Si bien las personas retratadas están vestidas como personajes rurales sus rasgos se ajustan a los estereotipos indigenistas que le son contemporáneos y, aún más importante, la composición es semejante a aquella que se utilizaba a fines del siglo XIX para armar fotos de indios destinadas a postales o ilustraciones de libros informativos o colecciones de interés antropológicos.

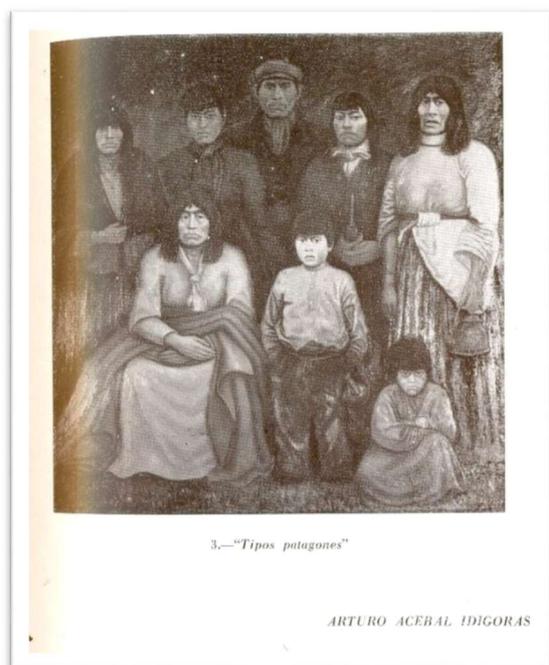


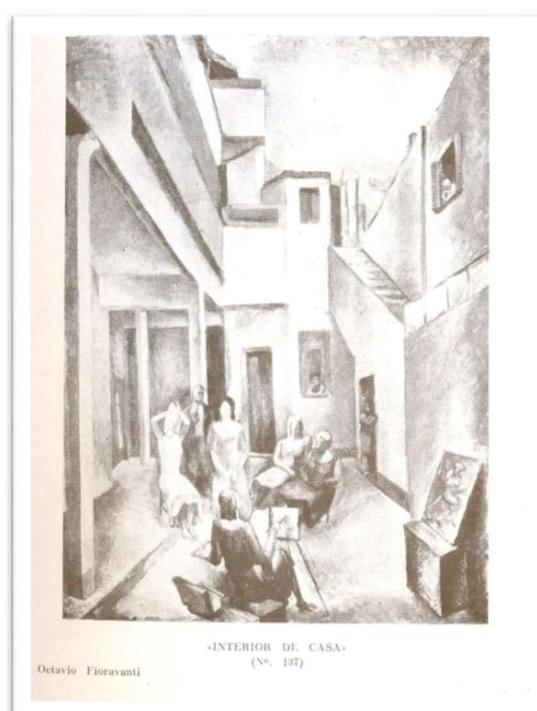
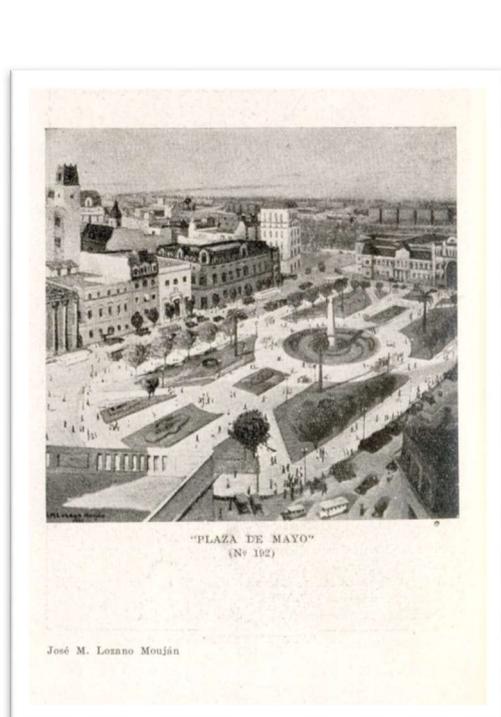
Fig. 6, “Tipos patagones”, Arturo Acebal Idígoras, 1938

Otro tipo de obra nativista responde al perfil que se observa en “Carnaval en Purmamarca” (n°43, S38) de Raúl Bongiorno. Se ve a un grupo de paisanos en un solar con bombos, corno y vestimentas alusivas, detrás de los que se yergue la cúpula de una iglesia y la pre Cordillera. Alfredo Gramajo Gutiérrez aporta a esta selección una obra intitulada “Día de elecciones, en el Norte” (n°155, S38). Parece un tríptico unificado, muestra distintas escenas comunes o frecuentes en este tipo de despliegue cívico en el que todos los que participan son paisanos. También es seleccionada “La fiesta de Simoca” (n°156, S37). Hildara Pérez de Llanso presenta “Tipos del norte” (n°198, S38), que no es más que un conjunto de indios vestidos de gauchos y al fondo se ven construcciones típicamente norteñas sobre una colina. En el desfile de lo nativo vemos una reunión, en cierto modo, sincrética que revela un encuentro entre aquellos elementos evocarían pistas de lo que puede ser percibido como elementos de la tradición. Al tratarse esta de una tradición de elaboración reciente se explicaría la coexistencia de

elementos que décadas anteriores se encontraban en las antípodas del imaginario cultural de aquellos que se perciben argentinos.

C. Las obras de carácter documentario.

Son aquellas que articulan su propuesta visual con paisajes, escenas de interior, retratos individuales y grupales, indicios que permiten al historiador indagar sobre los sentidos de qué, cómo y por qué se muestran o no determinados elementos asociados a una época determinada. Serían los casos de “Plaza de mayo” de José M. Lozano Mouján (n° 192, S30 – Fig. 7) o “Paseo Colón e Independencia (n° 317, S30) de Carmen Souza Brazuna. “Diagonal Norte” y “Calle Uruguay” (n° 335/6, S30) de Orestes R. Urbini muestran un registro de la fisonomía que va adquiriendo la ciudad, en franco contraste con las escenas rurales o los pálidos paisajes impresionistas. “Plaza de mayo” (n° 221, S31) de Augusto Marteau registra la vida diaria de los transeúntes de la ciudad al mismo tiempo que deja un documento de cómo era la plaza de mayo en 1930.



Izq. Fig. 7, “Plaza de Mayo”, J.M. Lozano Mouján – 1930

Der. Fig. 8, “Interior de casa”, O. Fioravanti - 1931

Este es un tópico que también se desplaza hacia la vida interior. En estos 10 años de Salón no faltarían las escenas intimistas que sirven de plataforma para expresar o ver al

mundo. La obra “Interior de casa” (n°137, S31- Fig. 8) de O. Fioravanti muestra el patio de lo que puede ser tomado como un conventillo. El artista hace que el espectador pase a formar parte de una escena de costumbres urbana, donde hay una mujer sentada detrás de un caballete que está pintando a otras sentadas frente a ella. Detrás, otros personajes se asoman a ver la escena. La resolución plástica daría muestras de apropiaciones locales de estética de los artistas *novecentistas*, también conocidos como los pintores del “retorno al orden”. Las líneas simples, los contornos nítidos, los planos cortados de manera prolija, poca materia o diluida, espacios no habitados o con personajes colocados en situación de armonía con aquellos que están en su casa, resultan el escenas de tintes artificiales.¹⁷⁸ La dimensión documentaria que se registra en estas situaciones no se circunscribe a escenas urbanas sino que también alcanza al ámbito rural. “Impresión” (n° 141, S31) de Rodolfo Franco muestra lo que semeja a una peregrinación a una gruta; pinceladas gruesas y cargadas de material componen una escena donde priman los contrastes entre quienes se encuentran en la entrada de una gruta y aquellos que se aproximan a ella. Los vemos de espalda en penumbras. Están dispuestos de tal modo que dan la sensación de ser una multitud en la que los ojos del espectador se funden para hacerlo formar parte de ella. Pascual J. Abalsamo en “Barrio de la Chacarita” (n° 1, S37) nos aproxima a una composición geometrizable, de austero planteo que linda con la pintura metafísica. En un estilo similar presenta su obra “Una calle” Roberto Azzoni (n° 12, S31).

Ya sean rurales o urbanas comparten un efecto, el de transportar al espectador a una vida cotidiana que por momentos deja de serle ajena y deviene propia, allí es donde radicaría su poder documentario. Se ve una tendencia a que la mayoría de las escenas de costumbres urbanas estén elaboradas de acuerdo a un estilo “retorno al orden” y las rurales, por su parte, sean de factura (post)impresionista pero, no obstante esta diferencia de estilos, comparten su poder de construir una representación costumbrista de la vida cotidiana. Su valor documentario es bifronte, por lo que en apariencia muestran y por lo que, trascendida en su opacidad, se puede leer en ese acto de mostrar. Un ejemplo, de tantos, podría ser “Corrientes y Pueyrredón” (n°9, S36) de María Manuela Alles

¹⁷⁸ Las afinidades con la pintura italiana se explicarían por varias razones de acuerdo a M.T. Constantín. Algunos artistas recibían su formación en *Unione e Benevolenza* como Cúnsolo, otros viajarían a Italia como E. Petorutti, y otros tantos caerían bajo los influjos de la muestra del *Novecento* que tiene lugar en 1930. En cualquier caso, los alcances de este diálogo se plasmarían en una pintura que avanza al ritmo y hacia un destino semejante que la italiana que le es contemporánea. Según la autora, la cubificación geométrica, la metafísica a “lo De Chirico”, la depuración de los volúmenes y la materia diluida serían rastros de la afinidad local con los *novecentistas* que se combinan en una estrategia en la que la modernidad es empleada para reelaborar la tradición. Constantín, M. T., *Op. Cit.*, pp. 168-169.

Monasterio. Esta es una obra que transporta al espectador a un instante de esa tan famosa esquina. Movimiento, pinceladas cargadas y rápidas, superposición de empastes, recursos sintéticos para ubicar a los personajes que circulan por aquellas calles. Deja el legado de una Buenos Aires dinámica, una metrópolis en su apogeo. Están sus infaltables imágenes de la realidad porteña, como “Calle México”. Desde un plano alto muestra una esquina donde dominan los edificios y el avance del tranvía. En este mismo sentido es el aporte de “Isla Maciel” (n° 10, S36) o “Paisaje de La Boca” (n° 11, S36), “Barraca Peña” (n°13, S39) y “Motivo de la Boca” (n°14, S39) de José Archidiácono, paisaje portuario y conventillos con carreta. “Paisaje” (n°43, S37 – Fig. 9) de Rodrigo Bonome es una obra de que evocaría algunas de las apropiaciones de la factura cezanneana, con una perspectiva dislocada y figuras geométricas que le dificultan al observador la posibilidad de distinguir entre los accidentes geográficos, la naturaleza y las edificaciones emplazadas en lo que parece la ladera de una colina. Si recorremos este entramado de obras transitamos una experiencia visual que nos conduce a una comprensión (de acuerdo a la construcción que resulta de lo seleccionado) de aquello de lo que se trataría la Buenos Aires moderna. Lo mismo sucede con los paisajes rurales o los urbanos que remiten a otras ciudades, las diferencias de estilo quedan subsumidas en una trama visual de la Argentina que se busca proyectar. El alcance del poder narrativo de estas obras explicaría por qué no se problematiza al tipo de estilo empleado. En otras palabras, los núcleos temáticos podrían ser entendidos como funcionales a una narrativa nacional a la que el estilo no le hace obstáculo.

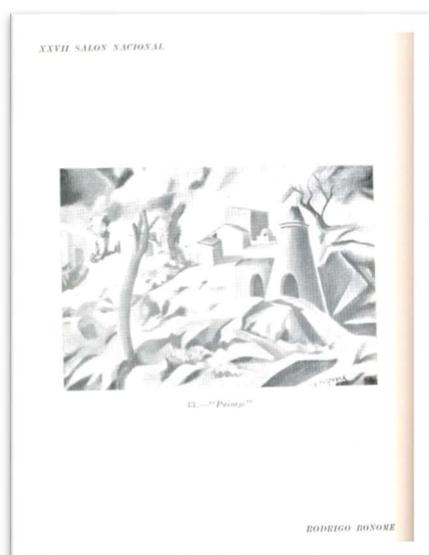


Fig. 9, “Paisaje”, Rodrigo Bonome - 1937

El valor documentario también se relaciona con cierto criterio geográfico que reúne una variedad de imágenes que, en conjunto, cubren todos los puntos cardinales. Esta trama revela la inmensidad del territorio nacional. Es particular el caso de G. Besares Soaire, pintor recurrentemente seleccionado. Discípulo de P. Collivadino, tiene una paleta de colores claros pero su estilo está marcado por pinceladas más despojadas y limpias. Se nota el trazo del pincel pero este no se agita según un ritmo impresionista sino que es apoyado calculadamente en cada segmento por el que se desplaza. Toma temas de siempre vinculados a su tierra, Santiago del Estero. “En la Selva Santiagueña” (n° 36, S31) de este artista, vemos una obra de temática costumbrista pero resuelta con una paleta que se aproxima a la de Spilimbergo. Gramajo Gutiérrez con sus “Troperos descansando” (n° 163 y 166, S31) aporta al telurismo con un realismo ingenuo en escenas en las que animales y trabajadores evocan la Argentina rural, exportadora de granos. Manuel Suero tiene un estilo que podríamos ubicar entre Spilimbergo y Gramajo Gutiérrez, como se observa en “Paisaje de Humahuaca” (n° 228 y n° 229, S36 – Fig. 10). Gramajo Gutiérrez también presenta obras de carácter costumbrista en el Salón del ‘36, “La procesión de San Roque” (Las Palmas) (n° 105, S36) y “Después de la procesión” (n° 106, S36) evocan los elementos más icónicos de la cultura religiosa del noroeste con una paleta que rinde tributo a la tradición de la región – amplia en sus colores y vibrante en sus tonos.

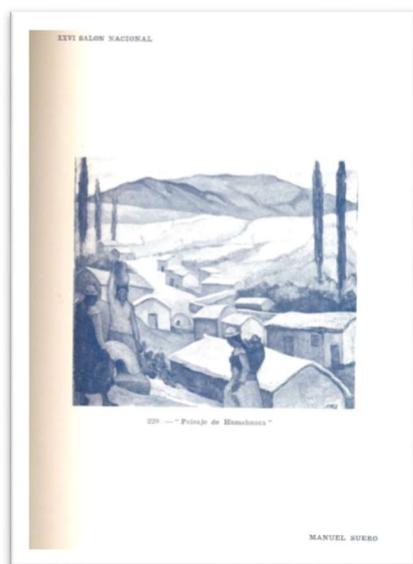


Fig. 10, “Paisaje de Humahuaca”, M. Suero - 1936

Siempre con sus particulares paisajes Fray Guillermo Butler, con una propuesta despojada y sintética, presenta en esta ocasión una capilla al pie de una montaña y dos franciscanos leyendo en el margen derecho de la pintura. Los pinos y las piedras parecen

una señal de que “Capilla de estancia” (n°51, S39) podría ser atribuida a una paisaje de las sierras ya sea de Córdoba o de San Luis.

“El Rancho azul” (n° 51, S31) de Italo Botti responde sin lugar a dudas al estereotipo del género “ranchitos” o escena de costumbres pintada con técnica impresionista. “Rincón del mercado de abasto” (n° 122, S31) juega con el tema de la multitud anónima, pero en este caso la perspectiva frontal mantiene alejado al observador y la pincelada impresionista la hace una pintura más tradicional. En este mismo género podemos ubicar a “Colonos” (n° 60, S31) de Aurelio Canessa, artista que apela a una tónica costumbrista que plasma indistintamente con estilo postimpresionista como expresionista, con una paleta en la que acentúa los ocres y pasteles o, por el contrario, una dominada por colores vibrantes. A pesar de que en el Salón del ‘34 se encuentra una tendencia más moderna en estilo de representar el paisaje, también tiene lugar las obras costumbristas, entre ellas “En Valle Viejo” (Catamarca) (n° 21, S34) de R. Bongiorno, “Patio” (n° 24, S34) de M. Borgarello, que responden a una composición que alcanza al paisaje urbano como en el caso de la serie “Desde la Isla Maciel” (n° 26, S34) de Luis Borraro. Estas abordan la geografía rural y urbana desde una mirada apacible y un relato que se podría identificar como anecdótico porque arriman al espectador a lo que puede ser un día cualquiera en el funcionamiento de esas realidades, un episodio carente de conflictividad y evocativo, al mismo tiempo, de la esencia que le parecería darle sustento. Italo Botti también hace su aporte en este sentido, en particular con “Tranquilidad de medio día” (n° 29, S34). M. Cid presenta “Catedral de Córdoba” (n° 28, S34), J. Corbacho “Rincón de Riachuelo” (n° 48, S34), I. Cotone “Viejo Algarrobo” (n° 50, S34), “Paisaje – Sierras de Córdoba” (n° 72, S34) e L. Estarico, los paisajes de P. López Buchardo. Son varios los ranchitos que componen a este grupo: “Ocaso” (n° 128, S34 – fig. 11) de A. Malinverno, “Paisaje de La Falda” (n° 134, S34) de J. H. Martínez Ferrer, “Ranchos viejos” (n 157, S34) de A. V. Ortega, “Aldea del 60” (n° 182, S34) de D. Pronsato, “Invierno” (n° 193, S34) de E. Villegas Rodríguez, entre otros. “Patio norteño” (n° 33, S35) de Raúl Bongiorno propone una mirada que sintetiza un paisaje telúrico en clave moderna: una casa, horno de barro, pozo de agua, vicuñas son dispuestos en segundo plano pero la claridad que emanan de una paleta suave se roba la centralidad de la mirada, mientras que el primer plano en un todo oscuro hasta puede ser no visto.

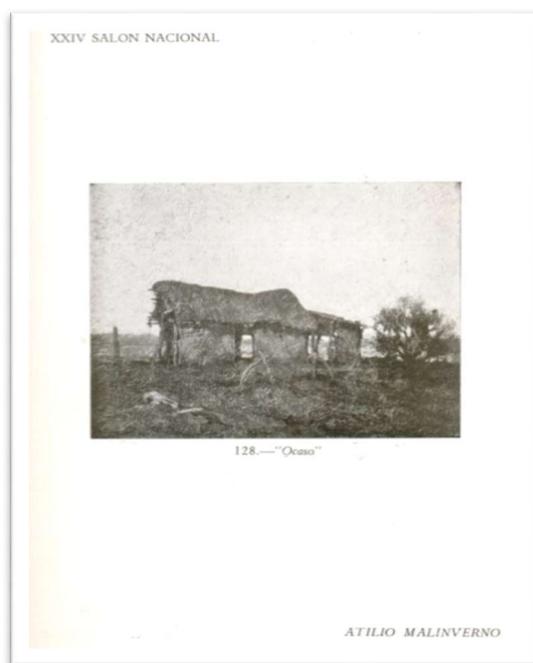


Fig. 11, "Ocaso", A. Malinverno - 1934

Luis Borraro presenta "Paisaje" (n°36, S35) y "En el Tigre" (n°37, S35), O. Ferrarotti "Rumbo" (n° 118, S35). Estas son de las pocas obras seleccionadas en el Salón del '35 que encaja con la perspectiva estereotipada del paisaje nacional, pinceladas bien cargadas, composición de carácter impresionista, colores claros, entre otras cosas, que redundan en una representación pintoresquista de la tierra natal. Estas y más obras componen el concierto de imágenes que dan cuenta de la geografía del país, e incluso de algunos países de frontera, y también del elemento que refuerza la legitimidad del modelo agroexportador: la producción y el ganado. Algunos ejemplos de los primeros: "Las sierras" (n°196, S35) de J. C. Miraglia, "Soledad" (n° 209, S35) de J. M.E. Navarro, "Día gris" (n° 215, S35) de Antonio Parodi. En ocasión del Salón del '36 hay muchas obras que son de paisajes serranos, y otros pintoresquismos que retratan las características de los rincones geográficos de la Argentina "Paisaje Serrano" (n° 4, S36), "Paisaje de Cañera" (n°5, S36) de José Aguilera. "Comerciantes de Humahuaca" (n°30, S36) es una obra de G. Belardinelli que si algo no le falta es costumbrismo y nativismo. "Egloga" (n°46, S36) de Luis Borraro es uno de los paisajes más costumbristas de la selección. Ranchito, fardo, cabras y corral, camino de tierra, pinceladas cargadas. O "Los ombúes" (n°47, S36) del mismo artista. "Comerciantes de Humahuaca" (n°30, S37) es una obra de G. Belardinelli que si algo no le falta es costumbrismo y nativismo.

Roberto Azzoni con un típico paisaje serrano en “Paisaje de los Papagallos” (n°16, 39), Nicolás Bardas con “Últimos rayos” (Valle del Nono – Córdoba) (n° 24, S39), junto con otros tantos, aportan el tipo de obra que permite sostener la idea de grandeza de la nación Argentina, aquella que se basa en sus riquezas y belleza natural. Destacan ya sea porque ponen el acento en lo nativo, lo lugareño, lo autóctono o porque dan cuenta de la monumentalidad del paisaje. “Tierra santiagueña” (n°33, S39) de Gaspar Besares Soraire nos muestra un rancherío en medio del campo y gentes diversas que se acercan con niños, a pie, a caballo, con comida. “Paisaje de la isla” es una obra de Pedro Bleuzet, de paleta baja, pinceladas gruesas, firmes y ágiles.

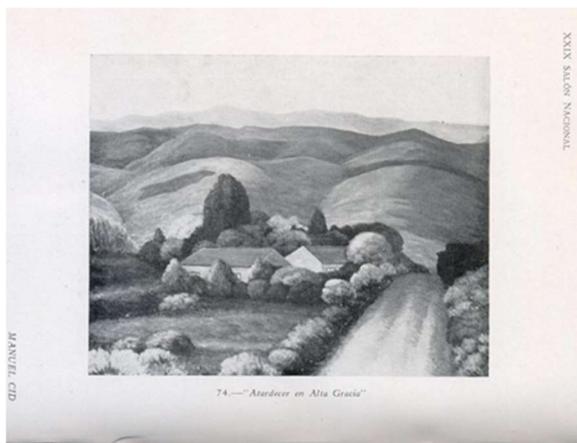


Fig. 12, “Atardecer de Altagracia”, M. Cid - 1939

Manuel Cid es seleccionado por dos obras que aportan a esta percepción de la totalidad de la geografía nacional: “Atardecer en Altagracia” (n°74, S39 – Fig. 12) y “Paisaje de Córdoba” (n°75, S39). De Eloisa Dufour encontramos “Iglesia de Humahuaca” (n°99, S39). Juan Carlos Duran presenta “Luz matinal” (n°100, S39) y “Mañana fría” (n°101, S39), ambas en un estilo que recuerda a Malharro. Dentro de la línea de paisaje nacional o lo podemos llamar paisaje que hace patria, también encontramos a “Mañana de luz” de Demetrio Iramain, “El arroyo y la campiña” (n°142, S39) y “La capillita de Guadalupe” (n°143, S39) de Angel Isoleri.

D. La cuestión social y el margen.

Los catálogos incluyen toda una serie de obras que retratan aspectos de la vida urbana que en términos de la época ponen en evidencia ciertos rasgos que son percibidos como indicios de conflictividad social, si bien no necesariamente denuncian una situación en particular. Funcionan como ventanas a las transformaciones que están teniendo lugar en

la sociedad argentina, evocan aquellos problemas que preocupan a los ciudadanos de ese tiempo, ponen en evidencia el corrimiento de los márgenes sociales y geográficos.

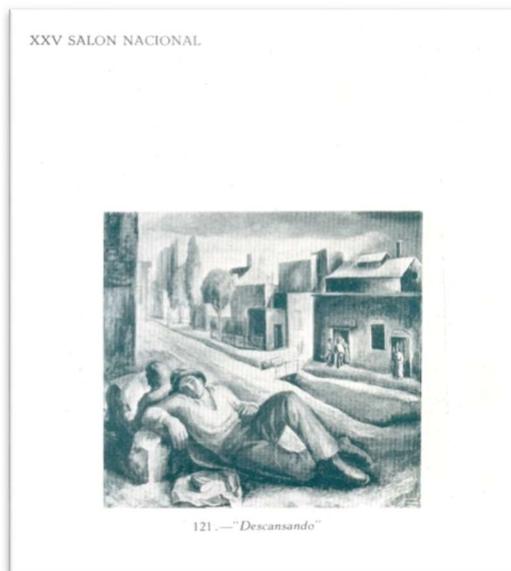


Fig. 13, "Descansando", O. Fioravanti - 1935

En "Descansando" (n° 121, S35 – Fig. 13) Octavio Fioravanti nos hace compartir la siesta de un trabajador que retoza apoyado en las espaldas de otro que lee el diario. Estos hombres aparecen en primerísimo plano en el margen izquierdo de la tela, mientras a su derecha en un plano más distante se ven casitas de una barrio tranquilo donde la gente circula y charla en

las veredas. El tratamiento sintético de las figuras y de los rasgos de aquellas que se encuentran en primer plano se combina con la estructura de cuerpos geométricos que el artista emplea para emplazar las casitas. El conjunto compositivo despierta sensaciones de desasosiego, melancolía y cierta angustia. Esta obra forma parte de todo un conjunto que nos permitiría discutir con aquellas versiones según las cuales en el Salón no se acepta ningún tipo de obra que contenga visos de conflictividad o crítica social. "Desocupados en Puerto Nuevo" (n° 24, S35 – Fig. 14) de R. Bertugno de factura postimpresionista, "Lavanderas de Colonia" (n° 25, S35) del mismo pintor, "Isla Maciel" (n° 10, S36) y "Paisaje de la Boca" (n° 11, S36) de J. Arciadiácono son obras en las que el arrabal es retratado en su funcionamiento cotidiano. Por un lado, botecitos anclados en primer plano alzan sus proas en el margen inferior derecho de la obra, gente caminando frente a las típicas construcciones de dos pisos de La Boca.

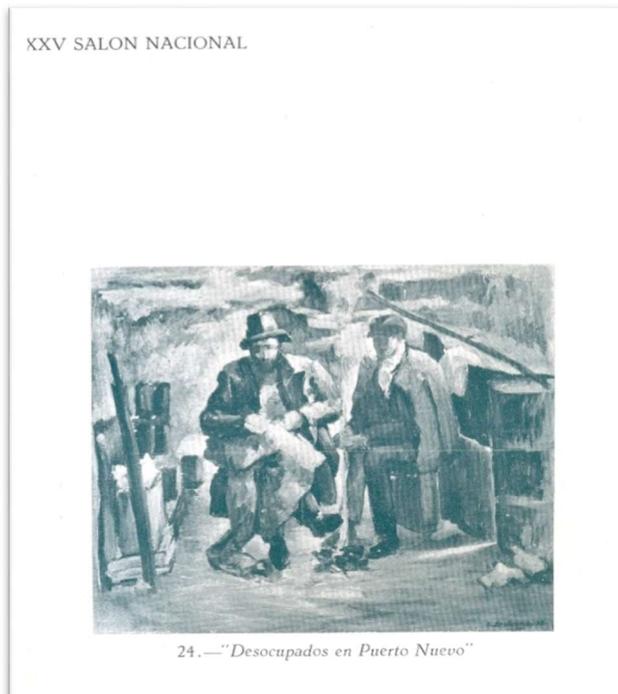


Fig. 14, “Desocupados en Puerto Nuevo”,
R. Bertugno - 1935

Incorporan un ritmo que no aparece en obras como las de Cúnsolo, pero su aporte es compartido: contribuyen a construir una imagen de este barrio que no es tan fuertemente obrera como se observa en los grabados contemporáneos de los artistas del pueblo, por ejemplo. Por el otro, dentro de este núcleo

de obras aparece un Daneri (n° 60 y 61, S36) un tanto diferente al que vimos en Salones anteriores. Siempre haciendo foco en La Boca aporta composiciones más dinámicas que ponen de manifiesto la vida cotidiana del barrio y aquel margen entre lo urbano y lo rural que se pone en juego en la periferia. “Sábado goyesco” (n°4, S39 - Fig. 15) de José María Aguirre es una composición bien peculiar donde el margen pone en juego el sentido de lo nativo. En un retrato grupal se observa una escena de costumbres en la que parece haber una familia reunida de inmigrantes. Tiene todos los elementos del tenebrismo español y le rinde justo homenaje a Goya, particularmente a sus grabados. La herencia española encuentra múltiples manifestaciones. Ya sea a través de la fuerte traza de Zuloaga sobre algunos artistas argentinos, como por las composiciones donde se observa la reincorporación de elementos de la tradición española a la vida cotidiana local.

“Entierro del maestro Salina” (n°34, S39) es una obra difícil de clasificar. Por la arquitectura del lugar, la vestimenta de unos personajes que parecen soldados y el pasaje de espadas que se improvisa sobre quienes llevan el cajón del difunto, parecería ser una obra que evoca costumbres de raíz española. También rescatando el pasado hispánico de Buenos Aires Miguel Burgoa Videla presenta “Patio Andaluz”, nocturno (Palermo) (n°49, S39). Con manchas, pinceladas gruesas y cantidad generosa de material el artista

compone una escena nocturna sugerente y atractiva visualmente. Lo mismo hace con el “Rosedal”, nocturno (Palermo) (n°50, S39).

Por su parte, de manera complementaria a esta Buenos Aires moderna y en vigoroso desarrollo, las escenas rurales y la naturaleza aparecen como símbolo de trabajo y prosperidad. También como sinónimo de paz y tranquilidad, evasión de una realidad urbana que está siendo conquistada por medios de transporte y cemento.

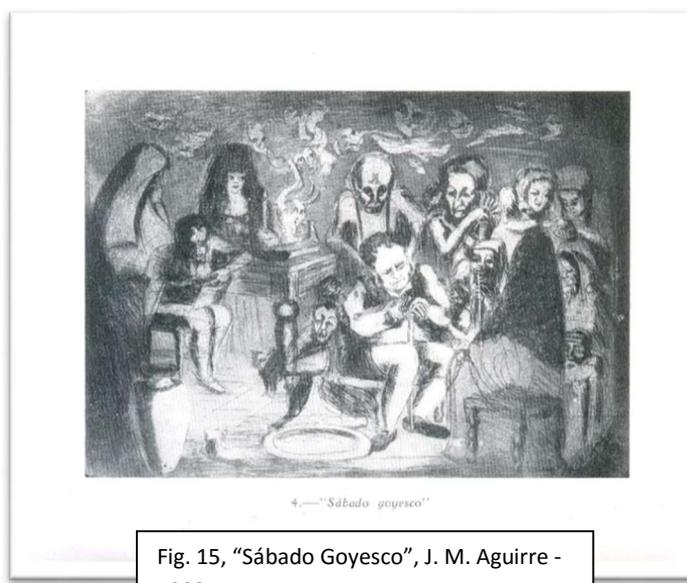


Fig. 15, “Sábado Goyesco”, J. M. Aguirre - 1939

Lo retratado puede ser de colores intensos o pálidos pero siempre evoca quietud. En este segmento de la trama es donde más llamativo se torna el estilo de mezcla que prevalece. La combinación de elementos formales modernos con temáticas costumbristas, evocativos de la patria, la nación o lo regional se articula

a raíz del poder narrativo de las obras. Por ejemplo, los grabados de Agustín Zapata Gollan están compuestos de acuerdo a una factura semejante a la de los artistas del pueblo, pero las temáticas que retrata en sus grabados son siempre evocativas de algún aspecto icónico-nacional como “La Vaca muerta” (n° 355, S31) o “El Tango” (n° 354, S31). “Paisaje” de Lino E. Spilimbergo (n° 319, S30) resulta de una combinación de elementos característicos de un futurismo tardío en términos de estilo como del más temprano por lo colorida de la obra. Es recurrente la presencia de este tipo de obras en la selección del Salón. Mucho distan de las obras de corte impresionista que conmueven a través de la construcción estereotipada de la pobreza rural o indígena. Y no es menor considerar que no son sólo los artistas ya consagrados los que se atreven a enviar obras que respete el tema y eluda el estilo costumbrista. “Campestre” (n° 67, S31 – Fig. 16) de Roberto Cascarini retrata con realismo a unos campesinos descansando, una mujer amamantando, en un contexto compuesto por planos de color liso y línea rectas que apaciguan la mirada. Es una composición moderna cuyo vigor narrativo descansa en su capacidad de celebrar el terruño. Con una resolución plástica semejante Rodrigo

Bonome pinta un “Desde el Balcón” (n° 33, S30 – Fig. 17), que vuelve sobre una temática muy activa en la época: la frontera entre la naturaleza y la urbe.

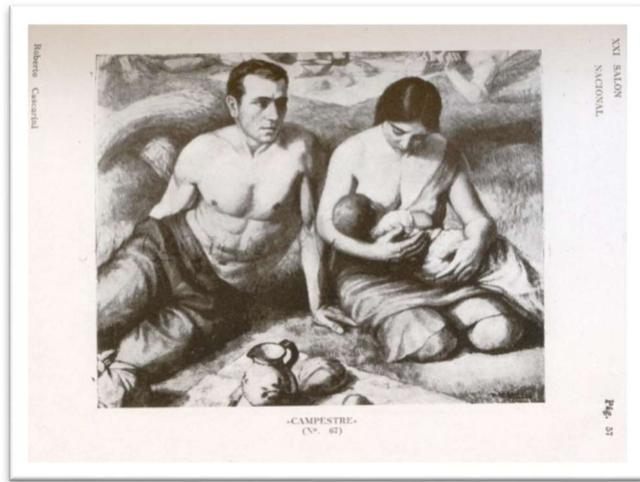


Fig. 16, “Campestre”, Roberto Cascarini - 1931

El trazado racionalista de la construcción es acompañado de lomadas, frágiles arbolitos, chimeneas sin humo, que hacen del encuentro de los márgenes algo aparentemente natural. En esta línea nos encontramos con “Rincón de la Boca” (n° 83, S30) de Armando D’Ans, pero aquí sí hay movimiento sólo que aplicado a las prendas colgadas

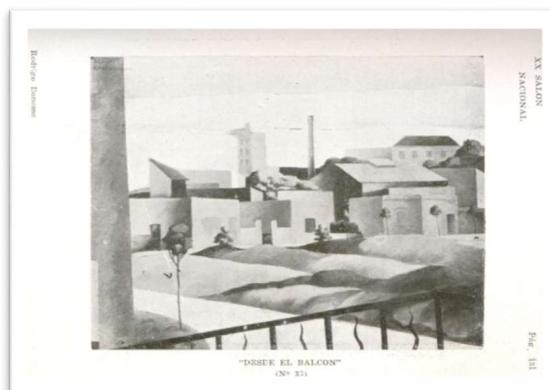


Fig. 17, “Desde el Balcón”, Rodrigo Bonome - 1930

en una soga.

El Salón del '34 es paradigmático por su diversidad, se sale incluso de la norma aporética que define al Salón de esta década. Predominan paisajes que versan sobre motivos regionales pero sobresale la diversidad de estilos con los que son retratados. Aquellos en los que se observa gente en su gran mayoría incluyen personajes que no miran directamente al espectador. Se muestran lateralizados o de espaldas a este con lo cual el espectador queda incluido en la escena, casi mirándola desde adentro. Son ejemplo de ello las piezas de J. C. Aggradi y “Nostalgia” (n° 1, S34), J. Aguilera y

“Caserío de San Martín” (n° 2, S34), P. Angilica “Esperando las sobras” (n° 5, S34 – Fig. 18), T. R. Belardinelli “Palacio de barriada” (n° 15, S34), “Tarde en el patio” (n° 75, S34) y “Escena de la calle” (n° 76, S34) de O. Fioravanti, “Paisaje” (n° 81, S34) de Víctor Garrone, “Garúa” (n° 110, S34) de Fortunato Lacámara.

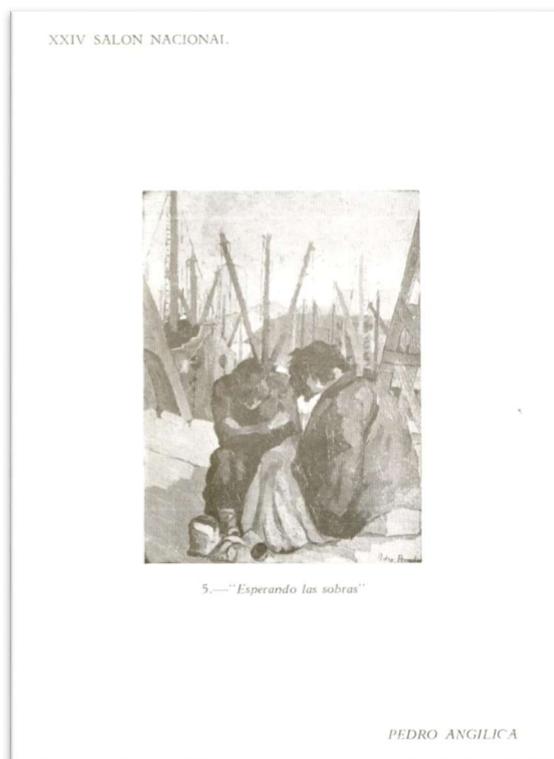


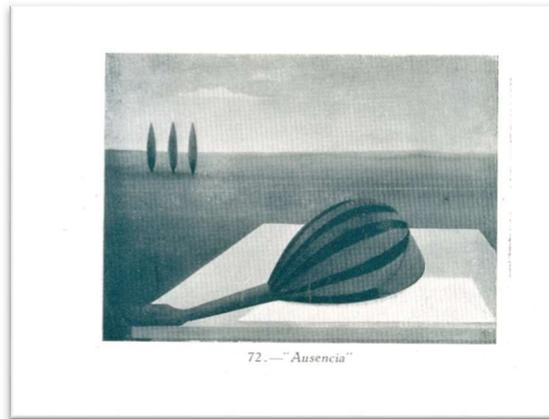
Fig. 18, “Esperando las sobras”, P. Angilica - 1934

La ponderación del margen – entre la naturaleza y lo urbano, el campo y la ciudad, el adentro y el afuera, la modernidad y la tradición – permite introducir elementos alusivos de las nuevas realidades y conflictos sociales en los intersticios que presenta la narrativa del Salón. Coexisten obras que responden al estereotipo vernáculo, como lo enuncia el título de la obra de Adelina Castex “Ranchito” (n° 67, S35 – Fig. 19), con

algunas otras que se sitúan en el extremo opuesto del arco pictórico. “Ausencia” (n° 72, S35 – Fig. 20) de Dora Cifone es exponente de la influencia de la pintura metafísica en Buenos Aires: un primer plano nos muestra un laúd de su lado reverso, apoyado sobre una mesa blanca como si fuera una niña ladeada hacia la izquierda. Ambigüedad irresuelta reforzada por la ponderación de ese pequeño interior que puede ser tomado por exterior. Otra expresión de esta convivencia de opuestos la encontramos en “Colonos y nativa” (n° 249, S. 35 – Fig. 21) de Enrique Raquena Escalada, donde percibimos la coexistencia de estos recién llegados en una escena que denota que ya están instalados,



67.—"Ranchito"



72.—"Ausencia"

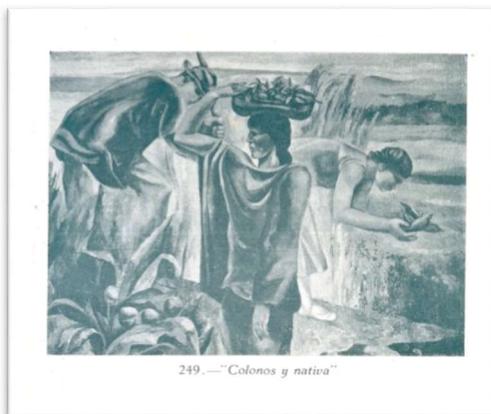
Fig. 19, Izq. "Ranchito", Adelina Castex - 1935

Fig 20, Der. "Ausencia", Dora Cifone - 1935

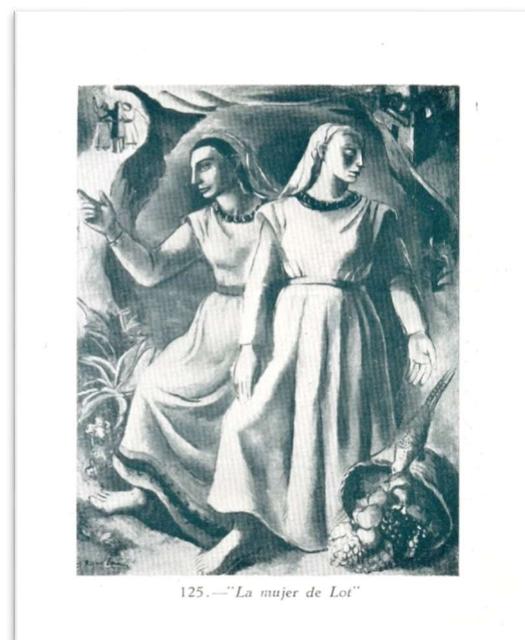
que han optado por quedarse. Para reforzar dicha percepción se los coloca junto a una mujer nativa representativa de hasta donde pueden rastrearse los orígenes de nuestra tradición. Esta es una composición que evoca la sensación de que lejos de ser excluyentes estos dos tipos sociales forman parte del mismo proyecto de país y es la tierra la que da sustento a su comunión. Al igual que en los casos en que se ofrece una mirada de los arrabales con factura metafísica, lo que sucede en estos aquí es que necesitamos del título de la obra para poder terminar de connotarla.

Fig. 21, Izq. "Colonos y nativa", - 1935

Fig. 22, Der. "La mujer de Lot", R.



249.—"Colonos y nativa"



125.—"La mujer de Lot"

La representación de la coexistencia entre elementos dispares no se ahorra la evidencia de tensiones, como en el caso de R. Forner que opta por mostrar el afincamiento a la tierra recurriendo al relato bíblico en "La mujer de Lot" (n° 125, S35 – Fig. 22). A su

vez, se puede ver plasmado en este repertorio visual lo que en la literatura borgeana de esta época es identificado como el margen o la orilla en términos de Sarlo¹⁷⁹. Espacios o sectores donde lo urbano y lo rural se encuentran mostrando este aspecto tan característico del desarrollo nacional donde lo moderno es tal gracias a aquellos aspectos rurales que se pueden explotar. Podemos citar a algunas obras de José Aguilera como “La Curtiembre” (nº2, S39) y “Hornos de cal” (nº3, S39). El margen también aparece en los centros urbanos de provincia. En “Usina de ciudad” (nº 212, S35 - Fig. 23) de Alberto Nicasio, en “Ciudad provinciana” (nº48, S39 – Fig. 24) de Laurenziano Brizuela nos topamos con una urbanización que no abandona sus ruralidad. En la segunda, más que ciudad es un conjunto de casas dispuestas una al lado de la otra en torno a una calle principal sobre la que a lo lejos se observa una carreta y en un plano cercano al observador encontramos a personas caminando. “Escalinata de Vicente López” (nº79, S39) y “Otoño en Vicente López” de Antonio Console ponen de manifiesto la ruralidad que mantiene alerta a la urbe en su carácter de recién llegada.

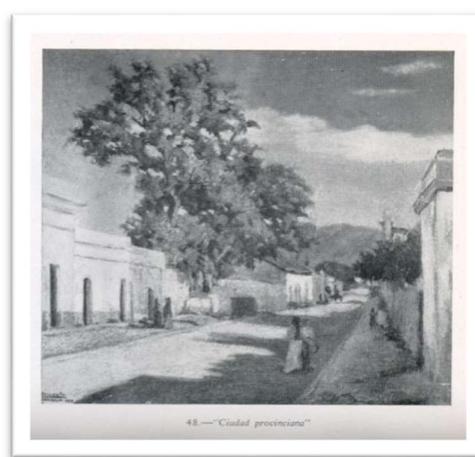
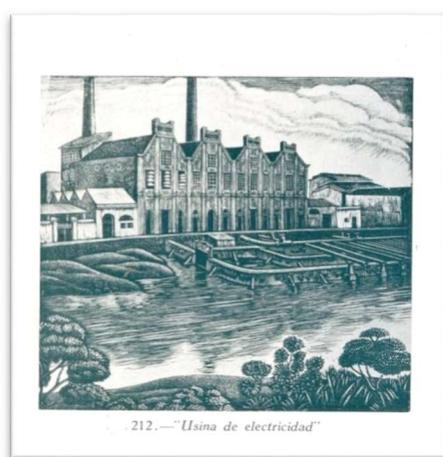


Fig. 23, Izq. “Usina de ciudad, A. Nicasio - 1935

Fig. 24, “Ciudad provinciana”, L. Brizuela - 1939

Como ya se ha mencionado esta orilla también cobra forma en la imagen de encuentro entre lo moderno y lo tradicional. “Pastor” (nº 42, S35) de G. Buitrago es una obra característica en este sentido. “Jujuy” (nº 35, S37 – Fig. 25) primera sorpresa sabe qué afecto a tanta gente. Por tema es incuestionablemente telúrica y por paleta y

¹⁷⁹ Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*. (Buenos Aires: Ariel, 1995).

composición se acerca más a lo que se entiende por arte moderno, colores planos, composición geometrizable, movimiento de las telas que se manifiesta en ondulaciones estáticas que dan lugar a esos volúmenes tan propios del monumentalismo o la pintura del retorno al orden. Imágenes que comúnmente evocan movimiento, aunque sea el provocado por la respiración del propio cuerpo, pero que al ser retratadas con un registro geométrico dan una sensación de movimiento congelado, generando una sensación de suspenso o vacío expectante. Otros artistas presentan obras con esta misma dinámica visual. “Anunciación” (n° 47, S35) de Fray Guillermo Buttler por ejemplo. Una de las obras más cercanas al arte metafísico de la selección de ‘35, que incluso podría ser confundida con un De Chirico, es “Composición” (n° 103, S35) de Pablo Díaz. El patrón de la cuadrícula que compone el suelo, la perspectiva bien marcada en la que son colocadas las dos figuras, el remate en el centro del horizonte de un templo de arquitectura clásica acompañado en sus laterales de dos montañas triangulares dejan al espectador en suerte de suspenso interpretativo. “Paisaje de Benegas” (n° 13, S36) de R. Azzoni es una obra de resolución de tipo nuevo orden, de colores planos, pinceladas apenas visibles y una composición que da una sensación de quietud y tranquilidad pero con vuelo propio porque en la vegetación se observa mayor carga de material y agilidad de la pincelada. Esta obra de Azzoni ganó un premio estímulo que compartió con otros

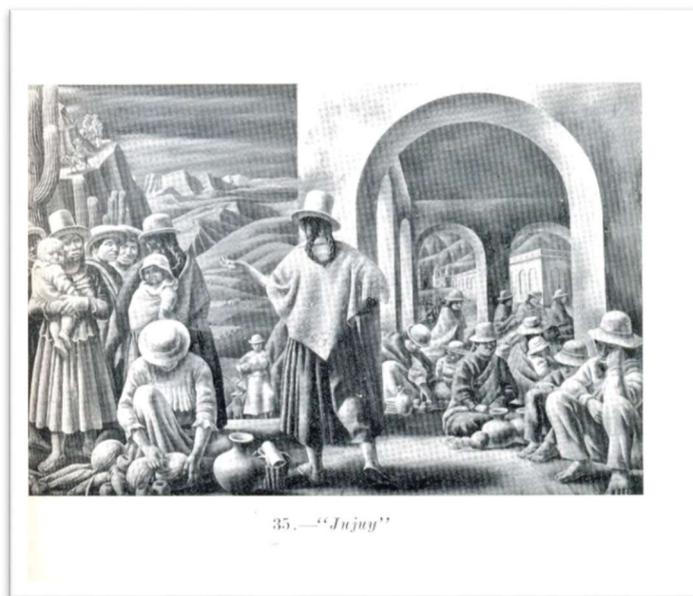


Fig. 25, “Jujuy”, A. Berni - 1937

3 artistas. “Las barrancas” (n°82, S36) de Leonardo Estarico es una composición claramente geometrizable donde los árboles y las construcciones son dispuestos de manera tal que transportan al observador a una escena donde la mirada es conducida de manera controlada por toda la tela. Juan Carlos Miraglia se encuentra entre los que

retratan estos paisajes severos y geométricos. Estos ellos encontramos a “La Piedad” (n° 147, S36) y “Casa Vecinas” (n° 148, S36).

Las obras que enuncian un margen pueden ser portadoras de una amplitud temática significativa, lo que comparten es que logran introducir ciertas fisuras en el discurso que resulta de la reunión de obras seleccionadas.

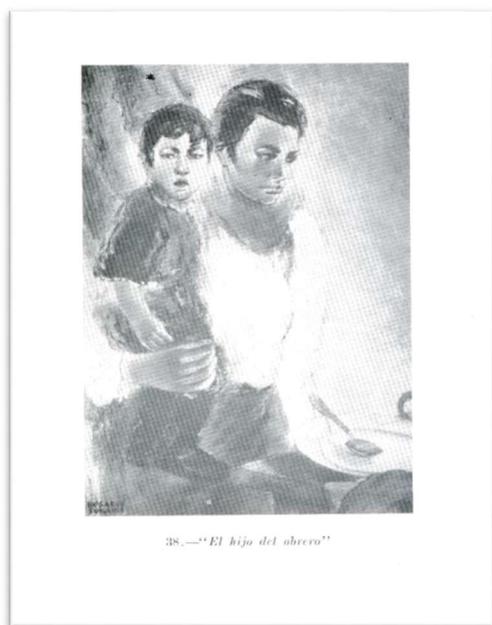


Fig. 26, “El hijo del obrero”, B. Besares Soraire - 1937

En el ‘37 Besares Soaire introduce una inflexión en el eje temático que generalmente articula su obra y presenta “El hijo del obrero” (n°38, S37 – Fig. 26). Pinceladas sueltas y dinámicas se organizan en una composición figurativa costumbrista, pero una particularidad se destaca, un niño mira directamente a los ojos del observador. La suya es una mirada desafiante y sufriente que se refuerza con aquella del padre, perdida y, aparentemente, desahuciada frente a un plato vacío y una cuchara que aguarda. Mezcla de interpelación e intimismo, el relato supera cualquier dimensión estilística y contradice toda afirmación que sostenga que el Salón solo recoge obras que ofrecen un relato carente de conflictos.

Considerando su carácter pedagógico y el lugar que ocupa como institución consagratoria en el campo de las artes visuales, el siguiente paso consiste en interrogar en qué grado estas imágenes que organizadas según los núcleos temáticos propuestos colaborarían con la construcción de las bases de identificación de un discurso patrio. Esto conduce a una reflexión preliminar sobre la viabilidad de sostener que lo que el SNBA ofrece en sus catálogos es un relato visual y, de ser así, si se puede hablar de un arte oficializado o - como en el caso del arte del *Novecento* – de un arte de Estado.

Afirmar que los catálogos están dispuestos de acuerdo a la organización de un relato se hace difícil a medida que se avanza sobre las páginas. Durante los 30 se observan ciertas regularidades:

- a. Salvo en el Salón de 1931 y el de 1934, se incluye un mapa de las salas. Hasta 1930 estas se dividen según se exhibieran en ellas esculturas o pinturas, y a partir de la mudanza al edificio del *Palais de Glace* se adopta una disposición más móvil, con los años se van incorporando nuevas salas que reciben el nombre de figuras reconocidas, especialmente artistas. Salvo en 1932, no hay información en el catálogo sobre la sala en la que son exhibidas las obras.
- b. Se incluye la lista de los jurados responsables por el certamen de escultura y aquellos a cargo del de pintura. Seguido viene el reglamento, cuyas modificaciones ya mencionamos en el capítulo 2.
- c. Luego se coloca la “Lista de expositores”. Esta lista se organiza a partir de un orden alfabético, los nombres de los artistas van acompañados de un número de orden, el material, el nombre de la obra y la página en la que se la incluye en el catálogo. A partir de 1932 se agrega qué artistas fueron premiados, y con qué premio o si están fuera de concurso y el artículo que explica la razón de ello¹⁸⁰. En 1935 se coloca por separado una lista de premiados y en 1936 se amplía la información sobre las obras, por ejemplo, indicando las medidas – esta decisión coincide con aquella que impulsa a la promoción de las obras para su venta. Una novedad hacia 1938 va a ser la incorporación de información sobre la cantidad de obras que se presentaron al certamen, especificando cuantas entraron y cuantas quedaron fuera.
- d. El artículo 26 estipula que la colocación de obras corre por cuenta del jurado. Aunque no está así determinado, se observa que en los catálogos se disponen primero las pinturas premiadas, una gran cantidad de obras seleccionadas van luego acompañadas de los premios en escultura y luego las esculturas seleccionadas.

¹⁸⁰ Cfr. Art. 24/25 quedarían fuera de concurso los invitados a Exponer, los ganadores de un I Premio o premio adquisición en el certamen anterior, los que figuren con obras en el MNBA y los miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes y del jurado que sólo pueden presentar dos Obras y quedan fuera de concurso.

Y en este punto se llega al final de las regularidades. Salvo en el caso que mencionados, el catálogo no nos brinda información sobre cuantas obras o cómo son dispuestas en exhibición o con qué criterio se selecciona a las que figuran en el catálogo. Si bien desde el '32 el primer tramo agrupa a las obras premiadas, el resto parecería seguir un orden desjerarquizado en el que domina la secuencia alfabética – la cual coincide con el número de orden de la lista de expositores - aunque en ocasiones se observan saltos e intromisiones la quiebran. Intentar dar con una lógica para este agrupamiento, por momentos errático, parece una tarea infructuosa. No se encuentran hilos conductores que respondan a variables como temas, materiales, sentido vertical o apaisado de las imágenes o artistas de renombre y artistas menos conocidos. No obstante, se percibe cierta lógica que puede tener que ver con sorprender al espectador con una diversidad de temas y facturas que para nada resulta disonante (Fig. 27 y Fig. 28). Por el contrario, se observa la potencia de la convivencia de elementos dispares que, aparentemente, celebra el encuentro entre modernidad y tradición.



El recorrido por el Salón a partir de la organización de estos núcleos temáticos nos sitúa ante un certamen en el que proliferan estilos y temas diversos. Lo que tienen en común es que representan rincones geográficos y tipos sociales de la Argentina. Se organizaron sin plantear grandes distinguos temporales porque esta diversidad y eclecticismo tributario de una coexistencia equilibrada entre elementos residuales y emergentes se sostiene en el tiempo. Esto nos conduce a pensar de qué modo la problemática de la modernidad se está poniendo en juego al interior del Salón.

Fig. 28: Catálogo del XXIX Salón de Bellas Artes - 1939. Izq.: "Ni ver, ni oír, ni hablar...", óleo de Raquel Forner, y der.: "Paisanos descansando", óleo de María Luisa García Iglesias.



III. Los múltiples sentidos de lo moderno.

Un balance de las primeras décadas del siglo XX daría cuenta de un proceso de consolidación no sólo de las instituciones culturales sino también de la identidad social de artistas, críticos y el público. En este contexto el Salón quedaría instituido como un lugar de producción y reproducción de tendencias artísticas y como constructor de tradición, de ahí que se haya propuesto pensarlo como lugar de la memoria. La decisión de participar o enfrentarse a él permitiría a los artistas asumir una posición pública. En palabras de D. Wechsler:

“El Salón ha sido responsable – junto a la Academia, la Comisión Nacional de Bellas Artes y la crítica de arte instituida – de la construcción de una cultura artística dominante [...] Otro aspecto que queda a la vista es la permeabilidad demostrada por esta

institución para la incorporación – tal vez como mecanismo de neutralización – del arte nuevo.”¹⁸¹

Como se ha mostrado, al recorrer el repertorio de imágenes que componen a la Selección y lo Premios, la propuesta del Salón también sería tributaria de las preocupaciones que se evidencian en los recientes debates al interior de la historiografía del arte y la cultura que plantean la modernización del “territorio del arte” implicada en una serie de procesos y cambios que excederían a una explicación que pueda reducirse a una dicotomía entre vanguardia y tradición. El dilema de la modernidad arrastra consigo una serie de fenómenos que imprimirían una nueva dinámica en el funcionamiento del campo cultural y artístico. La gestación de un mercado literario y uno artístico se desenvuelve al tiempo que va apareciendo un nuevo público para obras que se salen de la norma.¹⁸² En el campo de la escritura, la profesionalización avanza a paso firme y figuras como la del periodista profesional - incluyendo al crítico de arte – y el escritor son signo de la separación de la política y la escritura, ámbitos que hasta el cambio de siglo parecerían indisociables.¹⁸³ La diferencia radicaría en el sustrato a partir del cual se cimentan las legitimidades discursivas e intervenciones públicas, lo cual no supone que el gesto crítico fuera menos político. A los ojos de los contemporáneos lo moderno y lo nuevo se perfilan como términos indisociables de una transición en la que la tradición queda, en principio, puesta en cuestión. Se puede adelantar que como se verá en el próximo capítulo la reacción de la crítica de arte de la prensa nacionalista se fundaría en las tensiones que encierra esta tensión, extrapolables a sus alcances en la manera de connotar los elementos visibles de la patria. El contexto de las artes visuales con el que dialoga el Salón de la década de 1930 se compone de diversas propuestas estéticas que recogen esta problemática. Conviven quienes muestran más apego por la tradición con aquellos artistas cuya producción pone en evidencia su contacto con las vanguardias históricas, ya sea por su acceso a material informativo actualizado o por haber accedido al, por entonces, anhelado viaje a los centros artísticos europeos. En palabras de D. Wechsler:

“[...] Buenos Aires se convierte en escenario de la construcción y consolidación de un campo artístico problemático signado por una coexistencia más o menos conflictiva de

¹⁸¹ Wechsler, Diana, *Desde el Salón. 100 años.*, 38.

¹⁸² Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* (Barcelona: Anagrama, 2005), 321-325.

¹⁸³ Altamirano, Carlos & Sarlo, Beatriz, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (Argentina: Ariel, 1997).

diferentes versiones del repertorio de lenguajes plásticos ofrecido por el catálogo europeo. [...] La institucionalidad de nuestro campo artístico hacia los años veinte es aún débil, condición que plantea la imposibilidad de una ruptura abrupta. Sin embargo, no supone la ausencia de conflictos a la hora de la aparición de propuestas emergentes.”¹⁸⁴

El Salón podría pensarse como plataforma o, mejor aún, escenario de la hipótesis de la autora según la que la modernidad se manifestaría de manera bifronte en una despreocupación por lo temático, por un lado, y en el tratamiento sintético y geometrizado de las imágenes, por el otro. Se observa como característico de esta época un nuevo arte o nueva sensibilidad que recurriría a un realismo que recupera a “la norma figurativa del pasado” tras haber agenciado las experiencias de la vanguardia histórica, particularidad que se ha puesto en evidencia en variadas referencias a la selección propuesta por el Salón a lo largo de esta década (cfr. Figs. 4,5, 7, 8, 10, 11, 14, 15 y 26).¹⁸⁵ Llegado este punto se hace necesaria una salvedad en la manera de designar al arte moderno en la Argentina. Entre los contemporáneos no se vislumbra ninguna duda de que cualquier planteo plástico que desbordara los parámetros de la tradición era enunciado como vanguardista y, particularmente, entre la crítica nacionalista conservadora sería denunciado como copia degradada de la vanguardia histórica. Como ya se ha venido insinuando, una de las particularidades del arte moderno en los 30 – no sólo en Argentina, sino también en Estados Unidos o Italia, por ejemplo – radicaría en que cuenta con fronteras imprecisas y no se definiría, necesariamente, a partir de una propuesta antagónica a la tradición. De allí se desprendería que, en las últimas décadas, algunos historiadores del arte contemporáneo hayan puesto en duda la pertinencia de denominar vanguardias a los movimientos modernistas en la Argentina, ya que el concepto estaría fuertemente connotado con la historia del arte moderno “universal”, o sea europea canónica.¹⁸⁶ Este tipo de preocupaciones historiográficas reclaman el cuidadoso uso de los conceptos, en particular el de vanguardia, para evitar el desdibujamiento de las especificidades del objeto de estudio. El mismo Salón sería un vivo ejemplo de lo que se perdería en términos de análisis al trasladar una definición como la de Peter Bürger al campo arte local de los 20s y 30s. A pesar de que la crítica

¹⁸⁴ Wechsler, Diana, «Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945.», 273.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 287.

¹⁸⁶ Wechsler, Diana, «Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945.»

contemporánea destaca su papel innovador y desafiante, se puede ver que los artistas modernos no se definen por su oposición a instituciones y/o tradiciones locales y que es posible encontrarlos formando parte de escenas aparentemente contradictorias.¹⁸⁷ Al mismo tiempo, se pueden hallar las obras de artistas como Arato, Riganelli, S. Stagnaro, G. Jarry, entre otros, en el Salón Nacional de Artistas denominados independientes, Sin Jurados y sin Premios (Salón Costa – 1918) y en el catálogo del Salón Nacional.¹⁸⁸ Esta investigación se suma a quienes refieren las contribuciones de estos artistas como *nuevo arte* incluyendo a las tendencias que optan por tratamientos plásticos que revelan apropiaciones locales de la vanguardias europeas, a aquellos que incorporan nuevos temas y a los que se hacen eco de la nueva figuración – o retorno al orden – característica de la Primera Entreguerra.¹⁸⁹ Aunque no se propone encontrar una respuesta a éste que es un debate vigente, este trabajo se suma a pensar las problemáticas que encierra esta complejidad discursiva y, por tal motivo, se emplea el concepto de nuevo arte para hacer referencia a las propuestas modernistas en los 30 y el de vanguardia cuando se haga paráfrasis de expresiones de quienes las designen de tal modo. Asimismo, la reacción contra este nuevo arte tiene sus variantes y matices. En caso de ser portador de un valor amenazante, la advertencia de sus detractores consistiría en su poder de desdibujar, en términos de sus contemporáneos, los elementos que el arte telúrico aspira ponderar. De ahí, que los artistas promovidos por la crítica nacionalista y celebrados como adalides del arte nacional sean aquellos que en los 30s reactualizan imágenes que evocan al tipo campero, a la geografía de la pampa y al tipo ideal connotado en la figura del gaucho.¹⁹⁰ Este arte parecería ser funcional a un nacionalismo que busca afianzarse en una identidad que reniega de Europa y mira tierra adentro a la

¹⁸⁷ V. Pérez, J. P., Iida, C., Lina, L., *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo. 1910-2010* (Buenos Aires: Ediciones del CCC & Fondo Nacional de las Artes, 2010); Muñoz, M. A., «“Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario.”», en Wechsler, D., *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998).

¹⁸⁸ Para profundizar el análisis sobre el debate en torno al empleo del concepto de “vanguardia” en el arte argentino, se recomienda la lectura de textos como los que se mencionan a continuación: Longoni, A., “La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de ‘vanguardia’ en el arte argentino de los 60/70”, en *Revista Punto de Vista*, n° 82, Buenos Aires, Agosto de 2005; Muñoz, M., “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, Buenos Aires, Archivos del CAIA & Ediciones del Jilguero, 1998 y “Los Artistas del Pueblo 1920-1930”, Fundación OSDE, Buenos Aires, 10 abril a 31 de mayo, 2008; Wechsler, D., “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en *Idem*, “Desde la otra vereda”, Buenos Aires, Archivos del CAIA & Ediciones del Jilguero, 1998

¹⁸⁹ Wechsler, Diana, «Nuevas Miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas.»

¹⁹⁰ Como veremos en el próximo capítulo en el que analizaremos las obras premiadas y seleccionadas en el Salón, esta reactualización se pone en juego a través de un lenguaje pictórico que es tributario tanto del impresionismo como de la pintura regional española, que pondera la escena anecdótica o el micro relato de lo cotidiano, especialmente si se trata de la vida rural.

hora de delinear la “argentinidad”.¹⁹¹ Sin embargo, baste aquí sugerir que no todo el nacionalismo es crítico de las tendencias modernizantes, dado que para aquellos más cercanos al ideario fascista, no van en detrimento de la imagen del país próspero y pujante anhelado.¹⁹²

Una de las hipótesis que se ira consolidando a lo largo de esta tesis es que el cruce entre el repertorio de imágenes que componen al Salón en los 10 años aquí estudiados y la crítica pondría de manifiesto que la idea de contradicción entre modernidad y tradición en las artes visuales sería deudora de un conflicto más político que plástico.¹⁹³ Esto no indicaría la inexistencia de una tensión entre arte tradicional y arte moderno, sin embargo, su dimensión más amplia quedaría ocluida al ser transformada en un antagonismo puramente plástico funcional a la construcción retrospectiva de un canon. En las publicaciones que se manifiestan en los extremos, de izquierda a derecha, la crítica denotaría al nuevo arte como vanguardista y connotaría su carácter positivo o negativo de acuerdo a qué posición asume el autor/publicación en la oscilación que articula a la agenda política y cultural nacional entre tradición y cosmopolitismo, lo patrio y lo europeo, lo clásico y lo moderno. Este movimiento pendular también se observaría entre los propios artistas que se proclaman independientes al tiempo que exhiben sus obras en un espacio cedido por la Comisión Nacional de Bellas Artes - el mismo organismo que nuclea al Salón - o entre aquellos aclamados por el nacionalismo telúrico que resuelven un paisaje campero, por ejemplo, empleando recursos plásticos modernos.¹⁹⁴ Este último es el caso de B. C. Quirós y su serie “Los Gauchos”, portadora de una idealización que tiende a “[...] glorificar y mitificar su figura, mientras que la pincelada suelta y en ocasiones el empaste moderniza la representación.”¹⁹⁵ Otro caso, revelador de aquellas complejidades que el canon estaría borrando al ceñir la discusión a un problema de escuelas, se observa en la inclusión de una pieza como “Chacareros” (n° 25, S36 – Fig. 29) en el Salón. Esta es una de las obras más controvertidas de Berni, portadora de un valor plástico indisociable de las problemáticas políticas que encuentran eco en la composición. Conjuga dos elementos que permiten pensar en términos de

¹⁹¹ Falcón, R., *Op. Cit.*

¹⁹² En este contexto de flexibilidad de fronteras entre pares opuestos Como veremos en el último capítulo, no deja de ser curioso que los artistas que forman parte de organismos que se constituyen como defensores de la lucha antifascista – como la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores fundada en 1935 - sean ponderados por la crítica de publicaciones nacionalistas filo fascistas como *Crisol*.

¹⁹⁴ Wechler, D., *Op. Cit.*, p. 132.

¹⁹⁵ Pérez, J. P., Iida, C., Lina, L., *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo. 1910-2010*, 35.

oscilación: el empleo de elementos propios de la iconografía religiosa en la estructura compositiva y el tema: la reforma agraria, que es a la vez una cuestión de orden local ya que remite a los reclamos de los chacareros de Santa Fe y a la vez “cosmopolita” ya que es parte del debate de la Internacional Obrera.



Fig. 29,
“Chacareros”, A.
Berni - 1936

El proceso de modernización se manifestaría no solo a través de la transformación de las propuestas plásticas sino también, entre otras cosas, en ciertas innovaciones institucionales paradójicamente. A. Chiappori, por entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes (M.N.B.A.), lleva a cabo una serie de transformaciones y medidas que difunde con la publicación del *Boletín de Bellas Artes* – el cual reedita tras haber sido suspendido en 1930. Una de sus primeras propuestas consistiría en dejar atrás el sesgo “Ilustración” para adoptar el de “Gaceta”. Esto implicaría aumentar el status de la palabra y reducir el de la imagen a partir del criterio de que no se explicaría por sí sola. Ubica al M.N.B.A en una posición de patronazgo, patrocinio y promoción del arte moderno argentino. Básicamente lo que se propone es situarlo en un lugar rector del campo del arte y a su *Boletín* en vocero del estado del arte en la Argentina. No sólo informa lo que sucede en su institución, sino también en las galerías y otros museos de Buenos Aires. A su vez, la misión declarada del M.N.B.A consistiría en dejar atrás la noción de templo de la belleza por el de “museo vivo”. Cuando atendemos a los criterios de selección de obra ya nos encontramos con un indicio de una voz oficial según la cual el eclecticismo no sería un problema. La obra es elegida por su “[...] noble afán

discriminativo de Belleza, con su primordial valor: la Libertad frente a las camaleónicas “recetas snobs”, acaso más y tiránicas que aquellas. Pasadismo o vanguardismo, vengan de donde vengan, pero que incluyan valores de calidad e intento digno.”¹⁹⁶ Como se leerá en el próximo capítulo, aquí Chiappori no se muestra ajeno a una preocupación por la calidad del arte nacional que desde principios de la década ocuparía y preocuparía a críticos de todo tipo y sesgo político en tanto vara para medir su carácter de representante de las artes visuales nacionales. Otro de los cambios, extensivo al espíritu con el que se pretende investir al Salón, es que el criterio “curatorial” estaría guiado por un afán pedagógico que apuntaría a hacer al arte algo accesible al gran público.¹⁹⁷ En el ‘34 se lleva a cabo una reforma del reglamento de premios a los Salones Municipales. La idea fuerza de esta transformación consistiría en que el jurado estuviera compuesto por personas especializadas en las artes plásticas. Este es el criterio implementado por la Dirección Nacional de Bellas Artes en los premios de los Salones de Arte.¹⁹⁸

El *Boletín* es una fuente de información relevante para este trabajo porque en él se observa un elemento que tendría su correlato en la trama estructural del Salón, la percepción de que hay que contribuir al proceso de maduración del arte argentino (cuestión que es, lo que podemos llamar, una preocupación de época como se verá en el análisis de la crítica). El pilar sobre el que se erige la legitimidad de este proceso se sostendría a partir de reglas de legitimación estructuradas en torno al propósito de sortear las limitaciones de la idea de periferia y promover la percepción de que en la región se detenta un arte propio, independiente de cualquier centro artístico. Mirar al exterior facilita la tarea de repensar las prácticas locales, y la definición de sus particularidades. A su vez, es de relevancia tener en cuenta que no sólo el mercado sino también el mundo del arte exhibirían rasgos de una lozana juventud. De ello se desprendería que una de las discusiones que ocuparía un lugar de importancia en la

¹⁹⁶ s/firma, «*Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*», 2.

¹⁹⁷ En el *Boletín* de 1934 se detalla el siguiente criterio:

- a) Salas espaciosas y bien iluminadas
- b) Itinerario lógico para una exposición instructiva, con el menor cansancio de atención o de movilidad del visitante.
- c) Distribución racional para lo cual se hizo una clasificación por escuelas, salvo la sala de antiguos. Rompieron con el criterio de donaciones salvo en dos casos que deben ser el del Hirsh y Santamaria, pero no lo dice e incluso indica que están en vías de resolución. El propósito de todo esto es educativo.
- d) Un *mise en valeur*: colocación de los cuadros a una altura de la visual y debidamente espaciados. Para poder exhibir la mayor cantidad de obras posibles se utiliza la rotación porque dada la cantidad no da el número con relación. Las obras que queden fuera de exhibición por la rotación, constituirían un Museo Experimental: están a disposición de quienes solicitasen verlas.
- e) Carácter educativo del museo: conferencias para el público en general a cargo del director del museo y del subdirector. Charlas a cargo de especialistas para un público “entendido”.

En *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Volúmen I, Enero- Febrero de 1934.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

primera mitad de los '30s refiera a la necesidad de delinear los fundamentos para un ante-proyecto de ley para la defensa del Patrimonio. Tanto en el *Boletín* como en la prensa se compara a la Argentina con Italia, los Estado Unidos, Alemania, España y Francia. Todos tienen leyes que protegen el patrimonio nacional, se afirma.¹⁹⁹ Los contemporáneos se lamentan que en la Argentina en lo única en que se pueden amparar es en una ley de expropiación de bienes del año 1866. De este modo, lo que se manifiesta es que calidad y patrimonio ocuparían un lugar central en la agenda de aquellos que se ocupan de pensar al arte en los primeros años de la década aquí estudiada. Estas preocupaciones, de fuerte impronta política, ordenarían la mirada de quienes se ocupan a su vez de pensar el campo de las artes visuales y a sus instituciones.

Como se ha ido planteando, entre los países referentes a la hora de repensar la escena local, son dos los que, con mayor frecuencia, se toman como modelo: Italia y Estados Unidos.²⁰⁰ Italia es un centro artístico que funciona como faro en la Argentina de estos años. Los viajes de estudio de los artistas argentinos a Italia explican, en parte, esta afinidad. La crítica de arte es muy receptiva al arte italiano y Petorutti, desde las páginas de *Crítica* primero y de *Crisol* después, será uno de los principales difusores de las propuestas y novedades provenientes de la tierra del *Duce* en materia de arte. Pero sus alcances de este lado del Río de la Plata no se limitarían a la experiencia individual de los artistas o sentimientos de afinidad cultural, sino a la activa ayuda de las asociaciones italianas radicadas en el país que financian exposiciones de italianos en Argentina y viceversa. En Septiembre de 1930 se inaugura en Amigos del Arte de Buenos Aires la muestra del *Novecento* Italiano, cuya artífice fuera Margheritta Sarfatti.²⁰¹ En el '33 se realiza una muestra de Arquitectura Italiana en los salones de la Dirección Nacional de Bellas Artes y en el '34 la muestra del *Novecento* en el MNBA. En ambos casos, sería fundamental el auspicio del Instituto Argentino de Cultura Itálica.²⁰² Por otra parte, los Estados Unidos son un país cuyo atractivo se apoya en una activa política museística y en una intensa promoción y financiamiento del arte nacional durante los años del *New Deal*. En junio del '34 Chiappori se ocupará de este tema en el *Boletín* y lo mismo hará el arquitecto R. Prebisch un mes después en una conferencia que daría en Amigos del

¹⁹⁹ Antonioni, G., «La Novela Italiana», 5 de julio de 1933, sec. Crisol Literario.

²⁰⁰ En este sentido la tesis de C. Belej realiza un aporte exhaustivo de esta relación a partir del estudio de la relación entre el muralismo argentino y el de Estados Unidos. V. Belej, C., *Op. Cit.*

²⁰¹ Rossi, Cristina, «Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi.», en *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar.* (Buenos Aires: Paidós, 2005).

²⁰² *Ibid.*, 51-53.

Arte. Estados Unidos es tomado como ejemplo de la preocupación por la evolución, crecimiento y desarrollo de los museos en el país del norte. Por contraste, simboliza para Prebisch el estado de abandono y retraso de los museos en la Argentina. Además de la falta de federalismo, motivo por el cual las manifestaciones artísticas argentinas quedarían siempre en Buenos Aires, según sostiene, y lo más que llegaría a las provincias sería su eco periodístico:

“[...] los museos de las provincias están formados por desechos de la capital. Su acción cultural es así, peor que nula: es perniciosa. Conozco y aplaudo las meritorias iniciativas de la Dirección General de Bellas Artes, tendientes a hacer circular en el interior del país las obras premiadas en los salones oficiales.”²⁰³

Esta interpretación parecería estar orientada a sacudir el avispero, porque no resiste a la indagación. Paralelamente en otros centros del país se están desarrollando experiencias semejantes en lo que hace a organización de salones, promoción de adquisiciones y estímulos, en general alentados por distintas asociaciones o intendencias. Entre Ríos es un caso, Córdoba otro (Salón de Otoño de Pintura y Escultura). La agrupación Camuatí, por su parte, organiza, entre otras cosas, un Salón de artistas femeninas. La actividad de las provincias está lejos de ceder a la pasividad. En Santa Fé a través del Museo Rosa Galisteo, en La Plata con el Salón del Cincuentenario de 1932 y la fundación del Museo de Bellas Artes de La Plata, en Córdoba la fundación del Museo Badran Caraffa, la formación de la colección del museo Franklin Rawson de San Juan, etc. Las quejas de Chiappori por el insuficiente financiamiento y las críticas de Prebisch pueden ser tomados como indicios de un fenómeno que trasciende a la vez que alcanza al campo artístico: la percepción de que la Argentina ya no se encuentra entre los países de despegue económico asegurado. No sólo se aleja de su ideal europeo sino también de los EEUU, un país con el que, hasta ese entonces, habría estado en situación de paridad. Si bien en EEUU el territorio del arte también está en proceso de construcción, ocupa un lugar de relevancia en la agenda del estado nacional que no tiene en Argentina. El campo artístico norteamericano queda subsumido bajo el ímpetu de un proyecto de recuperación económica a gran escala que promueve un arte nacional por medio del financiamiento del arte público y de poner a los artistas a sueldo.²⁰⁴ Entre los

²⁰³ s/firma, «Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes», 1934.

²⁰⁴ Dentro del marco del plan de recuperación económica, la administración Roosevelt lanza una serie de medidas de apoyo financiero que alcanza a distintos sectores de trabajadores. En 1933 el Tesoro del Departamento de Estado Norteamericano lanza el Public Works of Art Project (PWAP) y en 1935 el Federal Art Project (FAP) bajo la tutela

intelectuales argentinos florecen interrogantes que indicarían que su mirada no está puesta solo en Europa. ¿Qué significa tener museos de la magnitud del MOMA o el Instituto de Arte de Chicago o Detroit? ¿Qué sucede con el contraste de una Argentina que apenas si logra darle a los museos un edificio propio y definitivo al mismo tiempo que les pasa poca plata para su financiamiento? Un artículo de C. del Campo culminaría de la siguiente manera:

“[...en EEUU] al mismo tiempo que se realiza una obra trascendental de cultura, se hace palpar al público los incalculables beneficios que reportan los institutos que sostiene, con que se fomenta, en todos los habitantes de la gran república del norte, el deseo de seguir prestándoles el apoyo moral y económico, apoyo que es indispensable y que revela un alto grado de civilización.”²⁰⁵

En el contexto de estas preocupaciones es que surge el interrogante sobre cómo pensar al Salón y a la norma que articula su selección. De acuerdo a quienes han escrito sobre este tema, en las dos primeras décadas de su existencia dominaría una pintura serena, convencional, no conflictiva, que igualaría pasado y presente, paisaje y personaje a través de un lenguaje plástico que combinaría eclécticamente elementos heredados de la pintura regional española con rasgos del impresionismo y post impresionismo.²⁰⁶ Según sugiere D. Wechsler, en esas primeras décadas, el único requisito para el artista que quisiera pertenecer era no violar las normas estéticas impuestas: un naturalismo decimonónico y una mirada no conflictiva sobre la realidad dirigida especialmente hacia el paisaje (rural o del interior del país) y sus habitantes (tipos fijo y ahistóricos). Sin embargo, destaca que avanzada la década del 20 cierta permeabilidad a la incorporación de arte nuevo y efectivamente esto es lo que hemos ido comprobando al recorrer las

del Works Progress Administration in 1935. El PWAP dura solo dos años para ser remplazado por el FAP. La singularidad de estos programas consiste en el impacto de largo plazo en la cultura y artes visuales de los Estados Unidos. En ambos casos, los artistas y las obras son encuadrados por los límites de la consigna de que el tema a desarrollar debe estar relacionada a lo que se denomina la “Escena Americana”. Bajo esta suerte de paraguas se va forjando un arte nacional, e , incluso, es respetado por aquellos artistas que no son norteamericanos pero que dependen de este financiamiento. Entre la vasta cantidad de obras sobre este tema, se pueden consultar: Doss, E., *Benton, Pollock, and the politics of modernim. From regionalism to abstract expressionism*. Doss, E., *Doss, E., Benton, Pollock, and the politics of modernim. From regionalism to abstract expressionism*. (the United States of America: University of Chicago Press, 1991); Karal Ann Marling, *Wall to Wall America. A cultural History of Post-Office Mural in the Great Depression*. Marling, K.A., *Wall to Wall America. A cultural History of Post-Office Mural in the Great Depression*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982); Watkins, T.H., *The Hungry Years. A narrative history of the Great Depression in America*. Watkins, T. H., *The Hungry Years. A narrative history of the Great Depression in America*. (New York: Henry Holt & Co., 1999).

²⁰⁵ s/firma, «Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes», 1934.

²⁰⁶ Wechsler, D., *Desde El Salón.....*; Penhos, M., ‘Aniversario: El Salón de 1935 Como Homenaje, Retrospectiva Y Consolidación.’, en *Tras Los Pasos de La Norma*, de Penhos, M. y Wechsler, D. coordinadoras, Archivos del CAIA 2 (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999).

páginas de los catálogos del Salón en los años '30.²⁰⁷ La autora deja vierta la pregunta sobre el propósito de esta inclusión, particularmente si responde a un impulso renovador o si funciona como producto de un mecanismo de neutralización de la dimensión amenazante de los nuevos lenguajes. Parecería prevalecer una inclinación por la segunda opción frente a la cual el recorrido de esta investigación, por las publicaciones de la crítica de arte en la prensa nacionalista, reclamaría una relativización de la noción de neutralización a la luz de las airadas voces que los representantes del nacionalismo pronuncian al transitar las Selecciones de los salones de esta década. Esto último aparecería ligado a que la novedad en el lenguaje plástico adquiriría tenor político y matiz de amenaza cuando parece colaborar con la erosión de la imagen de nación que se pretende proyectar.

Para comprender el lugar del Salón en el campo cultural y, en especial, sus alcances en el plano de la elaboración de una memoria asociada al proceso de construcción de una imagen de la nación y de sus ciudadanos, no bastaría con mirar aquello que la institución propone. Además, requiere de su puesta en diálogo con aquellos sectores que dialogan con ella e imprimen un sesgo a su propuesta a partir de su intervención en la construcción de sentidos y significados. La atención prestada a la crítica de arte de la prensa nacionalista se impone en este caso en la medida en que este sector se ubica en un lugar que reclama el control hegemónico del sentido e imagen a proyectar de la identidad nacional y la patria.

IV. Componentes de una trama de lo patrio:

Ubicado el Salón en el terreno institucional y hecho el recorrido por el repertorio visual del que se componen sus catálogos, cabe volver sobre su alcance y características de su intervención en la representación de lo nacional. Se trata de ampliar el foco para interrogarlo en relación con las iniciativas que forman parte de la disputa por regular los dispositivos de control del discurso hegemónico - dispositivos cuya solidez se va perdiendo en una década de crisis - e incidir en la reelaboración de los sentidos atribuidos a lo patrio. Este ejercicio se asemejaría a aquel que realiza P. Norá en su reflexión sobre lugares de memoria. Pensar al Salón partir del concepto acuñado por P. Nora lo ubica en uno de los puntos de cristalización de la tradición nacional, lo que

²⁰⁷ Wechsler, Diana, *Desde el Salón. 100 años.*, 38.

habilitaría la tarea de desentrañar cómo y por qué caminos la imagen de una Argentina pujante y moderna quedaría, a la larga, fijada a la escena rural y a un sentido común que desde más de un siglo hace descansar sus esperanzas de grandeza en la [mentada] riqueza del suelo.

Una primera aproximación a interrogar el ejercicio de representar la nación provee indicios de una discontinuidad entre el desarrollo de la historia económica argentina y la conciencia individual y colectiva que encuentra su punto de fuga en la década de 1930. Esta es la brecha a la que el Salón, entre otras formaciones, contribuiría a cubrir por medio de dispositivos orientados a la elaboración y difusión controlada de representaciones de lo patrio. La tarea de interpelación del Salón requiere abreviar del instrumental de varias disciplinas pero es, antes que nada, histórica en la medida en que se inscribe en un momento de transformación (o resistencia – ya lo veremos) de la conciencia nacional. No obstante, las preguntas que se le plantean al Salón no se preocupan por el pasado tal como ha acontecido sino por su reutilización y por su impronta sobre el presente, por la manera en que la tradición ha sido formulada y transmitida, a la vez que cuestionada y resignificada.²⁰⁸

No está de más insistir que una de las singularidades de los '30 en el terreno de las representaciones consistiría en lo que se puede interpretar como una revitalización del enraizamiento nacional basado en nuevos [des]arreglos entre los diversos actores – instituciones, artistas, literatos, intelectuales y emprendimientos editoriales - que colaborarían en la elaboración de los instrumentos para la legitimación de un modo de percibir la nación Argentina. Por su parte, el Salón sería funcional a la creación de nuevos significados en torno a la memoria existente a partir de la difusión de imágenes que llegarían a instalarse en el imaginario colectivo con independencia de su sentido estricto o de lo que puede ser el planteo original de cada artista. Este tipo de lectura permite comprender lo que se observa en la variedad y versatilidad de las imágenes que se incluyen en los catálogos de la década estudiada. En esta época los literatos telúricos se hacen eco de los alcances del arte en la construcción de una conciencia o sentir nacional. No bastaría, según arguyen, con redirigir la mirada de Europa hacia las veleidades de tierra natal, también hacía falta ornamentar dicho redireccionamiento para

²⁰⁸ Nora, Pierre, «La aventura de Le Lieux de mémoire.», *Ayer (Asociación de Historia Contemporánea)* 32 (1998): 17-34.

hacer visible esta renovada percepción de la identidad.²⁰⁹ Las preocupaciones por la calidad del arte argentino, que se ponen de manifiesto en los primeros años de 1930 irían en un mismo sentido. Los pronunciamientos oficiales al respecto pueden rastrearse en algunos documentos de la época, como por ejemplo el aludido *Boletín del MNBA* e, incluso, en algunas ediciones especiales del Catálogo del Salón Nacional de Bellas Artes. Vale recordar que en la primera mitad de 1930 aún se opera en función de gestionar cierta idea de lo institucional en el campo artístico. Entonces, discurrir sobre quiénes son los artistas que han de entrar al panteón oficial parecería indisociable de un debate más amplio relativo a aquello que el concepto de “arte nacional” connota y a las instituciones que han de apuntalar el campo en el que dicho arte pueda desplegarse. En este contexto es dable pensar que se trataría no sólo de neutralizar los embates del arte nuevo - o, como se lo identifica en la época el arte de vanguardia - sino también de acotar el alcance del impulso nacionalista, reencausarlo en una dirección en la cual la oligarquía no perdiera las bases de legitimidad de su liderazgo.

Generalmente el Catálogo del Salón no incluye ningún otro texto más que el reglamento, pero a raíz de sus Bodas de Plata se convoca a un artista como José A. Merediz²¹⁰ para que escribiera un editorial. Este discurso puede ser tomado como un gesto de intervención en nombre de la institución Salón por haber sido elegido como su portavoz y por el soporte empleado para su difusión. Si bien es cierto que el autor no forma parte ni de la Dirección General de Bellas Artes ni es miembro del jurado, goza de un fuerte capital intelectual, particularmente como representante de diversas instituciones artísticas públicas. Lo curioso es que, colocado como vocero del SNBA, emplee un tono y registro discursivos que lo sitúan en el colectivo de los artistas más que como referente

²⁰⁹ Los escritos de Manuel Gálvez y Ricardo Rojas son frecuentemente tomados como referente en este sentido. Son parte de un conjunto de intervenciones que, en el campo de la literatura y las artes visuales, ponen en evidencia la crisis del liberalismo ilustrado, las transformaciones sociales y políticas del período. Las dicotomías que se proponen en el ámbito literario también se manifiestan en los planteos plásticos de 1930: la ponderación del criollismo nacionalista en oposición al cosmopolitismo, el mundo rural antepuesto a la vida agitada en las metrópolis, una suerte de espiritualismo sentimental como contracara de del materialismo y el mercantilismo. Hay una gran cantidad de material que se puede consultar sobre estos temas, entre otros, se recomienda la lectura de Altamirano, C y Sarlo, B., *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Altamirano, Carlos & Sarlo, Beatriz, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia.*, Gramuglio, T., *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Gramuglio, Teresa, *Nacionalismo y Cosmopolitismo en la literatura argentina.*, Pérez, Juan Pablo, Iida Cecilia, Lina, Laura, *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo. 1910 – 2010* Pérez, J. P., Iida, C., Lina, L., *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo. 1910-2010*.

²¹⁰ Desde 1935 es Director de la Escuela Nacional de Artes Decorativas y Director interino de la Escuela nacional de arte “Manuel Belgrano”, también es miembro Societario del Salón de Otoño de París y fue Segundo Premio del Salón Nacional de Bellas Artes en 1929. Penhos, Marta, «Aniversario: el Salón de 1935 como homenaje, retrospectiva y consolidación.», 102.

de la institución que lo convoca.²¹¹ No obstante ello, entre las líneas de su discurso, se filtrarían elementos que resultan útiles para comprender las preocupaciones que articulan al debate sobre el arte oficial en esos años. J. A. Merediz sostiene:

“Abre hoy sus puertas, para realizar su vigésimo quinto certamen anual, la institución, reflejo de la cultura plástica de la patria, Salón Nacional de Bellas Artes. [...] Pretendemos decir [...] que las manifestaciones de las Artes Plásticas adquieren paulatinamente entre nosotros su debida repercusión: su carácter cultural y social entre las gentes; estimulador entre artistas. [...] A los artistas argentinos, salvo a contadísimas excepciones favoreció sólo el estímulo oficial, que los Poderes Públicos tratan hoy de ampliar y allegar a los más de la falange en lucha perseverante ofreciendo, al deleite espiritual indiferente del público y también a su crítica, a veces desconsiderada, obras [...] Es necesario que el público recapacite sobre la misión del artista plástico y sobre la importancia **vernácula** que también adquiere su acción, es decir que se incorpora con su obra a la vida patria como el idioma y es su orgullo[...].”²¹²

En el primer párrafo se vislumbra un énfasis en el posicionamiento didáctico del Salón, tal como lo señalan M. Penhos y D. Wechsler en sus respectivos trabajos sobre esta institución. Asimismo, la dimensión pedagógica parece ser portadora de un carácter bifronte: da lugar a la jerarquización de una labor artística que contribuye al acervo cultural argentino y al mismo tiempo le otorga un status “nacional” a las obras que lo componen - hasta entonces privativo de la literatura. Merediz equipara arte y literatura como mecanismos que colaboran con la construcción de las bases de identificación del discurso patrio. El artista sugiere que, frente a un público y a una crítica que aún en 1935 miran al arte nacional con recelo (principalmente por su carácter novel), los esfuerzos individuales o colectivos de los artistas dependen de instituciones como el Salón para potenciar su alcance. De este modo, el énfasis puesto en el lugar central de las instituciones oficiales para apuntalar y sostener a las artes plásticas estaría orientado a una reivindicación que, como sostiene Penhos (Penhos, M. 1999, 99), es efectivamente militante y corporativa, pero que es vocera del colectivo de artistas y de su “misión”, no así de las instituciones formales. En otras palabras, el escrito de Merediz es un llamado a

²¹¹ Angenot, Maurice, *El discurso social. Los límites histórico de lo pensable y lo decible* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010).

²¹² Merediz, J. A., «A propósito del XXV Aniversario del Salón Nacional de Bellas Artes», en *Catálogo del XXV Salón Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires, 1935).

recapacitar sobre el mérito y relevancia del arte nacional.²¹³ La labor oficial y las instituciones del campo artístico aparecen como un “otro” que merece un reconocimiento por contribuir a su puesta en valor. En este sentido es muy elocuente la voz de A. Chiappori quién, en 1935, pronuncia un homenaje en alusión a la inauguración Museo de Bellas Artes de Río Cuarto el 9 de julio de 1933. Este es situado en un lugar que anteriormente había sido el fortín de la Concepción de Río IV, donde se acantonaban los hombres que defendían la ciudad frente a los avances del malón. El entonces director del MNBA sostiene:

“Exactamente como otrora la población concentraba en él [fortín] hombres puros y bravos para empujar la línea de la frontera y acallar la furia del malón, el Museo concentra cuadros. Después lo disciplinará en épocas, escuelas y tendencias. Por lo pronto, es urgente abrir espacios en la pampa, para colonizar su sensibilidad y su belleza.”²¹⁴

La analogía entre el museo y el fortín permitiría inferir que para A. Chiappori no habría dudas de que se estaría librando una batalla en la que está en juego el poder de las artes visuales a la hora de contribuir en el proceso de consolidación de un sentir y una representación de la identidad nacional. Al igual que Merediz, describe una hermandad entre el arte y la literatura a la hora de construir sentimiento patrio y asocia la tarea de las bellas artes a la proclamada por R. Obligado en su intervención en 1894, según la cual se denuncia la falta de un “alma argentina”.²¹⁵ En este texto, es Fernando Fader el que, a la vez, es identificado como el precursor en su campo a la vez que el “continuador” de la tarea que, en términos de la prosapia patriótica, iniciara R. Obligado. Esta sería una de las circunstancias en que se atribuye a los artistas telúricos, y a todo arte que contribuyera a la promoción de una representación de grandeza nacional, el rol de falange. Esta investigación se propone pensar este concepto, en tanto alternativa al de vanguardia, como un modo de interpelar la tarea de los artistas en tanto integrantes de una avanzada patriótica a la que se alienta a abandonar la retaguardia de la tradición para asumir un rol militante, activo, que excediera la contemplación reactiva a las

²¹³ *Nativa*: Año XII, Buenos Aires, Diciembre 31 de 1935, n° 144

En la sección Arte Argentino, Díaz Usandivaras se refiere al colectivo de artistas argentinos empleando el concepto de “falange de pintores” pero lejos está de emplear el término con el sentido que le atribuye M. Penhos al analizar el texto del catálogo del SNBA escrito por Merediz. Parecería tener que ver con la necesidad de rehuir de los alcances del concepto de vanguardia y ofrecer un concepto alternativo que también sea portador de un sentido referido a la capacidad de un grupo de luchar por sus fines.

²¹⁴ *Boletín Del Museo Nacional de Bellas Artes* 1935 - abril, p.3 las negritas fueron agregadas

²¹⁵ *Boletín Del Museo Nacional de Bellas Artes* 1935 - marzo, p. 1

transformaciones que desde los tempranos '20 se manifestarían en el terreno del arte. En el texto citado se señala, en el homenaje a Fader tras su fallecimiento en febrero del '35:

“[...] es necesario dejar bien establecido que este acto solemne, no se limita a celebrar las dotes excepcionales de un artista plástico – por más grande que sea- sino por la significación que su obra y su vida adquieren en el alcance permanente e inconfundible de la patria argentina.”²¹⁶

En este mismo número del *Boletín* se reedita un artículo de Cupertino del Campo ya publicado el 5 de diciembre en *La Nación* de 1905.

“No es el caso de estudiar la técnica o la escuela, es el caso de estudiar al hombre [F. Fader] el que se ve ante todo, y el que seduce, y más que el hombre su modo de sentir, que es grande, y al mismo tiempo sencillo [...] y que se comprende desde el primer golpe de vista y desde el primer golpe de vista se impone.”²¹⁷

En estas líneas predomina una perspectiva esencialista que se tiene sobre el arte de Fader. Se rescata su gesto suelto y sincero, signo de “un alma que se muestra sin artificios, que no busca sino que encuentra”. Es retratado como una suerte de canal de nacionalidad. De ahí que, tanto para C. Del Campo como para A. Chiappori la relevancia de un artista estaría estrechamente asociada a quién es y el mensaje que su obra transmite, más allá de la pertenencia o no a una escuela. La editorial de Merediz y los escritos de C. del Campo y de A. Chiappori nos aproximan a la manera en que opera la relación entre campo artístico, instituciones oficiales y Estado nacional. La capital del país funcionaría como vidriera de las políticas gubernamentales de promoción artística, ya sea a través de los Salones como de la difusión de reformas en prácticas museísticas.²¹⁸ En las provincias se promovería una propuesta a través de la itinerancia de muestras, apertura de museos con instalaciones precarias, pero aún se dependería de iniciativas particulares para la consolidación de las instituciones locales. El Museo de Córdoba es producto de la iniciativa de un particular, Juan Filloy (posteriormente su

²¹⁶ *Idem*, p. 2

²¹⁷ *Idem*, p.13

²¹⁸ Los 30 se caracterizan por la implementación de reformas y políticas culturales cuya importancia radica en el impacto visual producido por ellas. Esto puede observarse en la activa agenda del presidente Justo en lo que hace a obra pública y en lo que hace al campo de la cultura específicamente se observa en el emplazamiento de edificios monumentales. Un ejemplo de ello es el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia. Hrycyk, Paula, «Arte, naturaleza y nación. El Museo Nacional de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, escenario y representación para el proyecto de consolidación de una identidad nacional en la década de 30.», *Pasado por Venir*, s. f., 2.

director) quien recibe apoyo – pero no financiamiento - de la Comisión Provincial de Bellas Artes y del intendente. Es el mismo Filloy quien solventa los gastos del museo. Las primeras obras que expone provienen del Museo de Córdoba - cuyo director es Antonio Pedone - y como carece de instalaciones propias la Municipalidad le da un ala del edificio municipal. El “criterio curatorial” es el de acantonar la mayor cantidad posible de obras, pero deben ser obras “dignas de un ideal patriótico”. Aquí parece resonar el eco de la crítica de Prebisch al atraso en política museística según la cual la difusión de museos por el país se sostendría a partir de la acumulación de obra descartada en Buenos Aires.²¹⁹

Las tensiones entre modernidad y tradición que recorren las páginas de los catálogos del Salón también encuentran sus vías de expresión entre los voceros de las políticas públicas del Estado, los hombres de cultura y la prensa. Los casos citados permiten pensar el telurismo y la dimensión vernácula de la modernidad del arte argentino en más de un sentido. En el plano de la narrativa que sostiene a las selecciones iconográficas oficiales se connota el poder de la obra como herramienta de transmisión de la esencia nacional. También se lo puede pensar como eje de la discusión sobre qué aspectos de la argentinidad se buscan consolidar y qué actores serían los encargados de llevar a cabo esta tarea. No importa la escuela o el estilo del artista, su inclusión en el concierto de voces que contribuyen a dicha narrativa habría de dar lugar a la constitución de una avanzada patriótica. Si bien la combinación de vocablos puede ser tomada como problemática ya que en la idea de avanzada resuena la de vanguardia, lo que se intenta mostrar al recurrir a este concepto es el carácter paradójico de las partes que componen al campo artístico argentino. Podemos pensarlo como aporía: una avanzada patriótica como espacio de tensión entre dos sentidos contradictorios (avanzada, como sinónimo de transformación y patriótico, como enraizado en la tradición) que deviene en lugar de significación ambiguo. Pues incluso no sería una contradicción dialectizable ni una antinomia aparente²²⁰ Desde la narrativa oficial se produce una intervención en los valores y reglas que articulan el campo a partir de la incursión en un espacio hasta entonces dominado por el mercado. Este juego conceptual encierra la posibilidad, a su vez, de revisar la idea según la cual la relación entre telurismo y modernidad connotarían

²¹⁹ Cfr. p. 10

²²⁰ Derrida, Jacques, *Aporias* (Buenos Aires: Paidós, 1998), 26. La vanguardia histórica no es ajena a esta combinación de elementos, sin embargo su canonización nos conduce a asociarla solamente a lo novedoso, transformador, rupturista. De acuerdo a B. Sarlo, la mezcla de lo viejo y lo muy nuevo también es un rasgo típico de la vanguardia europea y en ella reverberan los intentos por contribuir a la construcción de una cultura nacional. Ver, Sarlo, B., *Op. Cit.*, p. 32

procesos antagónicos. Antes que antagónica, ésta puede ser pensada como aporética: una Argentina cuya potencia económica se sigue sosteniendo, al menos discursivamente, en el modelo agroexportador puede tener un arte nacional que exhibe claros rasgos de modernidad asociados a imágenes bucólicas. La impostación de la geografía nacional y de sus figuras nativas se desplegaría en una trama en la que la naturaleza aporta su singularidad a una nación agrícola a la vez que fuerte y moderna. En la reunión de elementos, visualidades temas y artistas dispares el Salón se consolida como la voz que interviene no sólo en el campo de las artes plásticas, sino que las excede y alcanza al debate sobre el sentido de la nación a partir de la colaboración con la reelaboración de su representación. La avanzada patriótica no se compondría de un conjunto de artistas autoconvocados sino que es producto de esta iniciativa institucional.

En su libro *Situación de la pintura argentina*, Ángel Osvaldo Nessi proporciona la siguiente imagen de la percepción que se suele tener del Salón:

“La angustia civilizadora de Sarmiento rebotaría en el costumbrismo, en el impresionismo, que si no estuvieron en contra del arte urbano, lo vieron con profunda indiferencia.”²²¹

¿Qué es lo que se entiende por telurismo - o costumbrismo - cuando se hace referencia al Salón? ¿Es meramente una reacción al avance de la “vanguardia europeizante”? Al observar al conjunto de las obras que reúne, prevalecen los matices y complejidades del concepto. Se percibe que la temática seleccionada es bien local pero que la resolución estética de las obras es portadora de un tinte ecléctico que no necesariamente reniega de ciertos aportes de las vanguardias históricas y puede que también dé lugar a un arte nuevo. Ese eclecticismo es rastreable a la presencia de una tensión entre elementos emergentes y residuales propia de fenómenos culturales en procesos de transformación como los que está transitando de la Argentina de 1930. Esta tensión se vislumbra en el siempre vigente interrogante sobre el carácter o la esencia del arte nacional. Éste forma parte del núcleo de las preocupaciones que afecta a un país que no tiene fuertes tradiciones culturales propias, que pasa de renegar de su pasado hispánico a reencontrarse con él, que incorpora y rechaza tradiciones de los inmigrantes recientes a la cultura nacional. El Salón deviene en un territorio en el que se filtran los cruces culturales que se despliegan en Buenos Aires desde principios de siglo, donde no hay

²²¹ Nessi, A. O., *Situación de la pintura Argentina* (Buenos Aires, 1956), 134.

límites para los encuentros y préstamos, donde se trata de construir una representación del pasado al mismo tiempo que forjar un futuro para la nación.

En este capítulo se ha podido mostrar la manera en la que el Salón Nacional se reubica y consolida en un escenario marcado por la puesta en cuestión de los perfiles identidad nacional. En este contexto, se ha dado cuenta de la manera en la que la institución pasaría a formar parte de la serie de dispositivos visuales que definirían qué es legítimo entender y proyectar como imagen de nación. En otras palabras, el Salón desplegaría su poder de consagración como la puesta en acto de un ejercicio de selección, con lo cual operaría como un dispositivo de intervención que pone de manifiesto que va de suyo marcar las reglas del campo a través de su poder de decir qué merece ser elegido y qué dejado afuera, cuáles son las obras que merecen ser premiadas, cuáles los artistas que deben ser consagrados (no sólo otorgándoles los premios sino también proponiéndolos para la asignación de las becas estatales). De tal manera, el SNBA quedaría instituido como un lugar de producción y reproducción de tendencias artísticas al mismo tiempo que como constructor de tradición selectiva.

Asimismo, en este capítulo se propuso repensar los catálogos a partir de núcleos temáticos tributarios de regularidades rastreables a lo largo de la década. Este ejercicio ha servido para demostrar que, la convivencia de elementos residuales con elementos emergentes encontraría sentido en una propuesta en la que la tradición es connotada con un sesgo telúrico y lo moderno denotaría la dimensión vigorosa y moderna de la patria. Sumado a los ajustes estructurales que reforzarían la orientación pedagógica del SNBA, el repertorio visual, orientado más por temas que por estilos, sería tributario de un nacionalismo en sentido amplio. Esto implicaría una mayor cercanía a las tendencias conservadoras que a las vertientes antiliberales de la derecha.

En el próximo capítulo se procederá a analizar la propuesta del Salón nacional a la luz de la manera en la que es interpretada por la crítica de arte de la prensa nacionalista. El propósito es poner a ambas comunidades discursivas en situación de dialogo a partir de interrogantes como los que siguen: Si se puede afirmar que el Salón articula un relato visual propio y, de ser así, pensarlo como arte de Estado ¿De qué modo es connotado por esta crítica, qué elementos celebran y cuáles denostan del certamen, cómo distribuyen las responsabilidades y expectativas en torno a sus resultados, qué representación del arte nacional promueven y de qué modo se vincula con el SNBA?

CAPÍTULO 3

EL SALÓN Y LA CRÍTICA DE ARTE DE LA PRENSA NACIONALISTA.

En el capítulo anterior se ha analizado la manera en la que, a lo largo de la década del 30, se irían modificando las condiciones en las que se celebra y las características que asume el Salón Nacional de Bellas Artes. Además de, finalmente, ser emplazado en un edificio que reuniría las condiciones necesarias para la exhibición de las obras premiadas, se darían cambios en el reglamento que agilizarían el funcionamiento del certamen a medida que se va consolidando su poder de consagración. Sumada a su capacidad de jerarquizar la labor artística y otorgar status nacional a las obras, también se vislumbraría una inclinación cada vez mayor a infundir en el certamen una orientación pedagógica. En el catálogo del Salón se incorporarían artículos que van definiendo la silueta de un plan estratégico de difusión del arte nacional por medio de la organización de la itinerancia de las obras por distintas regiones del país, la promoción de la comercialización de las obras y de becas para artistas, así como el redireccionamiento de los fondos de premios vacantes para la compra de obras de origen nacional con el fin de exhibirlas en edificios públicos.²²²

Para explorar la manera en la que el SNBA operaría sobre el campo de representaciones de la identidad nacional los catálogos ofrecen una trama que, leída retrospectivamente, sin algunos reaseguros metodológicos, podría conducir a una lectura comprometida por anacronismos. Poner en diálogo al Salón [del catálogo] con aquel que es construido en la prensa a partir de la intervención de la crítica de arte parecería una buena estrategia para evitar este tipo de desliz metodológico.²²³ No toda la crítica de arte, sino aquella que se difunde en publicaciones nacionalistas en las que se manifiesta abiertamente una preocupación por los alcances del SNBA en la imagen de la nación Argentina. El poder documentario²²⁴ de esta crítica consistiría en que, junto con las exhibiciones en el *Palais de Glace* y las muestras itinerantes por las provincias, funcionaría como una de las plataformas o medios a través de los que el público accedería a las obras del Salón, en este caso, con una suerte de “relato curatorial” propio.²²⁵

²²² Belej, Cecilia, «Muralismo y proyecto modernos en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950», 148-157.

²²³ Nuestro interés en la crítica en tanto objeto de estudio supone la idea de que, al igual que el SNBA, constituye una de las partes del engranaje de constructores de sentidos con los que se inviste al arte nacional.

²²⁴ Esta perspectiva sobre la crítica se apoya en la proposición de A. M. Guasch, según la cual: “Su particularidad y especificidad [...] radica en que conecta de un modo inextricable la producción de artefactos culturales – literarios o artísticos – con el campo de los saberes y con el debate público.”(Guasch, A. M (coordinadora) 2003, 13).

²²⁵ La idea de relato curatorial es tributaria de la investigación de Diana Wechsler. V. Wechsler, Diana, *Papeles en Conflicto*.

Para abordar las propuestas de estas dos formaciones, Salón y crítica de arte en la prensa nacionalista²²⁶, este capítulo se divide en 2 secciones. El criterio para dicha segmentación es de carácter cronológico a la vez que cualitativo. La primera parte corresponde al período que va de 1930 a 1934 y la segunda de 1934 a 1940. La segmentación se estructura según un antes y un después del corrimiento de la crítica en la prensa nacionalista desde un lugar más preocupado por la calidad de las obras incluidas hacia otro que expresa una posición antagónica con relación al SNBA a partir de 1934. En ambas secciones se analizan las notas y artículos sobre el certamen publicados en la prensa nacionalistas en esta década a la vez que se realiza un recorrido por los catálogos con el propósito de detectar regularidades y rupturas en la propuesta del Salón nacional.

Varios son los trabajos que han demostrado que la crítica de arte acompaña al funcionamiento de Salón, ya sea favoreciendo la distribución de sus valores entre el público ya sea promoviendo una lectura propia de lo exhibido.²²⁷ De acuerdo a D. Wechsler, la primera celebración del Salón en 1911 es amplia y es detalladamente relevada por la prensa de la época. La recepción celebratoria de los contemporáneos se vincularía a la expectativa de que con este certamen se diera lugar al inicio de una nueva “era del arte nacional”.²²⁸ La autora destaca que este SNBA ostentaría un carácter profundamente inclusivo propio de su condición inaugural. Por su parte, M. Penhos, arguye que, ya en los 30, el Salón se sostendría desde una función didáctica que jerarquizaría la labor artística incorporándola al acervo cultural argentino al igual que el idioma. De ahí que se transformase en el lugar que haría posible la jerarquización de la producción plástica local y, al mismo tiempo, le diera un status “nacional” que, hasta entonces, era privativo de la literatura.²²⁹

En los años 30, el SNBA y la crítica de arte nacionalista intervendrían en un escenario complejo en lo que hace a la cuestión nacional, donde varias comunidades discursivas se disputarían, en el terreno simbólico, el control sobre el sentido de la patria. De acuerdo con M. Penhos, en el SNBA esta querrela se desplegaría en la representación del paisaje, las tradiciones y las costumbres como trama compleja de significaciones que estarían en

²²⁶ Referiremos a ella como la crítica de arte en la prensa nacionalista o la crítica nacionalista indistintamente a los fines de una economía discursiva que evite redundancias o el entorpecimiento de la fluidez de la lectura.

²²⁷ Wechsler, D., *Desde El Salón. 100 Años.*; Penhos, M., ‘Nativos En El Salón. Artes Plásticas E Identidad En La Primera Mitad Del Siglo XX.’, in *Tras Los Pasos de La Norma*, en Penhos, M. &/ Wechsler D. (comps.), Archivos del CAIA 2 (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999); Wechsler, D., ‘Salones Y Contra-.....’

²²⁸ Wechsler, D., *Desde El Salón...*

²²⁹ Penhos, M., ‘Aniversario: El Salón de 1935....’

la base de la pregunta sobre la identidad.²³⁰ En periódicos como *Bandera Argentina* y *Crisol* así como en la revista *Nativa* se destinan reseñas a la inauguración del SNBA, casi con frecuencia anual. En ellas resonaría una discusión que desbordaría a los problemas de la coyuntura estética a la hora de demarcar el campo del arte nacional. Las primeras aproximaciones a esta crítica han logrado echar luz sobre la manera en que se organiza el campo cultural a partir de la ubicación de los actores en la contienda. Esta investigación se sumaría a esta tarea con el propósito de explorar algunos de los matices que caracterizan a las posturas – aparentemente - extremas, especialmente, las que se le atribuyen a los actores vinculados al ideario nacionalista.

A diferencia de aquel Salón iniciático de 1911, el abandono progresivo por parte del Estado de sus funciones en el ámbito de las artes tras las celebraciones del Centenario, daría lugar a una situación de vacío institucional, espacio sobre el que la crítica encontraría un camino para avanzar y afianzarse.²³¹ Esto resultaría en dos fenómenos que impactarían directamente en la representación de nación que se difunde en estos años. Por una parte, la situación de vacío cedería terreno a sectores diversos en la construcción de sentidos, es decir, se abriría el juego a una intertextualidad y multiplicidad de connotaciones de lo nacional que excederían el arbitrio del Estado. Por otra parte, se pondría en evidencia que a pesar del conservadurismo de los gobiernos que se suceden en esta década no sería posible inferir una correlación entre un programa cultural del Estado con la agenda de los grupos nacionalistas que se postulan como defensores del sentido de la Patria. Esto ya podría inferirse de las primeras observaciones en las que saltaría a la vista una oscilación en el comportamiento de la crítica nacionalista que merecería atención. De acompañar, resaltar, difundir y apoyar la tarea del Salón pasaría, sin pudor, a asumir una postura antagónica u opositora a cuatro años de entrada la década. Esto no implicaría un cuestionamiento del lugar del SNBA en tanto depositario de la representación de la nación; por el contrario, incluso entre las lecturas más recalcitrantemente negativas sería este supuesto el sustrato de reclamos y quejas.

El tipo de textos que en este capítulo se hacen dialogar con los catálogos se ajustaría a la caracterización que propone D. Wechsler: “Crítica de arte: mediadora, transmisora de valores estéticos, formadora del gusto medio, reproductora cultural, elemento de

²³⁰ Penhos, Martha, «Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX.», 125-127.

²³¹ Artundo, Patricia (organizadora), *El arte español en la Argentina 1890-1960*. (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006), 22.

valoración de los objetos plásticos.”²³² La intervención de la prensa nacionalista en el territorio del arte, a través de la crítica y las columnas de arte, funcionaría como plataforma de discursos y prácticas que contribuirían a determinar el valor del sentido de las imágenes que circulan públicamente a través del Salón. Lo que esta tesis quiere destacar es que no sería solamente sobre el gusto estético de los nacionalistas de lo que estos escritos tratarían sino de una disputa de poder - que se despliega en el plano de la cultura - en la que se buscaría imponer el nacionalismo de los nacionalistas (cfr. Cap. 1) en la manera de representar a la nación argentina.

En un contexto, en el que ya se encontraría instalado el debate entre lo nuevo y la tradición, restaría rastrear las operaciones de una crítica de arte que se propondría como aquella capaz de producir un acto de develamiento de las imágenes a partir de una batería de estrategias retóricas funcionales a una agenda destinada a reelaborar un mito de orígenes nacional. La intervención de la crítica de arte en la prensa nacionalista en el terreno de las representaciones colaboraría con la reconstrucción de la tradición a partir de un ejercicio de resignificación de lo residual y lo emergente cuya funcionalidad consistiría en disputar la hegemonía que lo moderno está sabiendo reclamar. Vale poner en consideración que éste no sería un escenario caracterizado por contar con fronteras claras y estáticas, sino por una serie de particularidades que le darían gran relieve y espesura a los términos en los que se pone en juego la disputa. Por un lado, el reclamo por definir la imagen de nación dejaría de ser una demanda que se desplegaría por fuera de las instituciones y se filtraría en el campo institucional – como veremos que es el caso del Salón. Por el otro, el debate por lo nacional no se limitaría a una confrontación entre los representantes de la tradición y la nueva sensibilidad artística. En la crítica se pondría en evidencia que, en estos años, predominarían los matices entre los actores explícitamente antagónicos y las divergencias entre quienes se supondría que conforman una misma comunidad discursiva.²³³ El entramado de textos aquí estudiados funcionaría como vidriera de esta disputa que se pondría en juego en cada actor o agente del campo, al interior y entre las formaciones.²³⁴ Una de las primeras cuestiones que saltarían a la vista, es que las preocupaciones por lo nacional en el arte se articularían con la iniciativa de cada sector en su lucha por sostener su hegemonía sobre el discurso patrio y el campo

²³² Wechsler, Diana, *Papeles en Conflicto*, 21.

²³³ Artundo, P (organizadora), *Op. Cit.*, p. 22.

²³⁴ En el marco de las publicaciones estudiadas se vislumbra que se trata de un momento en el que el propio sentido de la tradición está siendo resignificado, en el que los avances de lo novedoso redundan en la percepción de que es acuciante reforzar los dispositivos que les permitan ejercer un control sobre la producción de enunciados.

de las tradiciones. Aún más, si bien la crítica de arte en la prensa nacionalista formaría parte de una comunidad discursiva que puede ser asociada con lo establecido, con la reacción, la tradición y el antimodernismo, en este caso se observaría que legitimaría su posicionamiento frente a las instituciones, lo oficial, lo instituido en el SNBA, a partir de un discurso opositor – gesto que distorsivamente suele solo ser asociado a un movimiento vanguardista. Esta estrategia retórica merece atención ya que, en tanto riñón intelectual de la clase dominante, a estos productores de sentidos se los suele figurar defendiendo una postura oficial – sin embargo, en este caso, y en especial a partir de la presidencia de A.P. Justo el proyecto de nación esencialista promovido por el Salón iría alejándose de las expectativas de los nacionalistas de derecha.

Para hacer lugar a las tensiones que recorren al objeto de investigación de esta tesis, se podría tomar prestado un concepto generalmente empleado por la historia social y pensar al terreno simbólico alcanzado por una situación de “empate hegemónico” entre los bloques que se disputan el lugar dirigente en el terreno de lo que es aceptable significar y representar en torno a la cuestión nacional.²³⁵ La sugerencia de un empate permitiría reconocer un momento en que las confrontaciones y negociaciones estarían teniendo lugar sin decantar hacia ningún sentido en particular, a pesar de que las fuerzas en pugna fuesen dispares.²³⁶ En este contexto, la política de ciertas instituciones artísticas, como “Amigos del arte” y también el SNBA, se enfrentarían, por igual, con objeciones de los nacionalistas ante lo que parecería ser una política ecléctica de inclusión y exhibición. Eclecticismo que parecería toparse con un límite de lo aceptable cuando el campo de la política se yergue ineludible sobre el del arte, cuando determinado momento histórico, como la Guerra Civil española, plantearía una escena que no admitía posturas a mitad de camino.²³⁷ Este dato resultaría útil a la hora de desarrollar un principio de explicación para el cambio de rumbo que asume la crítica nacionalista en su percepción del SNBA a

²³⁵ Portantiero, Juan Carlos, «Clases dominantes y crisis política en la argentina actual», *Pasado y Presente* 1 (junio de 1963): 8.

²³⁶ Tomamos el concepto de “empate hegemónico” de J.C. Portantiero para implementarlo en una época anterior a aquella que el autor busca explicar, porque encontramos que su poder explicativo es extensible a la disputa por instalar los parámetros para visualizar la nación en la década en cuestión. En particular, para pensar la relación entre crisis orgánica y crisis de representación que afecta a una clase dominante que va perdiendo terreno en su rol de clase dirigente a medida que avanza una situación de asimetría entre predominio económico y hegemonía política. Su contracara cultural se manifestaría en un campo artístico sobre el cual avanza lo moderno como síntoma de una situación revolucionaria que viene a confirmar la pérdida de terreno de la clase dominante no solo en el campo económico. La disputa por la hegemonía se plasmaría en las estratagemas orientadas a hacer pasar los intereses, miradas, concepciones propias como los de toda la sociedad. En el plano de la crítica de arte se observaría una situación de empate porque “Cada uno de los grupos tiene suficiente energía como para vetar los proyectos elaborados por los otros, pero ninguno logra reunir las fuerzas necesarias para dirigir [la trama de representaciones de] el país como le agradaría”. *Ibidem*

²³⁷ Artundo, P (organizadora), *Op. Cit.*, p. 22.

partir de 1934. Aún más, en el terreno de la construcción de legitimidades este giro se montaría sobre el sedimento de otros dos elementos. En primer lugar, los antagonismos no serían rígidos sino maleables y fluctuantes. En las columnas de la crítica al SNBA se observarían, en ocasiones, coincidencias entre los defensores de la tradición y aquellos que promueven el arte moderno. Sobre este fenómeno hecha luz T. Eagleton, quien - al asociar a la crítica con modos de fundamentación propios del saber ilustrado - daría cuenta de cierta dimensión normativa de su intervención que sería constitutiva a la práctica misma e independiente de la adscripción ideológica de quien la pronunciara:

“[...] el gesto crítico es en sí mismo conservador y corrector; revisa y ajusta fenómenos concretos a su implacable modelo de discurso. La crítica es un mecanismo reformador que castiga la desviación y reprime al trasgresor”.²³⁸

Sin importar el signo político, en los primeros años de la década de 1930, la crítica de arte que mira al SNBA organizaría su mirada en torno a la noción de calidad para evaluar a las obras que se incluyen entre los premios y la selección. Proliferaría una tendencia creciente a reclamar premios que no se limitasen a observar el esfuerzo, que aportasen a jerarquizar a la institución y al arte nacional según parámetros superadores de la agenda política local o de mediano plazo. A medida que avanza la década, se iría reforzando el eclecticismo de la propuesta del SNBA y la flexibilidad frente a los premios y la selección de obras. La crítica de arte de la prensa nacionalista, por el contrario, se haría cada vez más restrictiva e intolerante con dicha diversidad. En segundo lugar, el desplazamiento que se observa en la crítica de arte sería inescindible de la perspectiva editorial de las publicaciones en materia de agenda política. En su trabajo T. Eagleton, a medida que prosigue con sus reflexiones sobre el papel del crítico en la administración de las normas, mencionaría otra cuestión que iluminaría una problemática que afecta la hipótesis de esta investigación, particularmente: el carácter inescindible del crítico de su plataforma de enunciación. En las reseñas sobre el Salón es frecuente toparse mayoritariamente con escritos sin firma de autor, en los que prevalecen estrategias retóricas cuya legitimidad descansaría en la comunidad discursiva que aloja al escrito, más que en el capital simbólico de quien lo pronuncia.²³⁹

²³⁸ Eagleton, Terry, *La función de la crítica*. (Barcelona: Paidós, 1999), 15.

²³⁹ Es por esta razón que los conceptos aportados por Foucault (formación discursiva), Bourdieu e Eagleton son herramientas que nos facilitan el proceso de indagación más ajustadamente al funcionamiento de las prácticas culturales de la época que la teoría de los campos, en especial la noción de capital intelectual. V. Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*.; Eagleton, Terry, *La función de la crítica*.; Foucault, Michel,

Al igual que el SNBA y en tanto agente activo en la producción de sentidos así como en la recepción de este arte, la crítica funcionaría como una plataforma de enunciación que podría ser leída como fenómeno histórico (está comprometida con su época y con un proyecto político determinado), como una forma de pensamiento (su objetivo es la producción de reflexión y conocimiento) y como práctica (su discurrir es altamente performativo en la medida en que su intervención en la esfera política es inseparable de su producción de sentidos)²⁴⁰. Si, como sostiene D. Crow, “[...] las imágenes adquieren significado tanto por el modo en que son representadas como por el contexto en el que aparecen.”²⁴¹, en este argumento yacería el punto nodal de este apartado: no sería desacertado afirmar que el repertorio iconográfico del Salón sería portador de tantos sentidos como contextos en los cuales es exhibido, en el espacio y catálogo del SNBA, en las muestras itinerantes y en el recorte/lectura propuestos por la crítica.²⁴²

En las dos secciones en las que se organiza lo que sigue del capítulo se aspira a sincronizar esa cadena de sentidos planteando una puesta en diálogo entre los catálogos y la respuesta que obtienen de la crítica de arte en la prensa nacionalista, con el fin de completar el sentido atribuido al conjunto de las obras que componen al Salón. El propósito de ordenar el material de este modo tiene que ver con dar cuenta de la manera en que estos espacios se daría una situación de anclaje en la que el observador es redireccionado hacia un significado elegido de antemano – en este caso el del nacionalismo de los nacionalistas.²⁴³ Mientras que la reunión de una serie en un catálogo favorecería conclusiones que se apoyarían principalmente en inferencias –ya que como mencionamos el paratexto no sería lo suficientemente expansivo en la información que provee -, la crítica además de funcionar como anclaje del sentido asignado haría de

Arqueología del saber. (Barcelona: Siglo XXI Editores, 2002). Hemos encontrado en esta variante interpretativa una propuesta que nos permite sortear las limitaciones de la teoría de los campos bourdiana, al sistematizar un análisis de aquellos casos en los que “Lo que se dice no obtiene su legitimidad ni de sí mismo como mensaje ni del título social (o capital intelectual) del emisor, sino de su conformidad como enunciado con un cierto paradigma de razón inscrito en el propio acto de habla”, el cual en nuestro caso se imbrica en el nacionalismo de los ‘30s. Eagleton, T., *Op. Cit.* p. 18.

²⁴⁰ Guasch, Anne Marie (coordinadora), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003), 13.

²⁴¹ Crow, David, *No te creas una palabra* (Barcelona: Pomopress, 2008), 11.

²⁴² V. Guasch, A. M (coordinadora), *Op. Cit.*, p. 15. De acuerdo a esta autora, esta goza, como cualquier otro agente del campo, de una autonomía relativa. Sus modos de decir se ajustan a una estructura narrativa vinculada a la coyuntura y a la falta de un utillaje metodológico exclusivo; esto la hace flexible a la vez que sujeta los sentidos de sus intervenciones discursivas a la pervivencia de los parámetros artísticos que organizan al campo en su contexto de enunciación.

²⁴³ En su investigación sobre el uso de las imágenes en *La Vanguardia*, Marcela Gené y Juan Buonuome, a partir del estudio de los conflictos que los avisos publicitarios suscitaron en el contexto socialista en el cual la revista se editaba y comercializaba, demuestran cómo la inclusión de imágenes dentro de las publicaciones periódicas habría implicado una toma de posición a la vez que permitido la construcción de relatos que, en muchos casos, se abren y transforman lo postulado en los textos. Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela, *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. (Buenos Aires: Edhasa, 2013).

relevo del autor/artista ya que el mensaje lingüístico que acompaña a la imagen sería portador de un valor represivo en la contemplación, al mismo tiempo que agregaría información que funcionaría como complemento de la imagen.²⁴⁴

I Parte:

El Salón Nacional de Bellas Artes entre 1930-1934. ¿Qué Salón mira la crítica de arte de la prensa nacionalista?

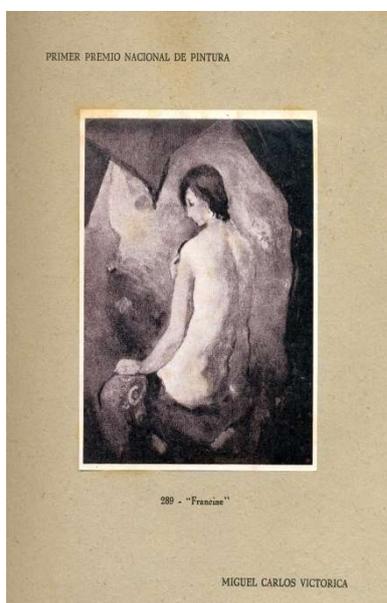


Fig. 1: XXII Salón de Bellas Artes – 1932.
Primer Premio Nacional de Pintura:
“Francine”, de Miguel Carlos Victorica.

Aunque no sería totalmente excepcional, una característica del SNBA de los primeros 30 sería que muchos de los premios podrían ser catalogados como obras expresivas de la figuración de nuevo cuño, sin embargo, sin ser por ello figuras disruptivas del conjunto del catálogo. Como se sugirió líneas arriba, hasta 1934 no se observarían quiebres o discontinuidades al interior de la representación de arte nacional que se elaboraría desde esta plataforma²⁴⁵. Ejemplo de ello lo constituiría “Francine” (nº 289, S32 - Fig.1) de Miguel Victorica, obra que obtiene el

Premio Nación de pintura en 1932. Es una obra en la que predominan los ocres lo cual le da un tono levemente lírico a la composición. El fondo hecho de un telón compuesto por colores planos enmarca a una figura retratada con un carácter que mostraría los alcances de apropiaciones locales del postimpresionismo y el simbolismo. Al año siguiente L.

²⁴⁴ Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. (Barcelona: Paidós, 2009), 76.

²⁴⁵ Cfr. Cap. 1, p. 72 y Cap. 2. N.23-

Spilimbergo obtiene el mismo premio con su “Naturaleza muerta” (nº198, S33 Fig. 2.). Esta evoca a un tema convencional, pero reboza en quiebres y elementos novedosos en la medida que su autor realiza una composición de carácter geometrizable en la que la figura de mujer, que ocupa el cuerpo central, es planteada con rasgos cubiformes y que en su relación con la planta y el fondo resulta en una propuesta que se monta sobre una estructura triangular. Tanto en este caso como en el del Primer premio de 1930, “Naturaleza muerta” (nº 246, S30 – Fig. 3) de A. Pedone la conjugación de los términos naturaleza y muerta parecerían estar denotando algo que excedería al propio género en el que se inscriben. En la geometría con la que se incorporan los pescados en el caso de Pedone o la figura femenina en el caso de Spilimbergo el adjetivo “muerta” que connota naturaleza podría ser evocativo de una toma de distancia del compromiso que reclama lo humano.

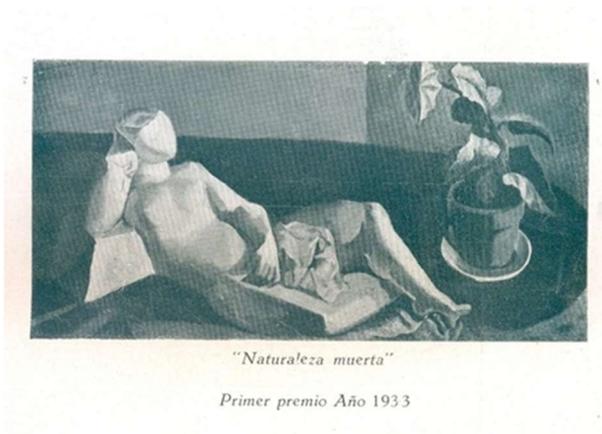


Fig. 2: XXIII Salón Nacional de Bellas Artes – 1933. Primer Premio Nacional de Pintura: “Naturaleza muerta”, L. E. Spilimbergo.

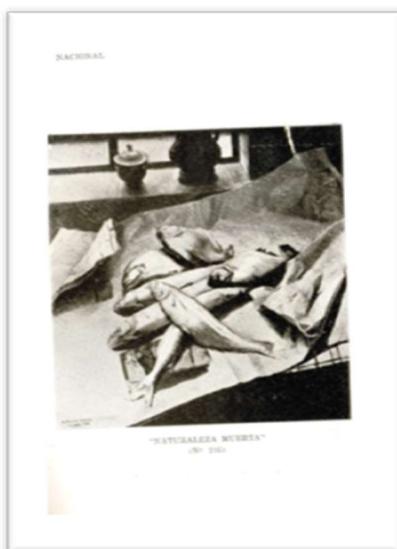


Fig. 3: XX Salón Nacional de Bellas Artes - 1932 Primer Premio: “Naturaleza muerta”, Antonio Pedone.

En los catálogos de los primeros años de la década del 30 se observaría la coexistencia pacífica de abordajes de temas nacionales que se componen la apropiación local de lenguajes que lindan con lo que, en otros campos artísticos, serían pilares de escuelas bien definidas y antagónicas. Como se ha mencionado, desde los 20 convergen obras que se hacen eco y resignifican tendencias europeas como el Impresionismo y postimpresionismo, la pintura regional española, el realismo de fin de siglo, a lo que se suma en los 30 la metafísica de De Chirico y el retorno al orden. Si en los 20 este arte proporcionaría o consolidaría estereotipos que funcionarían para promover una versión unificada de la argentinidad, al comienzo de la década siguiente de lo que se trataría es de incorporar o absorber ciertos elementos de la modernidad despolitizados, ahistorizados como si, en cierto modo, siempre hubieran sido parte del paisaje. Esto sería posible gracias a un conjunto de imágenes en las que se despejaría la escena de cualquier dimensión de la crítica social. El estilo quedaría objetivado en un tema carente de sentido controversial, fuera este o no resuelto con una paleta y una composición modernos, en los que prevalecería el equilibrio por sobre cualquier posible indicio de perturbación (Figs. 4 y 5) Entre las imágenes que se promueven parecería gestionarse, incluso, una percepción armónica del mundo del trabajo que se plasmaría en obras en las que predomina un abordaje geometrizable, sintético orientado a la abstracción (aunque no a la falta de figuración). También habría de observarse una cubificación de la imagen, entre otros tantos ejemplos, como ya se habría mostrado en la naturaleza muerta de Spilimbergo ganadora del primer premio en 1932.

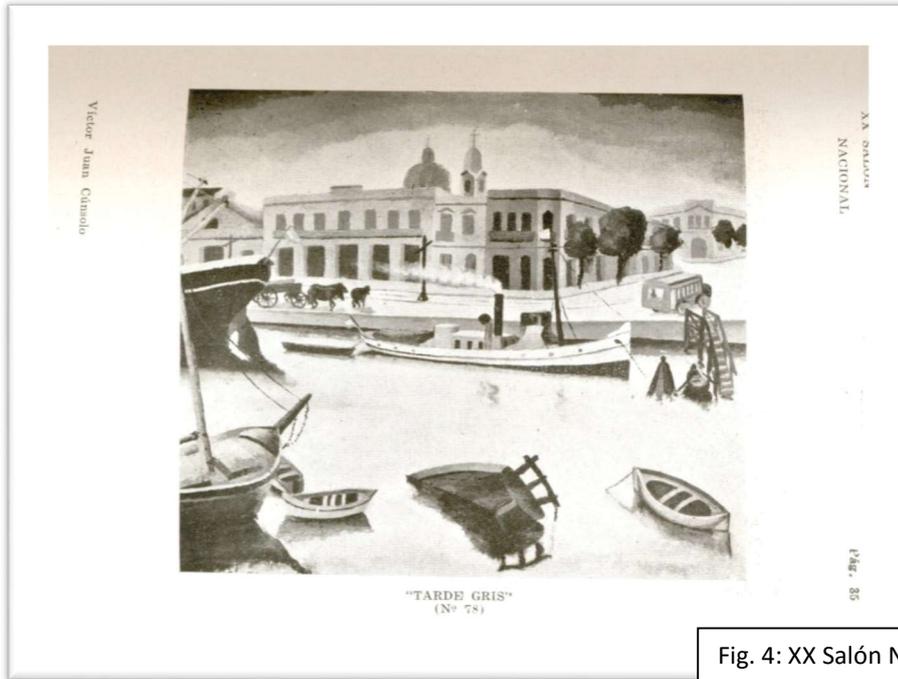


Fig. 4: XX Sal6n Nacional de Bellas Artes – 1930, “Tarde Gris”, Victor J. Cúnsolo.

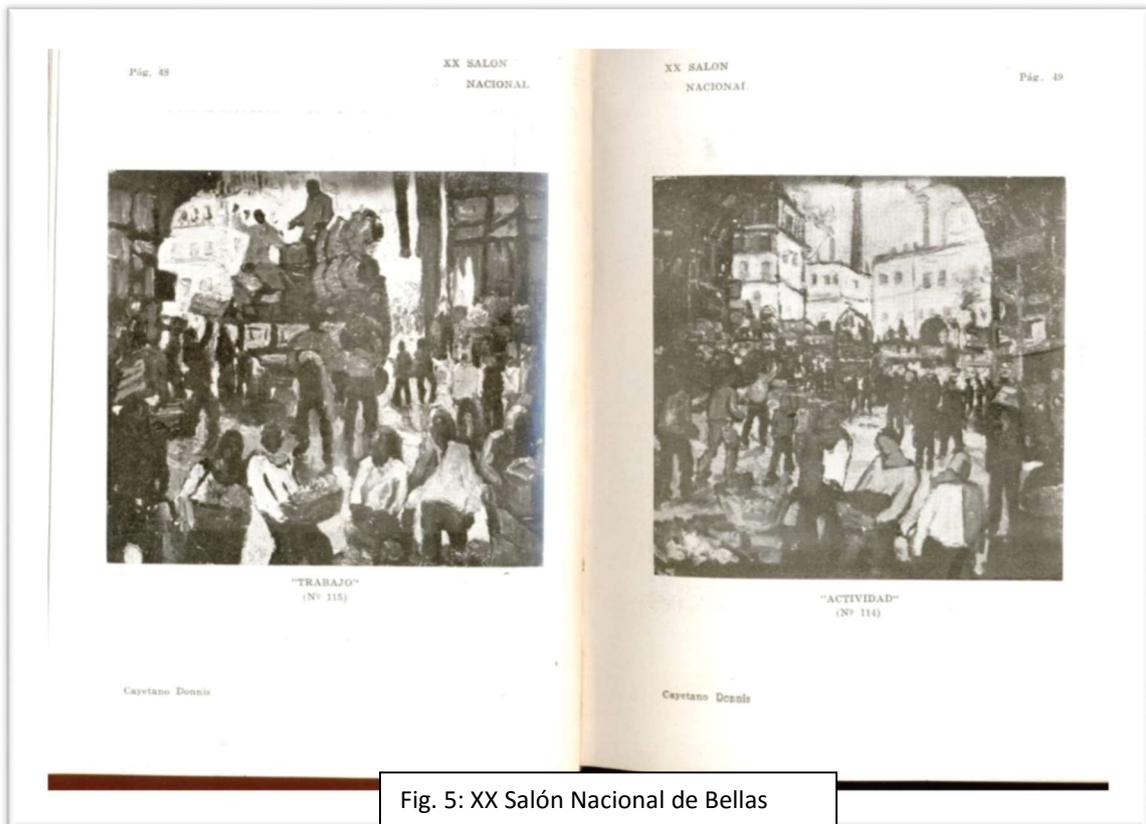


Fig. 5: XX Sal6n Nacional de Bellas Artes - 1930, “Trabajo” y “Actividad”, Cayetano Donnis.

Avanzar sobre estos elementos haría pensar que serían funcionales a un Salón en el que la combinación de Premios y Selección resultaría en una suerte de mezcla en la que la suma de escenas de costumbres (Fig. 6), paisajes rurales (Fig. 7), paisajes portuarios y paisajes industriales (Cfr. Fig. 4 y 5) darían por resultado una ecuación en la que no se vislumbraría la situación de crisis en la que estaría sumida la Argentina y el supuestamente “indestructible” modelo agroexportador.

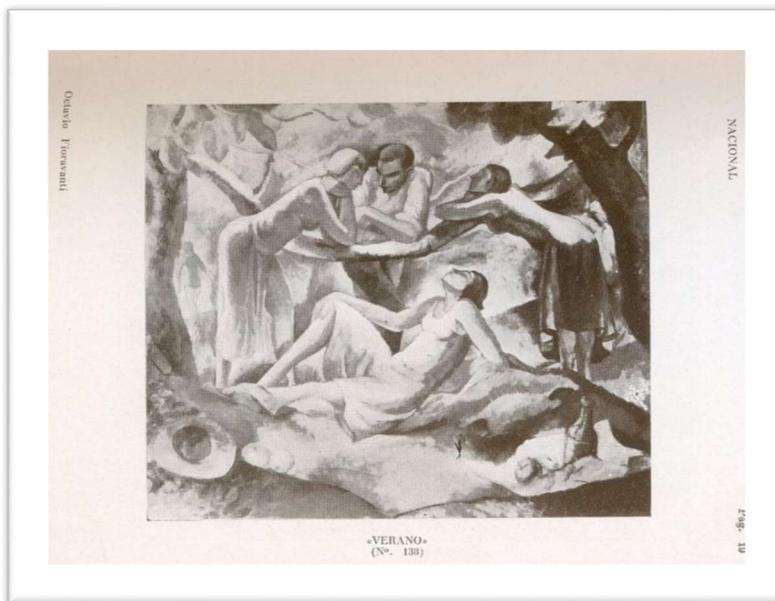


Fig. 6: XXI Salón Nacional de Bellas Artes – 1931, “Verano” de Octavio Fioravanti.

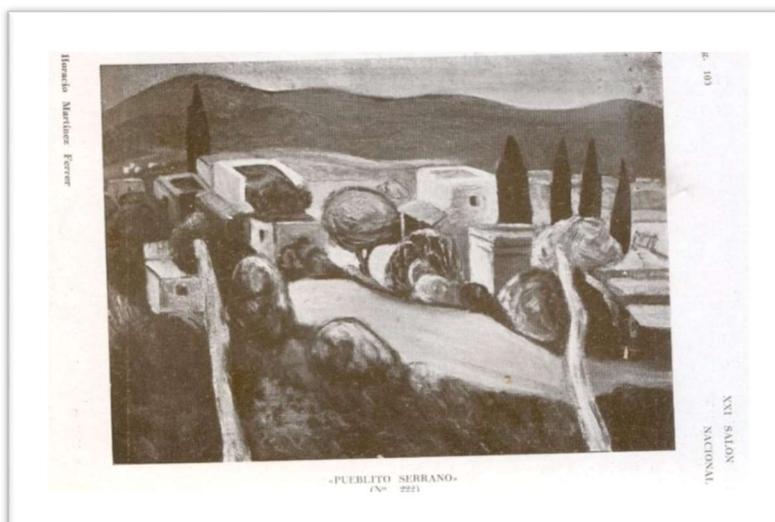


Fig. 7: XXI Salón Nacional de Bellas Artes – 1931, “Pueblito Serrano de Horacio Martínez Ferrer.

En esta sección de este trabajo se busca interrogar estas propuestas visuales a la luz de la crítica de arte publicada en aquellos periódicos que servirían de plataforma a los sectores del nacionalismo que reclaman la defensa de la “grandeza de la patria”. Se pretende rastrear una situación de dialogo entre ambas comunidades discursivas, en la que la interpelación se desplegaría según un carácter bifronte. No sólo valdría interrogar cómo sería el Salón que construyen en sus interpretaciones, sino también qué información nos brindaría la lectura entre líneas sobre la propuesta sostenida por el nacionalismo de los nacionalistas.

I.a. La crítica de arte en la prensa nacionalista, 1930-1934: El problema de la calidad.

“La impresión de conjunto [...] es agradable: el salón nacional de 1930 puede contarse eternamente entre los más felices y homogéneos. Durante los últimos tres años prevalecieron en él las llamadas tendencias de vanguardia. Este año, en cambio el tono general de la muestra es de moderación y cordura. No faltan, desde luego, ni tendrían que faltar, las expresiones más avanzadas de la nueva sensibilidad [...] Arte serio es lo que queremos, cualquiera sea su fórmula de expresión; arte de verdad y no de “ismos”. ”²⁴⁶²⁴⁷

Esta cita tomada del periódico *La Prensa* de 1930, introduciría un panorama de los conflictos que se plantearían entre la crítica, el SNBA y la construcción interpretativa que la primera hace del certamen. Merecerían atención algunas cuestiones. Por una

²⁴⁶ S/firma, ‘Pintura Y Escultura. Las Obras Que Se Exponen En El XX Salón Nacional de Bellas Artes.’, *La Prensa* (Buenos Aires, 22 Septiembre 1930).

²⁴⁷ Amerita detenerse en el concepto de vanguardia para atender a la manera en la que el término - tan recurrentemente empleado para dar cuenta de una amenaza - es utilizado por nuestros columnistas sobre la base de algunas variaciones de sentido. Más allá de los debates actuales sobre la manera de designar al arte nuevo, las referencias coetáneas al Salón Nacional por parte de artistas y críticos lo designan indistinta y alternadamente con los términos de nueva sensibilidad o vanguardia. Consideramos necesaria esta aclaración porque además de anacrónica, la traslación de este debate contemporáneo a la escena de los 30 nos haría perder de vista los matices y ambigüedades que le dan espesura propia a aquel que se despliega en nuestra década. El concepto de vanguardia sufre de cimbronazos de sentido que requieren una detenida lectura de los textos. Al escribir una semblanza de J. C. Alonso en 1934, Díaz Usandivaras emplea el término vanguardia connotado con un significado opuesto a aquel que se enuncia en el artículo sobre el Salón Nacional. Aquí significa la avanzada, los artistas que le abren camino a sus pares, los maestros de la pintura entre los que sobresalen a J.C. Alonso y C. B. Quirós. (Díaz Usandivaras, J. 1934b) En un número posterior de la revista la vanguardia es definida como una pintura que deforma y es caracterizada, comúnmente, como algo que infecta o contamina, que es grotesco, algo destructivo y que contagia, de ahí la importancia de ponerle freno y encontrar antídotos.

parte, que se establecería una clara distinción entre la nueva sensibilidad – tendencia que comprende al arte moderno local – e “ismos” generalmente referidos a los que se interpretan como intentos de reproducir tendencias modernistas, asociadas a las vanguardias históricas, sin mediaciones. Por la otra, el contraste con la década anterior, augurando que la de 1930 comenzaría una etapa que dejaría atrás a la “vanguardia”. Aun cuando el lenguaje es más moderado que el empleado por los críticos de las publicaciones nacionalistas, esta columna ofrecería un panorama representativo de una amplia gama de lecturas y plantearía algunos de los principales ejes que articulan el debate en torno al Salón en esta década. En primer lugar, se pondría de manifiesto la cuestión del arte nuevo y la enunciación de que en los ‘20s éste sería el arte que se consagraría en las paredes del SNBA, dejando poco lugar a aquel otro arte más arraigado en las tradiciones artísticas del siglo XIX, orientado a la naturaleza y a una percepción esencialista de la belleza. En varias ocasiones, el discurso inflamadamente negativo de los detractores nacionalistas haría pensar que su percepción de la preeminencia, en el SNBA, del arte identificado con las vanguardias europeas respondería a la estrategia retórica de una campaña de desprestigio. Sin embargo, una lectura detenida de estas reflexiones daría cuenta que éste parecería ser un problema común a varias publicaciones y no sería privativo del temor un sector reaccionario frente a los aludidos procesos de transformación. De ahí a que una manera posible de abordarlo sería la de tomar como eje articulador a la disputa por la hegemonía de la definición de la identidad nacional entre aquellos proclives a darle un sesgo esencialista y aquellos otros más orientados por un impulso restrictivo. En el artículo de *La Prensa* se señala que uno de los problemas del SNBA sería que otorga un lugar creciente a lo que se identifica como nuevo arte. El otro es que al ser percibido como un arte joven preocupa la deriva que pueda asumir. Para los que dudan ante el avance de la nueva sensibilidad uno de los principales riesgos que se detectan consistiría en la incapacidad de generar algo propio, de ahí la insistencia en denunciar al arte nuevo como una tendencia que no crearía, sino que “imitaría”, “copiaría” al arte europeo contemporáneo, de revistas que llegan al país o tras viajar a Europa y perder contacto con el suelo natal. Por su parte, en las páginas de *La Nación* y *El Mundo*, los críticos coincidirían en señalar que entre los artistas argentinos se observarían ciertas dificultades a la hora de adoptar técnicas modernas y adaptarlas a prácticas locales, ya sea por falta de estudio, ya sea por lo que se atribuye a “un abuso de los deforme”.²⁴⁸

²⁴⁸ s/firma, «Las Artes Plásticas. Muchos Valores se Superan y Otros Desmerecen con el XII Salón Anual.», *El*

Si se rearticulase esta confrontación entre lo ajeno y lo propio en función de los interrogantes aquí planteado, el cruce de los catálogos con los escritos de la crítica permitiría poner a prueba un razonamiento como el que sigue: En la década de 1930 el SNBA sería el espacio de consagración del arte nacional por excelencia. Sería esta la institución que dignifica, define y connota a las obras al punto que la puesta en discusión de los Premios y la Selección encerraría dos problemas más amplios: por un lado, ofrecería un diagnóstico sobre el estado general del campo del arte y por el otro revelaría preocupaciones de carácter filosóficas en torno al status mismo del arte.

Una columna de *La Nación*, dedicada a reflexionar sobre el SNBA de 1930, echaría luz sobre las razones por las que esta puesta en debate adquiriría tan amplio espectro:

“El acto tuvo, pues, el alcance que era lícito esperar. En rigor no es un salón más. Salón del Retiro, Museo de Bellas Artes, Academia, se hermanan en una aspiración común y afirman momentos muy significativos para nuestra efectiva educación estética. [...] por sobre todas las vacilaciones y los quebrantos – esperemos que los desvanezcan en breve los hombres capacitados – **una cosa es evidente: que nuestra tierra ya significa algo muy noble en el mundo del arte. También en esto es de hermosa resonancia nuestra argentinidad.**”²⁴⁹

La condición de argentinidad, la nación o la patria se muestran al mundo, e instituciones como el SNBA se constituirían en la plataforma desde la cual se elaboraría una imagen y se proyectaría el espíritu argentino a sus habitantes. Sería de las instituciones rectoras del campo del arte de las que dependería dar cuenta de qué se trataría la dimensión nacional que se difundiría desde el campo artístico. Al situar al SNBA dentro del coro de instituciones recientemente consolidadas se reforzaría la idea que de estas son depositarias de una misión.

A lo largo de este capítulo se observa que serían recurrentes las coincidencias – en especial, respecto a la calidad de las obras exhibidas en el Salón - entre las publicaciones que responden a distintas vertientes nacionalistas. En ellas se evidenciarían indicios de la dificultad para delinear criterios de clasificación, para segmentar la crítica en grupos distintos y/o excluyentes. Los críticos circularían por publicaciones no serían siempre afines en términos editoriales, y no sería infrecuente que un mismo periódico o revista

Mundo, 23 de septiembre de 1932.

²⁴⁹ S/firma, ‘El XX Salón Nacional de Bellas Artes’, *La Nación* (Buenos Aires, 21 Septiembre 1930), sección Bellas Artes. Las negritas fueron agregadas.

cultural pusiera de manifiesto un posicionamiento acompañado de intervenciones de críticos que introducirían perspectivas contrarias y, por qué no, inesperadas para las expectativas de su público lector. Un caso paradigmático sería el del número de octubre de 1930 de la revista *Nativa* sobre el Salón de ese mismo año. El director de la revista, J. Díaz Usandivaras – encargado de las editoriales sobre arte y miembro de la Asociación de Amigos de Bellas Artes – invita, a Cayetano Donnis, crítico de arte, primero de la revista *La República* de los hermanos Irazusta y luego de la revista *Nosotros*, a que escribiera un editorial sobre el SNBA de 1930. Díaz Usandivaras acompañaría esta editorial con una semblanza de la trayectoria y el carácter de C. Donnis. El encuentro de estos dos escritos es llamativamente contrastante. Por un lado, el C. Donnis que Díaz Usandivaras retrata poco tiene que ver con aquel que escribe la columna que aparece en la misma publicación. Por el otro, las cualidades que Díaz Usandivaras le asigna y hace extensivas al valor del arte nacional serían las mismas que C. Donnis encontraría como el epicentro del problema del arte nacional. En la sección “Arte Argentino. Un pintor de nota”, Díaz Usandivaras daría una acabada descripción de la biografía de C. Donnis y al referirse a la validez de su obra le daría vital importancia a que “sintetiza asuntos y cosas de la tierra nativa”. A su vez, rescataría el carácter “clásico” del estilo de Donnis oponiéndolo al de los “desorbitados” (para algunos, “los nuevos pintores”)²⁵⁰. Y agrega:

“No sería maestro de **la Academia** si perteneciese a ese grupo; el grupo de la mentira y el capricho. Porque si **el arte es verdad**, si el arte es el más fiel reflejo de la realidad, entonces, lógicamente, lo que esos hacen no es arte, a pesar de que algunos críticos artísticos o que, al menos pretenden ese título entre nosotros, hayan dicho que nadie debe ignorar que el arte de hoy ya no es aquél que salió de la Academia, etc.”²⁵¹

El contraste al que se alude radicaría en que las conclusiones que ofrece C. Donnis, la cuales irían en sentido totalmente opuesto a las del editorialista. El artista, en su calidad de crítico invitado, escribe una columna cuyas primeras líneas estarían destinadas a rescatar el valor de la tarea llevada a cabo por el Salón, a la que asocia con la misión de “propender al mayor desarrollo del arte en el país”. Pero a pesar del tono laudatorio, el escrito presentaría algunas sorpresas. Entre ellas, el señalamiento de la presencia de un actor que estaría fuera de lugar en el campo artístico: el jurado del SNBA. Llega a

²⁵⁰ Díaz Usandivaras, Julio., «Arte Argentino. Un pintor de nota.», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, octubre de 1930.

²⁵¹ *Ibidem*. Se agrega el resaltado de términos como Academia, arte y verdad para destacar la polisemia de los mismos en el campo artístico local.

concluir que estos, a los que llama “los censores” y “desorientados del arte nacional”, serían incapaces de apreciar o reconocer - aquel arte que Díaz Usandivaras atribuye a los artistas desorbitados - “[...] a los valores avanzados se los fustiga constantemente, y sin embargo, ellos son los que contribuyen a mover el ambiente y a crear polémicas.”²⁵² Entre ellos ubica a: G. Butler, H. Basaldúa, L. E. Spilimbergo, J. Pizarro, P. Domínguez Neira, A. Guttero, E. Larrañaga, J. Del Prette y E. Fioravanti. Esta confrontación que se despliega a menos de dos páginas de distancia y de manera inintencionada, conduciría a interrogarse sobre los indicios esta interdiscursividad insospechada por los propios agentes de la misma. Leída aisladamente podría ser una anécdota sobre un desencuentro editorial, sin embargo, puesta en contexto se podría conjeturar que se trata de una muestra de la dificultad para trazar líneas claras de segmentación que facilitasen la ubicación de actores y estilos. Hay todo un terreno que no sería ni totalmente conservador ni completamente modernista, aquel que se identifica como cultura de mezcla no afectaría solamente al estilo sino también a los lugares y las reglas de generación de enunciados, así como a las estrategias que articulan las relaciones al interior del campo.

En su columna, C. Donnis anticipa varios de los problemas que aparecerían en futuros comentarios sobre el SNBA; poco a poco desliza una crítica que se haría cada vez más dura en términos estéticos. Según el crítico, la labor del SNBA sería buena, pero no útil para mostrar la obra de los artistas y, aún más significativo para este trabajo, atribuye un sentido negativo la tendencia a la disparidad de la selección:

“[...] además de la mezcla, diremos, de estilos que intervienen en su composición, existe también el **amontonamiento** y el **desequilibrio** de las diversas obras que, en ciertos casos, se deslucen las unas con las otras.”²⁵³

C. Donnis relativiza el hecho de que se puedan adscribir a un estilo las diferencias entre las obras y plantea otros problemas como, por ejemplo, el que las salas fueran pequeñas y no se pudiera exhibir las obras adecuadamente. En cuanto a la distribución de estas últimas menciona que las salas 6 y 7, conocidas en el ambiente del SNBA como la “leonera”, alojan a los “raros” y los “viejos” así como a los “nuevos”. Aquí se vislumbraría la idea según la cual en el SNBA no solo se definiría qué es arte y qué no, al delimitar un adentro y un afuera sino también al plantear una diversidad de criterios,

²⁵² Donnis, C., ‘XX Salón de Bellas Artes’, *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, año VII.82 (1930).

²⁵³ *Ibidem*.

no necesariamente explícitos, entre aquellas obras que son parte del adentro. En una columna que se publica en *La Nación*, a raíz de la inauguración del XXI SNBA, el elogioso comentario del crítico respecto a la “beneficiosa labor” de la institución se acompañaría de una preocupación por la laxitud y amplitud de criterio selectivo que, según argüiría, sería proporcional a la composición ecléctica del jurado. En este caso, se leería al uso discrecional de las salas en sintonía con las observaciones de C. Donnis como un modo interno de establecer jerarquías entre las mejores y peores obras, no así como un acto arbitrario de favoritismo.²⁵⁴ Ampliaría la perspectiva sobre estas problemáticas uno de los jurados del XXI SNBA, D. Alberto M. Rossi, en una breve columna que escribe para el diario *El Mundo* en Septiembre de 1931. Rossi se mostraría enfático sobre el carácter “penoso” de la tarea de los jurados, lo que se explicaría por una serie de condicionamientos a su capacidad de elegir no vinculados a práctica de censura alguna sino a problemas estructurales de la organización del certamen. Estos consistirían en toda una serie de elementos ajenos a cuestiones de gusto estético: la “tiranía del espacio” y la “avalancha de obras” serían el primer obstáculo para el jurado, ya que el Salón solo puede alojar a unos 250 cuadros pero por certamen se presentan aproximadamente mil obras; a su vez, un reglamento poco preocupado por la calidad permitiría que cada artista tenga derecho a ser admitido con 3 obras sin “censura previa”, si su obra ya hubiera sido premiada o admitida en salones anteriores. Estos elementos atentarían contra la posibilidad de elegir obras interesantes y a ello se sumaría, según declara Rossi, que “[...] los mejores artistas del país no concurren a la muestra: desde que obtienen un premio dejan de asistir con regularidad, o se alejan por otros motivos cualesquiera, lo que hace descender el nivel general.”²⁵⁵ Sostiene el crítico de *El Mundo*, que el hecho de que los premios fueran en metálico solo favorecería a los aspirantes y no al retorno de los concursantes premiados. Poco después, en *La Prensa*, se ofrecería un giro interpretativo que abonaría esta interpretación. El problema de la calidad no sería leído como una responsabilidad de sesgo institucional sino de la creciente ausencia de artistas consagrados que se abstendrían de participar. El certamen funcionaría como una:

“[...] institución popular de Buenos Aires. Para los artistas ha dejado de ser el patrimonio de una minoría calificada como lo era en los primeros años. [...] En los 21 años que lleva de vida, nunca se puso valla a tendencia alguna por audaz que pudiera

²⁵⁴ s/firma, «El XX Salón Nacional de Bellas Artes».

²⁵⁵ Rossi, D. Alberto M., «Ha sido penosa la labor del jurado», *El Mundo*, 21 de septiembre de 1931.

haber sido y esta circunstancia facilitó el aumento de expositores a pesar de la ausencia de buena parte de los que obtuvieron recompensas.”²⁵⁶

Las mismas problemáticas aparecen mencionadas en *Criterio* en la nota editorial sobre el S31 de Luis Enrique. En varias intervenciones se manifestaría una deriva que incluiría, entre los problemas que restan calidad al Salón, la falta de artistas de renombre deseosos de participar. A las problemáticas del jurado se le suma la alarma frente a un Salón que deviene en *amateur*. Luis Enrique dedicaría una página de tres para discurrir sobre los problemas de falta de lugar y la cantidad exuberante de obras. Pero, al igual que el crítico de *El Mundo* de 1930, se ocuparía de cuestiones menos estructurales y de reflexionar sobre ciertas transformaciones que serían puramente plásticas. Declara intuir un retorno a la calma y a la homogeneidad que se plasmaría en un conjunto de retratos y naturalezas muertas resueltas en clave académica – aquí explicitaría que no emplea el término peyorativamente sino en la rigurosidad del empleo de la técnica aprendida. Pero como sugiere Rossi, para Enrique también hay muchas obras que deberían ser admitidas – aunque aclara que en esta oportunidad se implementa una restricción a dos pinturas por artista por la falta de lugar– a pesar de ser dudosa su calidad. Entre ellas menciona, especialmente, a los desnudos, a los que califica de portadores de una “fealdad chocante” – no se trataría de una mojigatería, sino de un problema de calidad en la medida que lo que “chocaría” de estas obras sería su factura a la que califica de deprimente.²⁵⁷

Estas intervenciones pondrían de manifiesto que un elemento común a la crítica de arte de los primeros años de 1930 sería el interrogante sobre qué tipo de arte se consagra y debe consagrarse en este certamen. A qué tipo de arte contribuiría el Salón a designar como arte nacional. Aquí se observa un problema que demanda una lectura cuidadosa ante la polisemia de ciertos conceptos empleados por la crítica. Si bien se haría evidente que en los primeros cuatro años de la década del '30 el debate giraría en torno de la noción de calidad, en los argumentos esgrimidos por cada crítico se pondrían de manifiesto sentidos de lo más diversos en torno a esta cuestión. De ello se desprendería otro elemento para interrogar a las fuentes, esto es: qué definiría el carácter meritorio de las obras.

²⁵⁶ s/firma, «La Pintura en el XXI Salón Nacional de Bellas Artes», *La Prensa*, 26 de septiembre de 1931.

²⁵⁷ Enrique, L., «El XXI Salón Nacional de Bellas Artes. La pintura», *Criterio*, 1 de octubre de 1931, 16.

En el escrito de C. Donnis sobre el S30²⁵⁸ el problema de la calidad sería connotado como sinónimo de “buen gusto”, concepto que desde una mirada contemporánea parece difícil de asociar con un criterio estético. Ahora bien, para Donnis de lo que se trataría es de defender lo que entendería como un arte de “calidad”. Este no dependería del gusto personal sino de la existencia de evidencias de que la obra exhibida se estructurase según un “concepto definido del arte”. Entre otras particularidades asignadas al término, se observaría indisociable de la responsabilidad del jurado y variables como las que mencionan Rossi o Enrique no serían contempladas para mitigar su opinión. Otra particularidad, poco transitada, consistiría en que, con relación a lo que se identifica como falencias del jurado, C. Donnis propondría una lectura en clave política. Asocia la atribución del Primer Premio de Pintura del Salón de 1930 a una obra – “Naturaleza” de A. Pedone – “carente del mérito suficiente” con el hecho de que su autor fuese nombrado, al mismo tiempo, director del museo Provincial de Córdoba. Con ironía se escandaliza porque la conquista más alta del S30 es obtenida presentado un “bodegón”. Entre líneas se lee que los criterios de calidad y mérito sobre los que se estructura la mirada de este crítico respondería a un principio de esfuerzo en el sorteo de dificultades, estudio, empuje – sentencia que “sin desmerecer” a las naturalezas muertas no las considera dentro de esta categoría.²⁵⁹

Las intervenciones que se han tomado como ejemplos iluminarían una constelación de problemas comunes que transitan las publicaciones y adscripciones políticas de la crítica acerca del SNBA entre 1930 y 1934. Estos pueden pensarse en dos grupos, uno compuesto de dos variables más relacionadas a conjeturas de orden estético y el otro por interrogantes cifrados en clave política.

Por un lado, una preocupación por la calidad de las obras y estilos. Hay un reclamo por la originalidad de las obras que varía de acuerdo a la connotación que se le asigne al propio concepto de originalidad. En cuanto a los estilos, el eclecticismo sería leído como un rasgo positivo o negativo de acuerdo al crítico y a las circunstancias de que rodean a la intervención. Por el otro, se vislumbraría un cuestionamiento de los criterios de selección de premios e inclusión de obras. Se observa una referencia constante a las calificaciones del jurado – o la falta de ellas -, a los problemas estructurales del certamen y a ciertos obstáculos que podrían estar presentes en un reglamento que parecería

²⁵⁸ Como en los capítulos anteriores continuaremos refiriéndonos a los Salones con la inicial S seguida del año de su celebración, por ejemplo, el Salón de 1930 será mencionado como S30.

²⁵⁹ Donnis, Cayetano, «XX Salón de Bellas Artes». *Op. Cit.*

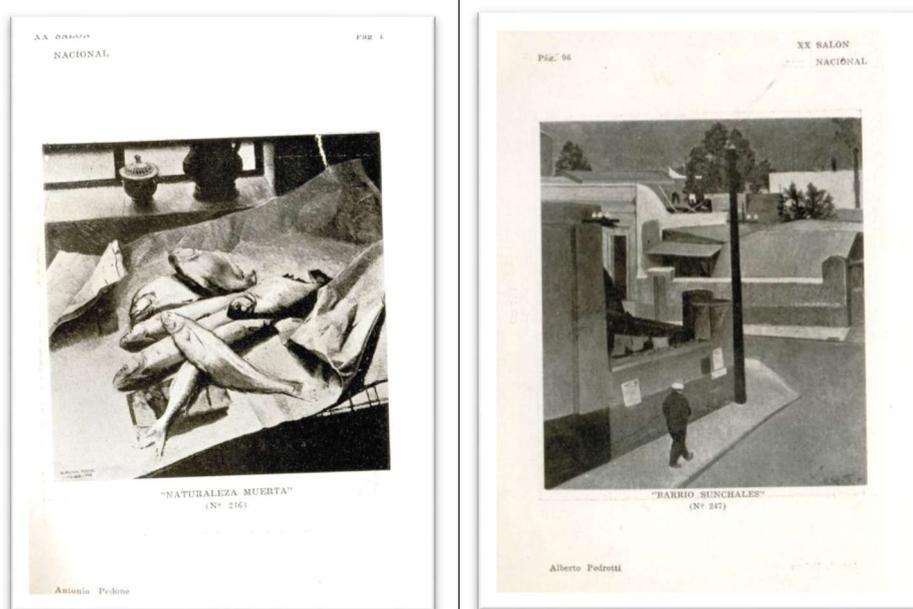
reclamar una revisión. Incluso, las dificultades para exhibir las obras persisten, al menos hasta mudar al Salón a lo que hoy es el *Palais de Glace* en 1932. Por otro lado, se destacan otras variables vinculadas a los alcances del SNBA, en la configuración del territorio del arte, que adquirirían relevancia para quienes se mostrarían preocupados por el significado del arte en el proyecto de consolidación de una identidad nacional: El lugar del certamen como agente de poder y el debate sobre lo que “arte nacional” significaría.

I.b. El problema de la calidad de las obras, los estilos y los criterios de selección.

En *Nativa*, en enero del 1931, se introduce un diagnóstico de la escena artística argentina que profundizaría y ampliaría algunas de estas cuestiones. Su autor, Pascual Ayllón, destacaría dos fenómenos que, entiende, se encontrarían conectados. Por un lado, en la escena porteña, irían en aumento las exposiciones de arte al punto que sostiene que batirían records. Por el otro, - algo que ya mencionaría Rossi al ser jurado del S31 - los artistas más calificados van desertando de los Salones oficiales. Una vez más, este tipo de argumentos reclamaría la problematización de algunos conceptos. ¿Qué entiende P. Ayllón por “calificados”? ¿Por qué emplean el término deserción y no rechazo? Se observa que los artistas que optarían por dejar de presentar sus obras serían aquellos que tras haber sido premiados ya no encontrarían sentido en volver a participar. Por el contrario, bajo la influencia de la memoria que deja el Salón de París, los seleccionados no premiados y los rechazados serían los que no cesarían de presentarse año a año. Con un espíritu similar a la citada crítica de C. Donniss, Ayllón sostendría: “Lo cierto es que nuestro Salón Anual, languidece en calidad y progresa en cantidad; las puertas están demasiado abiertas para tanto pintor improvisado; la obra calificada, la del esfuerzo, brilla por su ausencia.”²⁶⁰ Este tipo de intervención ejemplificaría a una tendencia en la que se destacaría la idea de que la consagración no sería sinónimo de calidad. Se insiste en que las obras premiadas no darían cuenta del avance de un campo artístico como el argentino que, según se argüiría, poco tendría que envidiarle al europeo. El problema, para estos críticos, radicaría en lo que designan como una inercia inclusiva. Mecanismo éste que, además de contribuir a la monotonía, sería, según sus detractores, síntoma de un arte que carecía de emoción, hecho para obtener un premio. Este es el punto que explicaría la alarma de C. Donniss ante la premiación la “Naturaleza Muerta” de Pedone

²⁶⁰ Ayllón, Pascual, «Estado actual de la pintura argentina», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada* 85 (de enero de de 1931).

en 1930 (Fig. 8) y que retomaría Ayllón para arremeter tanto contra los “insípidos paisajes” como para denostar al arte nuevo. Su desdén no se fundaría en el modernismo del que se ufanan los artistas de la nueva sensibilidad sino en lo que percibe como una incapacidad de éstos para dar forma plástica a temas sencillos con gran originalidad - “como sí son capaces de hacerlo pintores modernos tales como Cezanne y Braque”. Este percibido desajuste entre técnica, estilo, habilidad y años de estudio, se esgrimiría como variable que explicaría por qué el diagnóstico de la falta de calidad no sería privativo de los detractores del arte nuevo.



Izq. Fig. 8: “Naturaleza muerta”, Antonio Pedone, 1930

Der. Fig. 9, “Barrio Sunchales”, Alberto Pedrotti, 1930

En *Crisol* del 3 de Agosto de 1933, en una columna denominada “Artes plásticas”, que va sin firma, se anunciarían algunos cambios que afectarían al funcionamiento del certamen. En un tono informal se recogen rumores que advertirían como un mal signo el que los artistas plásticos dejaran de tener mayoría en el jurado. Este rumor tiene, finalmente, correlato en una modificación en el reglamento de SNBA.²⁶¹ Esta modificación generaría velozmente una reacción negativa en la prensa, los argumentos que esgrimen para criticar esta medida serían que:

²⁶¹ De acuerdo a lo establecido, con esta modificación cada sección contaría con jurados dobles e independientes compuesto por 6 miembros de los cuales tres son designados por la entidad y otros tres por los concurrentes. En caso de empate es al director, en estos años el ingeniero Nicolás Besio Moreno, a quien corresponde la última palabra en torno a la aceptación o rechazo de las obras.

- a. No se contempla los Salones provinciales de Arte, haciendo del certamen nacional algo muy metropolitano.
- b. La solución no estaría enfocada en la escena local, es copiada de la Cuadrienal de Roma. La diferencia que destaca el diario Crisol es que la composición de todo lo que atañe a las Bellas Artes en Italia es mucho más profesional que en Argentina, la gente que maneja la Dirección de Artes es más idónea.
- c. Haber obtenido un premio no te convierte en personal idóneo para evaluar otras obras.

Estos planteos combinarían una puesta en cuestión del carácter consagratorio de los premios con un diagnóstico sobre el campo y mercado artístico de los tempranos '30. El escritor de Crisol describe la escena artística con estas duras palabras: “[...] un ambiente como el nuestro, en que la gente, poco o nada se interesa por el arte, y, por mala información sigue creyendo en los premios, como sigue creyendo que muchos de los que tienen cuadros en un Museo son artistas y que éstos son realmente buenos.”²⁶² Aquí se vislumbraría un aspecto del poder del Salón de designar que es arte y que no, y de enviar una señal que impactaría sobre el mercado ya que el acto de inclusión implicaría la puesta en valor de la obra al designarla “arte nacional”. Pero además se advertiría que el juego de arbitrariedades en la selección, que estas circunstancias permitirían, iría en detrimento de la calidad del Salón ya que redundaría en la abstención de algunos artistas a mandar su obra como un signo de protesta. Una vez más, se difunden argumentos que abonarían la idea de que habría un predominio de las abstenciones por sobre los rechazos, aunque la interpretación se montaría sobre una variable diferente. Para otros críticos, el impacto sobre los artistas sería el opuesto, aunque también implicaría una disminución de la calidad del certamen. Cuando, a raíz del XXIV Salón, Díaz Usandivaras se lamenta: “Hoy no se sueña; se calcula”, estaría introduciendo una denuncia de lo que entiende como una degradación producto de la mercantilización de la figura del artista y del Salón. En un contexto en el que el mercado de arte joven es muy reducido (porque los precios son demasiado elevados en comparación con lo que cuesta adquirir una obra en el extranjero) el uso “desmedido” del Salón y la producción de obras a granel con el solo fin de enviarlas al certamen respondería, entre otras cosas, a su capacidad de agregar valor de mercado. Seis años después de la primera edición de su revista comenzaría a recorrer el sentido opuesto al optimismo significativo que, en su

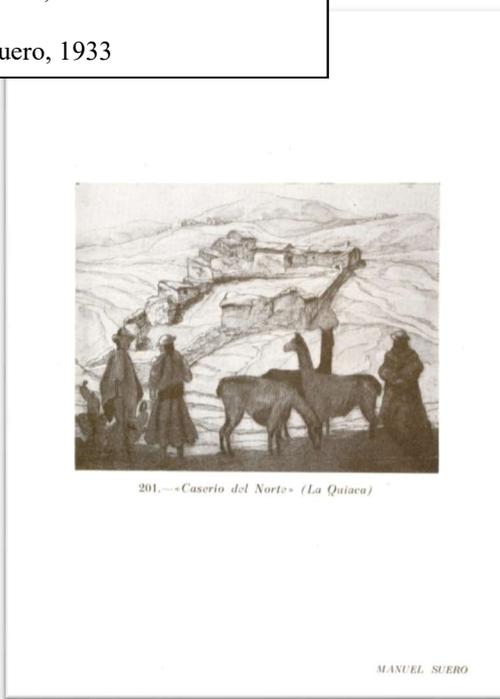
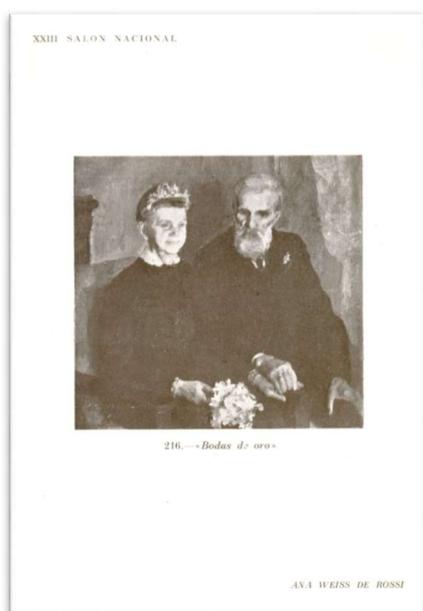
²⁶² s/Firma, «Artes Plásticas - Crisol», de Agosto de de 1933.

origen, lo conduciría a poner a Nativa al servicio del campo artístico nacional a la vez que a alentar los esfuerzos de los artistas nacionales por colocarse en el mercado del arte.²⁶³

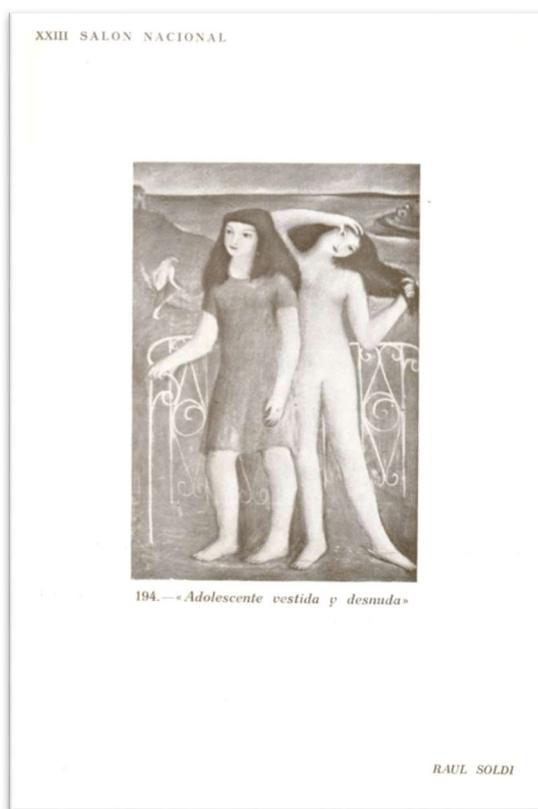
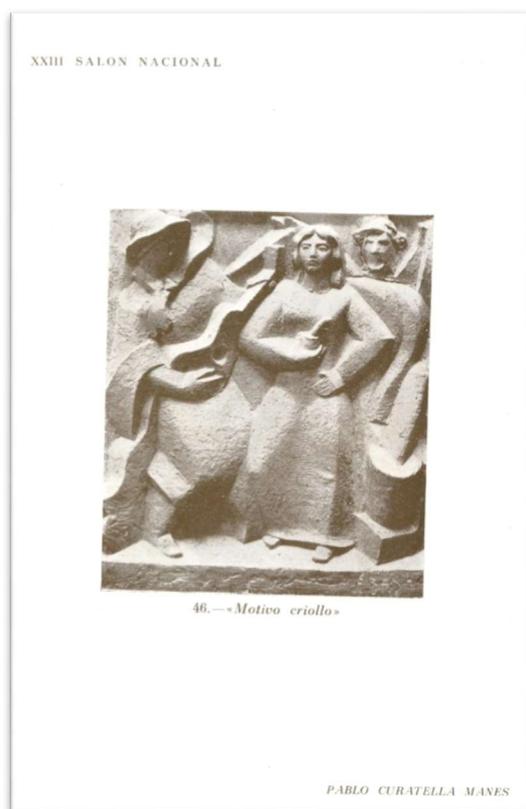
El pasar de los años iría dando cuenta de la necesidad de introducir modificaciones en el funcionamiento de una institución que sufriría transformaciones de envergadura en el lapso de 20 años. A pesar de que el reglamento del Salón se iría ajustando en relación con los pasos para llevar a cabo la selección, no definiría parámetros relativos a qué seleccionar. Serían las expectativas de cada crítico las que funcionarían como vara para medir la calidad de las obras, de ahí que el cruce de las interpretaciones sorprenda con representaciones divergentes del certamen. El Salón de 1933 (Figs. 10, 11, 12, 13) sería sintomático de este tipo de antagonismos interpretativos. Para muchos la calidad de la muestra del S33, en términos globales, no coincidiría con lo que prometía. Para otros, se observarían cambios que son promesa de mejoras crecientes. En todo caso, no sería desacertado en ello un signo de una dinámica propia de las políticas públicas en materia de cultura a la que ya se ha aludido en materia de emplazamientos de museos. Dado el paso inicial no parecerían vislumbrarse signos de un planeamiento y seguimiento de un plan de mediano o largo aliento.

Fig. 10: “Bodas de oro”, A. Weiss de Rossi, 1933

Fig. 11. “Caserío del Norte”, Manuel Suero, 1933



²⁶³ Díaz Usandivaras, Julio, «Arte Argentino. El pintor Antonio Ruiz.», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada* año XI, n° 121 (de enero de 1934): 5-6.



Izq. Fig. 12: “Motivo Criollo”, P. Curatella Manes, 1933

Der. Fig. 13: “Adolescente vestida y desnuda”, Raúl Soldi, 1933

En el periódico *Crisol*, en ocasión del XXIII Salón no se ofrecen más que unas líneas que van sin firma y son publicadas al día siguiente de la inauguración, limitándose a una descripción de los premios – vale recordar que después de ser seleccionado en varias oportunidades L.E. Spilimbergo se llevaría el Primer Premio en pintura por su “Naturaleza muerta” (cfr. p. 140). Por su parte, en el periódico *Bandera Argentina*²⁶⁴ del 6 de octubre de 1933 la sección Balcón de Buenos Aires, ofrecería una vasta reseña del Salón. El encargado de escribirla es el escritor Alfredo Taruella²⁶⁵, quien organiza sus reflexiones a partir de dos extremos que se pondrían en juego en varias reseñas de la época. Por un lado, destacaría la presencia de artistas meritorios entre los incluidos en la nómina de Premios y la Selección. Por el otro, arremetería contra aquellas obras a las

²⁶⁴ En la década del '30, en este periódico las expresiones que componen a su columna de arte van tomando mayor cuerpo y se observa una toma de partido respecto a las transformaciones que afectan a las artes plásticas, que va adquiriendo una fisonomía de crítica de arte. Esto se plasma con intensidad en la columna “Balcón de Buenos Aires”.

²⁶⁵ Alfredo Taruella es un escritor, ex socialista devenido en nacionalista antisemita quien a partir de 1937 conforma las filas de la Alianza de la Juventud Nacionalista junto con José Queralto, Ramón Doll, Jordán Bruno Genta, Bonifacio Lastra y Natalio Moscarello.

que denomina “negación de la pintura”. Obras a las que adjudica una “falsa originalidad”, concepto que, en esta oportunidad, replica al de falta de calidad: el ejercicio de replicar recetas y procedimientos que “no producen sorpresa”. Esto es puesto en contraste con lo que Tarruella entiende como verdadero arte, aquel que, en sus términos, nacería de una expresión interior y de la laboriosidad del artista. Si bien este diagnóstico puede que los conduzca a hallar soluciones en extremo dispares, serían de lo más diversos los críticos que encontrarían una suerte de velo de mediocridad en el conjunto de las obras que componen al S33. En las páginas de publicaciones tales como *Bandera Argentina, El Mundo, La Razón, La Nación, La Prensa y Nativa*, entre otros, se insistiría en explicar el problema de la calidad por una copia superficial de los enfoques modernos – lo que estarían señalando es la falta de una apropiación, es decir, de una reelaboración de los estilos extranjeros. El problema residiría en que la copia no daría arte nacional, sino sumisión modas foráneas. Lo que faltaría es que se jugase algo dentro del plano de “lo anímico”, según el crítico de *El Mundo*, o que “lo vital” sea la instancia superadora del freno que impone el intelecto, de acuerdo a José Gabriel de Crítica.²⁶⁶ Significativamente, en el '33 David A. Siqueiros se encuentra en Buenos Aires y tendría oportunidad de visitar la XXIII celebración del certamen. Aunque rescataría la labor de Lino E. Spilimbergo, C. Castagnino y Raquel Forner, entre otros, el certamen no le causaría gran impresión:

“El XXIII Salón muestra el vacío infinito que aparece cuando falta el engranaje sólido de la convicción social en la obra plástica. Hombres y mujeres de genio quizá, pintores y escultores de potencialidad innata, caminan en su producción dando traspiés, tambaleando como los ciegos. Pasan de una imitación a otra. De un concepto del gusto plástico a otra modalidad. De una excentricidad a otra. **Su fuente de vida emotiva** es artificial, un estanque escolástico museísta o bien una fuente de naturaleza comercial.”²⁶⁷

Si bien los supuestos que lo conducirían a arribar a estas conclusiones tendrían que ver con su preocupación por promover un arte con sentido social y, por lo tanto, serían bien dispares a los que venimos mencionando, el diagnóstico de poca calidad y falsa originalidad también se fundaría en la percepción de que prevalecería un sentimiento ocluido ya sea por un excesivo academicismo, ya sea por un afán de mostrarse modernos o de obtener éxitos comerciales. Ejemplo de la curiosa circulación de personajes

²⁶⁶ Gabriel, J., «El arte vital», *Crítica*, 28 de septiembre de 1933.

²⁶⁷ Siqueiros, D. A., «El XXIII Salón como Expresión Social», *Crítica*, 20 de septiembre de 1933. Las negritas fueron agregadas.

disparos e ideas comunes entre publicaciones antagónicas, el caso del pasaje de Emilio Petorutti del diario *Crítica* a *Crisol* también pondría en evidencia que la preocupación por la sensibilidad alcanzaría a todos aquellos que se ocuparían de elaborar una reflexión sobre las características que estaría asumiendo el arte nacional. Si bien su paso por este matutino no superaría el año, no deja de llamar la atención que fuera elegido como columnista principal de la activa sección “Arte Argentino” esta figura que – definida por la historiografía canónica como precursora del modernismo - “marca un hito” tras su primera exposición en la Galería Witcomb en el ’24 y que evoca en la memoria colectiva la imagen de la transgresión y el enfrentamiento con las instituciones artísticas oficiales como el Museo Nacional de Bellas Artes y el Salón Nacional²⁶⁸. A lo largo de 1933, Petorutti participaría de *Crisol* a través de publicación de semblanzas y opiniones sobre distintos artistas argentinos. En una de sus editoriales escribe sobre Mariano Montesinos, joven platense que realiza el viaje a Europa. Aunque tangencial al Salón – sobre el cual nunca se pronunciaría mientras escribe en *Crisol* - sorprendería con una intervención que viene a reforzar el posicionamiento del periódico con relación a la inclusión del arte moderno en el certamen. Lo toma de ejemplo de la “superficialidad” con que los jóvenes abordan el arte moderno: evoca su confesión de que muchas de sus telas tendrían escaso valor, ya que fueron hechas “por hacer cosas modernas”.²⁶⁹ La presencia de Petorutti en *Crisol*, sus intervenciones y las citas de autoridad que emplea podrían ser tomadas como evidencia de que las tensiones que recorren al campo del arte pueden no solo coexistir sino combinarse de manera ecléctica en un mismo ámbito sin por ello anularse. Si bien propone una lectura en la que predomina la fusión por encima de las antinomias, las citas que incluye estarían manifestando cierta distancia con relación a la imagen de un Petorutti vanguardista que nos acerca el canon historiográfico. Posición, no obstante, no sería contradictoria con sus afinidades con el futurismo italiano, más que nada en materia de filosofía política. En una columna sobre Máximo Maldonado, incluye una reflexión sobre las palabras de Gabriel García Marotto - pintor mexicano radicado en España - que serían bastante elocuentes de por qué razón sería admisible que formase parte del grupo de editorial de *Crisol*. Según sostiene: “Porque toda obra de arte no es posible sino gracias a la sensibilidad, [...] pero es preciso que la inteligencia intervenga para ordenar las conclusiones. Un arte únicamente intelectual sería escandaloso; pero un arte sensible, como el que triunfa hoy y que tantos afeminados preconizan o practican,

²⁶⁸ De la Fuente, S. y Wechsler, D., «La teoría de la Vanguardia: del centro a la periferia.», 54-55.

²⁶⁹ Petorutti, Emilio, «Mariano Montesinos», *Crisol*, de Agosto de 1933, sec. Artes Plásticas.

no puede terminar sino en el esbozo y en la veleidad.”²⁷⁰ Poco después escribe sobre Xul Solar, cuya obra considera expresiva de la combinación que García Maroto pondera: inteligencia y sentimiento, con la particularidad de que, a diferencia de los expresionistas, aborda a la naturaleza sin violentarla a la vez que la recrea pasando lo que ve por el tamiz de su curiosa fantasía. En esta oportunidad opta por citar las palabras de Jaques Maritain - personaje fácilmente asimilable para los lectores de *Crisol*, al menos con el sector más católico - para introducir su aporte al debate sobre el objeto de la pintura, presente entre los críticos del Salón: “La naturaleza es el primer excitante y el regulador del artista y no un ejemplar destinado a ser calcado servilmente.”²⁷¹ De este modo, lograría proponer un corrimiento de la vara nacionalista y reconciliarla con cierto principio de abstracción.

La mención de la naturaleza y el artista nos coloca sobre la pista de dos elementos centrales, además del jurado, de los que dependería la calidad del certamen. Predominaría, entre los críticos, un paradigma de artista que mezclaría a la figura del genio creativo romántico con uno dedicado y estudioso de las técnicas. En la ya citada columna de A. Taruella los artistas que merecerían reconocimiento serían quienes conjugarían destreza técnica con emoción. Entre ellos destaca a Galiano Belardinelli, Domingo Proncato, Salvador Stringa, Ane Weiss de Rossi, Francisco Vidal, Osvaldo Imperiale, Jorge Beristayn, Alfredo Gramajo Gutierrez²⁷² y Fray Guillermo Butler, José Aguilera, Adán Pedemonte, Enrique Policastro, Arturo Guastavino y Enrique de Larrañaga. Lo que los distinguiría del resto es que serían considerados capaces de dotar a las obras de una emoción que “espiritualiza” a los objetos que la componen, aunque se tratase de una naturaleza muerta. Su contracara es aquel artista cuyo arte se montaría sobre la ya aludida falsa originalidad; a partir de esa noción es que les niega status artístico a las obras de H. Butler, L. Spilimbergo y de los que llama sus “imitadores” por “carecer de humanidad”. La propia originalidad de A. Taruella descansaría en que los azota con una ristra de adjetivos que consignan al arte nuevo como judío y a sus obras como engendros teratológicos, ejemplos de la anti-belleza y mal gusto. En estas calificaciones parecería resonar cierto eco del darwinismo cultural que, por estos años,

²⁷⁰ Petorutti, Emilio, «Máximo Maldonado», *Crisol*, 10 de julio de 1933, sec. Artes Plásticas.

²⁷¹ s/Firma, «Petorutti», *Crisol*, diciembre de 1933, sec. Crisol Literario.

²⁷² La diversidad de opiniones sobre estos artistas es amplia, y el caso de Gramajo Gutiérrez es bien peculiar dado que suscita opiniones contrarias entre los voceros de la causa nacionalistas. En sentido contrario al de Taruella, Díaz Usandivaras se coloca entre los detractores de este artista, cuya obra considera caricaturesca y carente de seriedad. Díaz Usandivaras, Julio, «Un pintor costumbrista.», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, 31 de julio de 1934, sec. Arte Argentino.

calaría en la crítica de arte de publicaciones de derecha europea y que cobraría forma de política de Estado en la muestra de Arte Degenerado y posterior proscripción del arte de vanguardia en la Alemania Nazi de 1937.²⁷³ En este caso – y en algunos que se verán a continuación – comenzaría a vislumbrarse una resignificación de la connotación de aquello que hasta el momento se designaría con el término de “mal arte”. Lo que Donniss denunciaría como un atentado contra el “buen gusto”, con el pasar de los años experimentaría una deriva de la que resultaría connotada como germen de inestabilidad de la trama visual destinada a sostener a la idea de nación vigorosa y pujante. La monotonía y la falta de originalidad aparecerían incluidas en una batería discursiva cifrada en clave tanto moral como patológica. El arte nacional mostraría síntomas de una enfermedad que habría alcanzado al Salón, por lo que debía ser extirpada, aún si no estaba claro donde anidaba el germen que la causaría²⁷⁴.

²⁷³ Entre los intelectuales nacionalistas argentinos llegan las palabras de Alfred Rosenberg ya desde la época en la que está al frente del *Völkischer Beobachter* y quien en 1927 fundaría la Liga de Combate por la Cultura Germana. Esta organización criticaba “la fragmentación y confusión de la vida y la cultura modernas, que era vista como síntoma de una degeneración. Este último es un complejo concepto que es apropiado en los '30 por varios intelectuales de derecha, pero que originalmente fue empleado por el positivismo del *fin de siècle* para referirse a tendencias filosóficas y/o artísticas que cuestionan el poder de la razón. El empleo del concepto de “degeneración” en asociación con el arte es tempranamente acuñado por Max Nordau para referirse al decadentismo o a las artes visuales de fines de siglo XIX. En línea con Césare Lombroso, M. Nordau explica algunas de las transformaciones de la sociedad de masas como parte de un fenómeno patológico que afecta a ciertos segmentos o exponentes de la misma. Define al concepto de degeneración de un modo que sufrirá apropiaciones de todo tipo entre intelectuales europeos y argentinos. Según explica: “Una sociedad en decadencia produce un número demasiado grande de individuos inaptos para los trabajos de la vida común; estos individuos son precisamente los degenerados [...] porque son egotistas, y su desarrollo enclenque no ha llegado á (sic) la altura en que el individuo alcanza su juicio moral é intelectual con la totalidad, y su egotismo hace necesariamente á los degenerados anarquistas, es decir enemigos de todas las instituciones que no comprenden y á las cuales no pueden adaptarse. [...] la consecuencia de la decadencia es la anarquía y la ruina de la comunidad [...]” Ver Nordau, M., *Degeneración*. Tomo III (Madrid: Saenz e Juberá Hermanos, 1902) pp.94/95

²⁷⁴ La dimensión moral de esta crítica al arte moderno también es rastreable a las interpretaciones de las teorías de C. Lombroso y de M. Nordau que tempranamente se hacen en el Río de la Plata. Según lo define Gabriela Mogillansky: “Periodista, crítico de arte, comentarista, columnista de *La Nación*, Max Nordau es una figura que atraviesa la escena del fin de siglo europeo y latinoamericano. En América Latina, el peso de su presencia -clara y definida como lo testimonian la respuesta de Darío[se refiere a un debate que mantienen en el diario *La Nación* en 1893] y las especulaciones de Silva en *De sobremesa*- está sostenido por una columna semanal en el diario de mayor circulación y de mayor peso en la construcción discursiva de nuestra modernidad y su lectura permite estructurar un campo de tensiones y de fuertes redefiniciones estético-ideológicas.” Mogillansky, G., “Max Nordau o las patologías de la ficción”, en Noé, J., *Atípicos en la literatura Latinoamericana*. (Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1997), p. 11. En el caso particular de las artes, M. Nordau sostiene que su fuente consiste en la emoción y en la intención del artista de hacer partícipes a los demás de sus emociones. De ahí, que aquello que una obra describe o retrata hablaría del estado emocional del artista y que algunas obras puedan ser consideradas una amenaza para la comunidad en caso de que exhibiesen una tendencia que comprometería a la existencia o prosperidad de la sociedad. El autor agrega: “Las nociones de sano y de enfermo, de moral y de inmoral, de social o de anti-social, son pues aplicables al arte como a toda otra actividad humana [...]. Puede suceder muy bien que la emoción expresada por el artista en su obra derive de una aberración enfermiza, ya sea antinatural, licenciosa, cruel, con tendencia a lo feo o a lo repugnante; ¿no debemos condenar dicha obra, y si nos es posible, suprimirla? [...] El artista que representa con agrado lo que es depravado, vicioso, criminal, que lo aprueba [...] no se distingue sino cuantitativamente y no cualitativamente del criminal [...]” Nordau, Max, *Degeneración*. pp. 131/132. Tanto esta autor como C. Lombroso observan en determinadas expresiones artísticas el estado de perturbación mental de sus autores. En Argentina, uno de los primeros intelectuales que se hace eco de estas teorías será José Ingenieros, quien daría una conferencia denominada “La psicopatología en el arte” en la refiere a Nordau y sus estudios de la psicología de los tipos artísticos con la idea de alcanzar una semblanza de la estructura psíquica de los autores cuyo carácter considera morboso o degenerado. Ver Ingenieros, J., “La psicopatología en el arte. Agitadores y multitudes.” En *Idem*, “Archivos de

En el contexto de estas preocupaciones, A. Taruella introduciría la noción de “pintura oficializada” para referirse a las obras de factura modernista incluidas en el Salón. El término pone en autos a quienes ostenten el pre-juicio de que, en estas épocas, el SNBA sería tomado como institución encargada de consagrar, de manera excluyente, obras de carácter costumbrista, regionalista o nativista. A la luz de la mirada contemporánea y nacionalista se manifestarían los riesgos de leer al SNBA desde una perspectiva anacrónica y teleológica, así como la necesidad de reconocer la complejidad del relato visual del cual el certamen deviene en soporte cada año. Como se ha ido mostrando, lo que retrospectivamente algunos definen como una institución que no daría lugar al nuevo arte y al gesto vanguardista, que consagraría un arte telúrico, nativista o conservador, es percibido por otros de sus contemporáneos en un sentido, si no contrario, al menos dispar. Si, según críticos como A. Taruella, la pintura de Spilimbergo, Butler y otros tantos de los seleccionados año tras año, es “oficializada” (no oficial), se impondría interrogar al SNBA como sujeto activo en la construcción de un arte nacional moderno. En el 1937, en *Nativa*, se dedica una columna completa a la “Exposición Independiente de Pintura y Escultura” organizada con el auspicio de Circulo de Bellas Artes en la Galería Gutiérrez. Aparentemente el objetivo de esta exposición consistiría en exponer obras de una diversidad de calidades y estilos de artistas, dando lugar a la inclusión de los “rechazados por el Salón”. A la luz del relato de la historiografía del arte canónica, es frecuente que se entienda “independiente” y “rechazados” como adjetivaciones inseparables de nociones tales como contrasalón, vanguardia y modernismo. Sin embargo, al leer este escrito con detenimiento no es difícil toparse con otros sentidos como, por ejemplo, que el motivo principal de la elogiosa columna se correspondería con la iniciativa de no dar lugar a obras de vanguardia en la muestra²⁷⁵.

El poeta Ricardo M. Llanes es convocado a escribir en *Nativa* sobre el S33. Preocupado por los “desaciertos y arbitrariedades” perpetrados en el Salón, percibiría, como A.

psiquiatría y criminología aplicada a las ciencias afines. Publicación bimestral dirigida por el Dr. José Ingenieros-. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la penitenciaría Nacional. Tomo II, 1903. En el caso de los nacionalistas aquí estudiados, se observaría una fusión de estas tradiciones donde se observa una temprana apropiación de la teoría de Nordau con aquellas también en boga en Europa, que también serían expresivas de un positivismo revisitado. En el caso del nacional socialismo la máxima plasmación de esta apropiación cobraría forma a partir de la condena del arte moderno, en particular el de las vanguardias, como arte degenerado. Esto último no dejaría de ser algo curioso si se considera que Max Nordau fue uno de los fundadores y Vice presidentes del Primer Congreso Sionista que tuvo lugar el 29 Agosto de 1897, desde el cual promovería el Programa de Basilea – es decir la instalación del pueblo judío en Palestina.

²⁷⁵ s/firma, «“Exposición Independiente de Pintura y Escultura”», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, n.º Año XIV, n.º 167 (30 de noviembre de 1937).

Tarruella en *Bandera Argentina*, “una marcada inclinación a favorecer la pintura extravagante”²⁷⁶. Su lectura crítica reforzaría la percepción de la modernidad colocada en el terreno de lo patológico: las obras serían expresión de “confusos estados espirituales” de artistas “desorbitados” que deformarían las prácticas artísticas. El balance tras recorrer los Premios y la Selección lo conducirían a proponer cambiar el término “nacional” por el de “extranjero” en el título del Salón. Con excepción de algunos artistas, detectaría en la mayoría de las propuestas estéticas una síntesis de las objeciones que ya se han destacado en otros críticos – falta de originalidad, mezcla sin criterio, carácter patológico de la composición moderna.²⁷⁷ De ahí que para éste el Salón simbolizaría el epicentro del efecto contaminante del arte moderno extravagante, “cuna de alienados” si el objetivo del artista es ser moderno, a la vez que “signo de delito de defraudación” si el objetivo es de especulación. Tanto en el caso de Petorutti, como en el de A. Taruella y el de R. Llanes se observaría un hilo conductor vinculado a la relación entre emoción y razón en las prácticas artísticas. Mientras que, moderadamente, Petorutti sugeriría la necesidad de que la sensibilidad se expresase en armonía con la razón, los otros dos críticos apelarían a un discurso más inflamado contrario a lo que perciben como una expresión desenfrenada de las emociones. Sin embargo, en los tres parecería vislumbrarse una base crítica que en el Río de la Plata difundiría tempranamente José Ingenieros haciéndose eco de las teorías de Cesare Lombroso y Max Nordau (cfr. n. 50 y 51) sobre los efectos del arte en la sociedad moderna y las derivas de las “perturbaciones mentales” en el arte moderno. Al ser la emoción la fuente de inspiración del artista a la vez que aquello que apela a compartir con su público, el sentimiento que promueve a la vez que producen sus obras debería hallarse contenido por la razón de modo tal de contribuir a espiritualizar lo que se retrata y, por defecto, a su público. Lo que se filtra tíbicamente en Petorutti, en particular en su idea de que el problema de los expresionistas sería que violentan la naturaleza en su modo de representarla, aparece de manera exuberante en los críticos como Taruella y Llanes. La relación sugerida entre la dimensión moral del arte, la noción de belleza y el aspecto patológico que atribuirían al arte moderno parecería encontrar sus raíces en los principios filosóficos sobre los que se monta la crítica de M. Nordau al arte de *fin de siècle*:

²⁷⁶ Llanes, R. M, «“Algo sobre el Salón Nacional.”» 118 año X (31 de octubre de 1933): 15.

²⁷⁷ Entre los artistas que reconoce como “verdaderos” productores de cultura nacional destaca a J. Malanca, Besares Soraire, P. Ayllón, Ana Weis de Tossi, A. Pedemonte, Eloisa Doufur y Lola de Lusarreta, entre otros.

“La **obra de arte** debe ser moral, porque tiene por objeto expresar y excitar emociones; en virtud de este objeto la obra de arte cae bajo la competencia de la crítica, que examina todas las emociones desde el punto de vista de su utilidad ó de los prejuicios que ocasiona al individuo ó á la especie, y cuando es inmoral debe ser condenada y suprimida como otra actividad orgánica contraria al objeto. La obra de arte deber ser moral, porque debe producir un efecto estético; no puede producirlo [...] si no despierta sentimientos más bien agradables; no procura estos más que si encierra belleza; ahora bien, la belleza, en su más íntima esencia, es sinónimo de moralidad. [...] **Los degenerados** que, á consecuencia de sus aberraciones orgánicas, hacen de lo repugnante y de lo feo, del vicio y del crimen, la materia de obras pictóricas y literarias, sostienen naturalmente la teoría de que el arte nada tiene de común con la moralidad, la verdad y la belleza, porque esta teoría tiene para ellos el valor de una excusa. [...] Esas gentes no son de ningún provecho para la sociedad y perjudican al verdadero arte [...] la incompetencia de la mayor parte de los críticos permiten á estos intrusos hacerse un nido en el arte y vivir ahí en calidad de parásitos durante toda su vida.”²⁷⁸

Este autor, tempranamente citado entre los intelectuales argentinos (cfr. n. 51), propondría un status de obra estrechamente ligado a la dimensión moral de la tarea del artista de la cual desprendería no sólo la misión de este último sino también la responsabilidad de una crítica de arte que debe estar en estado de alerta para detectar desviaciones, perturbaciones morales y “gestos criminales” en la actividad artística. Si se toma en cuenta que las políticas culturales nazis en pos de condenar al arte que se designaría como degenerado son posteriores a los textos de los críticos de *Bandera Argentina* y *Crisol* hasta aquí citados, cabría sugerir que los nacionalistas argentinos asumirían como propios estos *topoi* - que llegarían a ellos como lectura de juventud de la mano de las interpretaciones de J. Ingenieros y J. Ramos Mejía, entre otros – para pensar su labor crítica y definir lo que entenderían como la versión local del arte y los artistas degenerados. La denuncia de lo patológico en el arte moderno tendría, a su vez, su deriva política como puede observarse en *Crisol*. El mismo día en que esta publicación sacaría la breve reseña sobre el S33, una nota sobre la presencia de D. A. Siqueiros y su *Ejercicio Plástico* ocuparía un lugar central del matutino. Se refiere al artista destacando distintos signos que se definirían como desviaciones de la personalidad y lo caracterizarían como “el bruto”, por su falta de modales, por su carácter “ingrato”, por

²⁷⁸ Nordau, Max, *Degeneración.*, *Op. Cit.*, el resaltado en negritas fue agregado.

su “desubicación”. Ambos, la partida de Petorutti de la redacción de *Crisol* sumado al tono del artículo, sentarían los precedentes de la posición más confrontativa - que la mantenida hasta 1933 - que asumiría este sector del nacionalismo en lo que interpretaría como los alcances políticos de la propuesta estética modernista:

“Pasquín Innominable [Crítica] y a la piara de mozalbetes “intelectuales comunistas” [...] La recua roja, miedosa, necesita quien les pegue. [...] Al Capone [Botana] le confió la decoración de un antro de vicio de su propiedad. Y el mejicano reunió unos cuantos artistas famélicos, formó un “equipo plástico” y embadurnó las paredes de la mansión con pornografías. Y cuando se habló del pago de los servicios, Al Capone lo largó a la calle con dos mil pesos para repartir entre todos los trabajadores del pincel. Ahora, Siqueiros habla pestes del “gangster” Mecenaz, pero sigue utilizando las columnas del Pasquín Innominable para hacerse cartel.”²⁷⁹

En esta cita se vislumbrarían una serie de cuestiones relevantes de ser mencionadas: se opera sobre los frentes enemigos con una retórica que establecería una filiación entre comunismo y liberalismo como caras opuestas de un mismo problema. Aquí no sólo habría una remoción del carácter artístico del Ejercicio sino que el empleo de una serie de sinécdoques como “antro”, “gangster”, “recua roja”, entre otros términos, habilitarían un desplazamiento de lo patológico a lo ilegal o criminal. Asimismo, en sintonía con las intervenciones que han sido citadas, se hace cada vez más evidente un sustrato filosófico que los conduciría a denunciar prácticas artísticas significadas como amenazantes, degeneradas o criminales a la vez que sintomáticas de una traición a la patria. Esto se explicaría a partir de un razonamiento según el cual en proporción inversa al papel moral del arte y su contribución en la empresa de nacionalización que se vendría sosteniendo desde fines del siglo XIX, la deriva cosmopolita – copia de una expresión de una “perturbación mental” ni siquiera local - atentaría contra los pilares del sentir nacional.

Asimismo, se observa una inclusión de la responsabilidad de la crítica en el decurso del debate. Hay un recrudescimiento de la postura de las revistas, donde no bastaría con denunciar el intelectualismo de los artistas, se trataría de una disputa por la legitimidad de consagrar y connotar. En el caso del crítico de *Nativa*, el lugar de enunciación de Llanes se reforzaría por ser pronunciado desde una plataforma que se mostraría como la voz autorizada a la hora de juzgar qué es arte nacionalista/nacional así como cuál sería el

²⁷⁹ s/Firma, «David Alfaro Siqueiros “meneur” comunista.», *Crisol*, 22 de septiembre de 1933.

arte apropiado para la misión de consolidar una identidad nacional. De ahí que, también, se considere en posición de medir o evaluar el estado general de arte. Al igual que sucede en una columna escrita por D. Usandivaras sobre la obra de Ripamonte, estos críticos trabajarían por dejar asentado que, para esta publicación, el arte argentino sería aquel que retrata temas argentinos, y que está hecho por artistas que “pueden sentir” los motivos que pintan, que son de un espíritu eminentemente nacionalista, como Quirós, Fader, Tessandori, Juan Peláez. Quienes no aprecian el valor de este arte serían “espíritus fríos”. Alejada del filo fascismo de algunos nacionalistas argentinos, en la Revista Nativa no encontraría atractivo en las propuestas de las terceras vías y persiste en una imagen, atada a una idea de tradición, como la siguiente:

“[...] la evolución podrá invadir todas las latitudes de nuestro suelo con la inundación de su torrente cosmopolita y arrollador, pero que no matará nunca el alma nacional, porque el alma nacional es el gaucho y el gaucho es el fundador de la patria!”²⁸⁰

En esta cita se pondría un énfasis más claro en la promoción del telurismo como base de mito movilizador como podría ser la idea de “Argentina granero del mundo”. De este modo, se observa que se iría rearticulando la discusión sobre el “verdadero” arte en los primeros años de la década. En un principio la noción de verdad sería asociada al problema de la calidad. Se hace hincapié en el problema del amateurismo de los artistas, en el uso del Salón como herramienta para hacerse conocer y/o conseguir dinero a través de los premios (cuestión que en términos de M. Nordau sería síntoma del egotismo que pondría en evidencia la degeneración del artista). De este tipo de observaciones se pueden extraer ciertas conclusiones que iluminarían la reflexión sobre la tarea de la crítica nacionalista. La preocupación por la sensibilidad de los artistas no se limitaría a una condena del uso egoísta, propagandístico, del Salón en su carácter de institución consagrada de arte nacional, sino de la impronta que esas imágenes podrían tener en la percepción de la argentinidad y sobre la (in)moralidad de la que serían portadoras esas manifestaciones plásticas.

²⁸⁰ Díaz Usandivaras, Julio, «“Exposición Ripamonte en Witcomb”» n° 19 año X (30 de noviembre de 1933): 17-20. Este mismo criterio, D. Usandivaras, lo aplica a obras de otras naciones, como es el caso de la muestra del Novecento Italiano en Buenos Aires. Compara el estado de situación de arte local con las obras *novecentistas* y señala que comparten un problema que consiste en el carácter cosmopolita de las obras. Estas últimas exhiben pocas muestras de su italianidad

I.c. La consolidación de una representación de la identidad nacional: el Salón como agente de poder y la crítica como reguladora del campo de arte.

En la crítica de arte de la prensa nacionalista se manifestarían indicios crecientes de una preocupación recurrente por definir qué se designaría bajo el concepto de arte nacional. La tensión, que se observa en la intertextualidad que resulta de estas intervenciones, se pondría de manifiesto en una disputa por apropiarse los parámetros que definirían a lo nativo. Sería desde esa posición que se abordan las producciones artísticas locales para juzgar de qué modo contribuyen o atentan a afianzar la identidad nacional. Ampliamente representativa del debate entre nacionalistas, una columna publicada en *Crisol* se pronunciaría sobre la tradición argentina como puramente criolla, ni filofrancesa, ni hispanoamericana, ni indígena: “La Argentina y el Uruguay conforman otra cara de América. Aquí lo importante es el criollismo o la criolledá, como alguien dijo. [...] El criollismo argentino es más bien una afirmación de personalidad [...]”²⁸¹ En este esquema, una de las funciones del arte consistiría en contribuir a la afirmación de aquel aspecto que sería el ingrediente distintivo de la identidad nacional: la “criolledá” y la del crítico en velar por que eso sucediera o denunciar cuando se atentara contra ella. En otra columna se incluye una conferencia de un pensador español, J. M. Pemán, que se manifestaría próxima al lugar de enunciación desde el que se pronunciaría este periódico.²⁸² El orador propondría repensar el rol de los intelectuales haciéndose eco de un debate que alcanza gran repercusión en Europa, en esos mismos años, a raíz de un escrito de Julien Bendá, que es rápidamente traducido en la Argentina como *La traición de los intelectuales* (Pemán, J.M 1932).²⁸³ Además de constituir éste una prueba de la cercanía de ambos territorios culturales, pondría de manifiesto la preocupación de cierto sector de la derecha nacional por definir los parámetros de su liderazgo cultural. El conferencista, en sintonía con la postura de Bendá, denunciaría a los intelectuales por no cumplir con su misión:

²⁸¹ s/Firma, «Indigenismo y Criollismo», *Crisol*, de agosto de 1935, sec. Crisol Literario.

²⁸² Pemán, J.M, «La claudicación de los intelectuales y la necesidad de formar una nueva intelectualidad».

²⁸³ En el contexto de la I Posguerra y el avance de las terceras vías, se produce un quiebre en la manera de entender de qué se trata ser intelectual. Si bien, el lugar de enunciación no dejar de ser normativo, lo que se pone en cuestión son las consecuencias de que los intelectuales pongan su saber al servicio de causas política contribuyendo a su legitimidad. A pesar de que tras la publicación de su libro hará manifiesto su carácter de compañero de ruta, J. Bendá, publica en 1932 *La Traición de los intelectuales*, un libro en el que denuncia los peligros que conlleva el servicio de los intelectuales a las causas políticas.

“[...] en vez de emplear su nombre y su prestigio para imponer al pueblo sus ideas selectas [...] empleaban su prestigio y su nombre para difundir con ellos las ideas mediocres y vulgares que la masa imponía a ellos”.²⁸⁴

Se discurre sobre un problema que asumiría versiones locales en las derechas de occidente: qué hacer frente a las transformaciones culturales que, en el contexto de consolidación de las sociedades de masas, afectarían a las tradiciones y convenciones nacionales. En ese sentido, el debate adquiriría un sesgo político en torno a la manera en la que se plantea el acto de intervención, en este caso, como una suerte de correctivo frente a lo inadmisibles de ciertas transformaciones. Lo que parecería interesar a Crisol de esta conferencia es el particular enfoque según el cual el problema no consistiría en que las masas tuvieran sus propias reivindicaciones, sino que los intelectuales se “rebajasen” a interpelarlas. De acuerdo a esta línea de razonamiento la tradición sería ponderada como el dispositivo que permitiría regular los instintos.²⁸⁵ En este punto en donde cobraría relevancia el arte, en particular su exhibición en Museos públicos, “[...] responde a una función de civilización, a pesar del parecer de ciertos intelectuales revolucionarios”. J. M. Pemán reafirmaría su postura a partir de una cita a Ramiro de Maeztu, otro intelectual español cuyas ideas habrían sido faro entre los pensadores de la derecha local:

“[...] hay que defender la nación contra los nacionales, la civilización contra los civilizados, porque cada nueva generación que nace, entregada a su instinto es como una irrupción de pequeños bárbaros que acabarían en muy poco tiempo con esas grandes

²⁸⁴ Pemán, J.M., *Op. Cit.*

²⁸⁵ Desde la segunda mitad del siglo XIX diversos intelectuales se plantearon el desafío de encontrar una explicación a la emergencia de las masas como sujeto político, preocupación que se reforzaría con la consolidación de la democracia como alternativa política concreta. Desde Cesare Lombroso, pasando por Gabriel Tarde, hasta Gustav Le Bon propusieron diversas teorías para dar sentido a la capacidad de las masas de oficiar como desestabilizadoras del statu quo político. Las teorías de G. Le Bon tuvieron gran acogida, en particular entre políticos conservadores y de derecha, en la medida en que sus teorías se orientarían a encontrar los medios para controlar los problemas que emergen de la sociedad de masas. Su escrito de 1895, *Psicología de las masas*, se interroga sobre las condiciones de masividad que transforman a los individuos a adoptar una mentalidad colectiva que los haría sentir, pensar y actuar de una manera distinta que si estuvieran solos. Dicha mentalidad colectiva sería producto de la pérdida de la personalidad consciente bajo determinadas condiciones (anonimato, falta de responsabilidad individual y sensación de invencibilidad) que solo se darían cuando el individuo se funde en la masa. Le Bon se concentra en estudiar al individuo transformado en parte de la masa, en un estado en el que perdería su razonamiento crítico y de dicha pérdida emergería una personalidad inconsciente dominada por instintos compartidos por una nación o raza. Sus teorías han sido objeto de diversas apropiaciones que se observan en la liturgia de las terceras vías o, por el contrario, en escritos que intentan explicarlas como es el caso de la noción de muchedumbre en Hannah Arendt. El elemento que comparten es el supuesto de que al formar parte de la masa estaría expuesto a un alto grado de sugestión. De ahí que se podía interpretar que una estrategia viable de regular los instintos fuera por medio de una estructura de sentimientos entramada en las figuras de la tradición. Se recomienda la lectura de Le Bon, Gustav, *Psicología de las masas* (Madrid: Morata, 2005).

cosas, creación de la inteligencia que llenan una función pública, y que es necesario defender contra los ataques de la barbarie.”²⁸⁶

Esta cita pondría de manifiesto una reedición, a la vez que una resemantización, de la dicotomía de la *civilización vs. barbarie*, y sería funcional a invertir los términos de la batalla generacional que se inaugura en los 20s. Al mismo tiempo, a partir de una retórica que se atrevería a los mejunjes más extremos, en periódicos como *Bandera Argentina*, irían siendo delineados los contornos a partir de los que se configurarían la silueta de los males, inoculados desde el campo artístico, con los que se enfrentaría la nación:

“Mil influencias semitas y extranjerizantes coladas por los resquicios del vanguardismo motparnasiano trastornaron las pobres cabezas y los muñones de alma de cuanto tarado que cuelga sus bodrios en “Los Amigos del Arte”, para regocijo de snobs y papanatas. No nos preocupa tanto que los pintores argentinos de la nueva generación pinten cuadros malos, estudiados y cocinados según las recetas que abundantemente les brindan las revistas de izquierda. Nos preocupa, sí, saber que en cada uno de esos plagiarios inconscientes por extravío o lo que sea, hay un elemento de anarquía y disolución nacional.”²⁸⁷

En esta cita se observa con facilidad el desplazamiento de preocupaciones estéticas a preocupaciones políticas en el campo de la crítica de arte nacionalista. Los primeros años de la década del '30 este tipo de intervenciones se darían en un contexto que excedería a las fronteras del arte, e incluso de la nación. La disputa por el sentido de la patria devendría en una lucha de generaciones en la que las fuerzas residuales esgrimirían una lógica de amigo/enemigo en la que los elementos emergentes quedarían encapsulados como síntoma de amenaza. Dado el alcance simbólico del SNBA como la institución que consagra la imagen de la patria, devendría en espacio propicio para el despliegue de un debate que ya circularía por diversos territorios, desde el cuestionamiento de las políticas públicas vinculadas al arte al impacto de la circulación de obras y artistas en la construcción de un imaginario nacional.²⁸⁸ En Octubre de 1933, Mario Canale – por entonces, Presidente de la Corporación de Artistas plásticos – publicaría un comentario sobre las declaraciones de David A. Siqueiros pronunciadas a

²⁸⁶ Pemán, J.M, «“La claudicación de los intelectuales y la necesidad de formar una nueva intelectualidad”».

²⁸⁷ s/Firma, «Nacionalismo y arte», *Bandera Argentina*, 15 de octubre de 1933.

²⁸⁸ Por ejemplo, se discute la no inclusión de las escuelas de arte en el plan de Orientación Nacionalista para escuelas.

su arribo a Buenos Aires. Además de los ataques al artista, introduciría una serie de máximas con relación a la función del arte que profundizaría lo que se viene señalando y, asimismo, pueden ser tomadas como clave para comprender el lugar desde donde batallan estos nacionalistas contra el nuevo arte.

“Los museos de arte cumplen hoy la función docente de mostrar al pueblo toda esa fuente inextinguible de riqueza espiritual que compone la plástica del universo. Las pinacotecas privadas poco a poco pasan al poder de los gobiernos, que las oficializan, y el pueblo, sin distinción de clases, puede admirarlas. [...] El arte guarda el cetro simbólico cultural de los pueblos. El arte no es aristocrático, la aristocracia es del espíritu, de los espíritus selectos y eso pertenece a los individuos. Eso es el pueblo. [...] El arte no debe rebajarse al nivel del pueblo sino el pueblo debe elevarse para comprender el arte [...]”²⁸⁹

La puesta en diálogo de estas palabras de Canale con el discurso de J. M. Pemán - reproducido en *Crisol* un año antes – induciría a pensar en una proximidad entre las preocupaciones de los nacionalistas de ambos lados del Atlántico. El razonamiento de M. Canale representaría a la postura de una parte de la crítica según la cual la difusión de las artes plásticas sería tanto o más importante que el resto de las herramientas empleadas por el Estado a la hora de construir sentimiento patrio. No se trataría de entender en qué consiste ser argentinos sino de sentirlo y de qué otro modo lograr un sentir unánime si no es a través de la identificación con ciertos íconos. De ahí se desprendería que, tanto en los periódicos de gran tirada como en las publicaciones nacionalistas, se fuera agudizando la preocupación por la imagen de nación que se proyecta desde el Salón Nacional. ¿Por qué generan tanto debate el arte y los premios? ¿Por qué sería tan importante intervenir en el devenir cultural y por qué se toman tan en serio los premios o el rol que se le asigna a los artistas, entre otras cosas? En el Manifiesto de la Sociedad Argentina de Arte Nativo podría hallarse una posible respuesta:

“La sociedad Argentina de Arte Nativo, quiere que el Pueblo Argentino tenga su alma aquí; se vea y se sienta a sí mismo. [...] 14 años que la S.A. de A. N. trabaja por la afirmación del Arte Nacional como instrumento de cultura, como elemento vivo y fecundo, como revelación espiritual autóctona que, en laboreo inteligente y perfectivo,

²⁸⁹ Canale, Mario, «A raíz de la visita de Siqueiros», *Crisol*, 22 de octubre de 1933.

habrá de crearnos personalidad, levantándonos en nuestra propia estimación, por conciencia de ser pueblo que se define en carácter y en valía.”²⁹⁰

En esta cita se manifestaría otro signo de la manera en la que, con el correr de los años el problema de la calidad de las obras va cediendo terreno a una dimensión más política de los alcances del Salón. Los interrogantes sobre los alcances de este certamen en tanto institución reguladora del campo y del mercado del arte deslizarían otra dimensión del debate ligada a la puesta en juego de una serie de sentidos relativos a la idea de cultura y de las masas que se iría recrudeciéndose en la segunda mitad de la década. Quien más elocuentemente discurre sobre ellos sería Enrique Osés, mientras es director de *Crisol*. Montado sobre una línea editorial de un fuerte elitismo antiliberal y con una retórica cuasi-panfletaria, elabora un discurso que dejaría en claro el supuesto que daría sustento a la manera de entender el arte y la cultura de gran parte de los nacionalistas aquí estudiados:

“Rechazamos el concepto absurdo que coloca la inteligencia bajo un común denominador igualitario. La cultura es un problema de la “elite” y no de masas. Dejamos este pasto a las fieras rojas y seguimos.”²⁹¹

Su afrenta continúa con un artilugio retórico que igualaría a liberales, socialistas y ministros de Instrucción Pública: responsables de una “cultura semianalfabeta y mediatizada” que preconizan como ideal de perfección cívica; promotores de la mentira “democrático-marxista-liberal” de la idea de progreso indefinido y la meritocracia.²⁹² El ataque tendría como destinataria a una política de masas entendida como un proyecto de vulgarización de la cultura dirigido por una clase política considerada demagógica (de ahí que liberales y marxistas sean incluidos en un mismo bando), con fines propagandísticos. No se trataría de una propuesta de recortar el acceso a las manifestaciones culturales a los sectores populares, sino una reacción frente a la emergencia de nuevas formas de manifestación cultural que se perciben como amenazantes de lo que se puede, en la época, entender como “Cultura”. En el contexto de las artes visuales, el combate que se libra contra la “vanguardia” se cifraría, hacia mediados de la década, como una defensa frente a “[...] los factores más serios de la

²⁹⁰ s/Firma, «En el Salón “Witcomb” expusieron los pintores Ripamonte, Peláez Carnacini y la señora Enriqueta C. de Ripamonte.», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada* 142, n.º año XII (31 de octubre de 1935): 19-25.

²⁹¹ Osés, Enrique, «HAY QUE SALVAR TAMBIÉN A LA MENTE DE MASA POPULAR. Un serio problema de cultura.», *Crisol*, 15 de julio de 1938.

²⁹² De acuerdo a nacionalistas como E. Osés esta falsa creencia promueve a su esclavitud verdadera a manos de la democracia y de la politiquería electoral sin escrúpulos.

disolución del alma nacional. [ya que] Nuestro pueblo apenas si tiene historia y ya se la quieren hacer a uso internacional.”²⁹³

En los textos citados se vislumbra como se van tejiendo una serie de argumentos funcionales a sostener los intereses de un sector que lucha por mantener una hegemonía cultural, tras la pérdida de las riendas políticas de la nación. La preocupación estética que se observa en las columnas de la prensa nacionalista sería indisociable de sus preocupaciones políticas, el arte funcionaria como evidencia o síntoma de un fenómeno trascendente a escala nacional: El avance de la sociedad moderna de masas portaría un poder de trastrocamiento que al alterar la personalidad consciente de los individuos fomentando la emergencia de una personalidad inconsciente, colectiva, que amenazaría las bases mismas de la nación (Cfr. n. 227). Estos supuestos explicarían el reforzamiento del rechazo de aquello que es connotado como modas extranjeras o la preocupación por lo que se percibe como propuestas de vulgarización de la cultura, en la medida en que generarían las condiciones de transformación del individuo en parte de una masa incapaz de asumir la responsabilidad de ser parte de una nación.

II Parte:

El Salón nacional 1934-1940. Quiebres temáticos y desplazamientos políticos.

En dos columnas que se publican en el marco de la inauguración del XXIV Salón Nacional de Bellas Artes se irían recortando algunos de los elementos claves en torno de los cuales se organiza el debate sobre la construcción del arte nacional y la distribución de las responsabilidades en la profundización de una conciencia patria.

“El gobierno se complace en ser espectador y aplaudir [...] el artista argentino no puede rendir todo lo que su fuerza y la energía de su talento podrían dar para su país y de esta manera contribuir enormemente a un engrandecimiento. [...] Fuera de los grandes diarios y revistas que aparecen de cuando en cuando, el estímulo a la producción artística es casi nulo. El gobierno disminuye los premios municipales a una cantidad exigua, en tanto que dilapida miles de pesos en adquisiciones inútiles, como la realizada no hace mucho por la Dirección Nacional de Bellas Artes, con la compra de dos cuadros,

²⁹³ Osés, Enrique, «HAY QUE SALVAR TAMBIÉN A LA MENTE DE MASA POPULAR. Un serio problema de cultura.», *Op. Cit.*

uno de Gauguin y otro de Van Gogh²⁹⁴, que ningún beneficio reporta a nuestros pintores y en cambio sí eroga a la nación un gasto de casi doscientos mil pesos. El único culpable de la indiferencia de nuestro público por las cosas de arte es el gobierno. Un pueblo indiferente a la creación estética es un pueblo sin jerarquía. [...] Apoyar al arte implica la posibilidad de divulgar por el mundo una orgullosa demostración del espíritu de la nacionalidad.”²⁹⁵

En esta cita se abordaría con contundencia el rol que se asigna al arte en el proceso de nacionalización al mismo tiempo que en la promoción de la imagen de la Argentina que se buscaría difundir en el mundo. De allí la insistencia en la responsabilidad del estado nacional de asumir un curso de acción claro y la denuncia, insistente, en la falta de políticas públicas orientadas en tal sentido. Al mismo tiempo, daría cuenta de indicios de un cambio de dirección en la manera de valorar el arte local y el extranjero. Mientras que a principios de siglo no eran infrecuentes las quejas por el gasto en becas – tomada como dilapidación de dinero público - y financiamiento a artistas argentinos en formación, en esta columna el crítico demandaría mayor intervención porque vería en ello los alcances de una vigorización de la imagen de la nación. Este tipo de incursión informaría sobre la manera en que la crítica de arte contribuiría a la elaboración de una idea de un Estado que asumiría sus responsabilidades desde una poco aconsejable pasividad.

En referencia al Salón, como órgano oficial en la difusión de arte nacional, otro columnista llamaría la atención de sus lectores aludiendo a una característica que consideraría problemática con relación a las obras seleccionadas:

“Figuran en la muestra de pintura 250 obras y su naturaleza revela el propósito del jurado de realizar un Salón de corte extremista, en el que quedan excluidos los pintores fieles a las normas tradicionales.”²⁹⁶

Esta preocupación por el retroceso de un arte orientado a afianzar las tradiciones no se limitaría a una reacción reducida a un problema de gusto estético porque se iría

²⁹⁴ Todo indicaría que a las obras que se refiere son de P. Gauguin *Vahine no te meti (Mujer del mar)* – 1892 y de V. van Gogh *Le Moulin de la Galette* – ca. 1886 – 1887. Ambas procederían de la *Galerie Tannhauser a través de la Galería Müller*. Las otras dos obras de Gauguin que se encuentran en la colección del Museo, *Bañistas de Bretaña*-1887 y *El llamado* son donaciones hechas en la década del 70 por las familias Di Tella y Santamarina respectivamente.

²⁹⁵ s/firma, «La cultura artística y el gobierno».

²⁹⁶ S/F, ‘Oficialmente Será Inaugurado Hoy El XXIV Salón Anual de Artes Plásticas.’, *La Prensa* (Buenos Aires, 21 Septiembre 1934).

asociando progresivamente a una denuncia acerca de las políticas culturales de los gobiernos conservadores que los dejarían muy mal parados. Un gobierno cada vez menos presente, un jurado que daría mayor lugar a lo que, en la época, se caracteriza como arte de vanguardia y la promoción de propuestas eclécticas serían señalados de manera recurrente como los principales obstáculos a la consolidación del arte nacional – según las expectativas de la derecha nacionalista - en lo que resta de la década. Otra particularidad de esta crítica se detectaría en que, si bien persistirían algunas coincidencias en las intervenciones de diverso sesgo ideológico, las publicaciones nacionalistas se distinguirían por su retórica inflamada y por la deriva que asumirían sus diatribas. Ya desde el XXIV Salón se vislumbraría un lenguaje cada vez más agresivo y reactivo al avance de la nueva sensibilidad en los espacios oficiales, particularmente, en el Salón Nacional. Si en un principio el problema parecería ser de orden estético, hacia estos años se transformaría en político ya que se detectaría su origen en un accionar oficial tendiente a consagrar lo emergente como parte del andamiaje del arte nacional. La magnitud de esta preocupación se vislumbraría en que reuniría a conservadores y nacionalistas, a partir de 1934, en una sensación de alarma que desbordaría así las fronteras de la crítica estrictamente nacionalista. En las reseñas sobre el Salón de ese mismo año, publicaciones de gran tirada como *La Nación* o *La Prensa*, harían foco en el predominio de una pintura “forastera”, signada por problemas de expresión, el “mal gusto” y la falta de sentimiento. La responsabilidad, sin embargo, no sería atribuida a los artistas ni al certamen, sino a la manera en la que el jurado “[...] desvirtúa el verdadero espíritu de nuestro certamen oficial [...]”²⁹⁷

En este punto yacería la cuestión nodal que indicaría los aspectos que hacen distintivas a estas intervenciones. Las alusiones a “lo oficial” serían recurrentes, así como a las responsabilidades de artistas, el jurado y el gobierno en la preservación y cultivo de un “espíritu patrio” con el arte como herramienta. Ahora bien, la lectura detenida de estos argumentos parecería indicar que la connotación de los términos que los componen invitaría a cierto matiz interpretativo. Las columnas de arte revelarían las expectativas y propuestas en materia de arte y cultura del sector nacionalista más duro. En ellas se traducirían nuevas dicotomías que organizarían la elaboración de representaciones. Serenidad y vértigo marcarían un contrapunto para definir qué obras podrían formar

²⁹⁷ S/F, ‘Oficialmente Será Inaugurado...’

parte del acervo nacional y cuáles deberían quedar afuera.²⁹⁸ No es infrecuente que la figura paradigmática con la que se resolvería este binomio fuera Fernando Fader. La respuesta a por qué este artista sería tan aclamado se haría evidente en la revista *Nativa* en marzo de 1935. En una columna que, si bien estaría dedicada a F. Fader, se registra una perspectiva que informaría no sólo sobre la revista o su editor, sino también sobre un elemento común a la crítica aquí estudiada: entre 1933 y 1936 habría una insistencia en la puesta en valor de la “serenidad” que, según sostienen, deberían transmitir las obras. Justamente, esto tendría lugar cuando el contenido de los catálogos del SNBA, protagonizaría una deriva cada vez más controvertida en la que calaría la cuestión social en una trama en la que conviven modernismo y tradición. Color, espacio, composición, movimiento, poética serían medidos a partir de una amplia gama de parámetros, pero el que predomina es el del sentimiento (transmitido o percibido) o espíritu (cfr. n. 51). Esta noción sería fundamental para comprender a qué aludiría la crítica de arte en la prensa nacionalista cuando reclama hacer patria a través del arte.

En la sección “Arte Argentino” de *Nativa*, Díaz Usandivaras presenta una semblanza del pintor Antonio Ruiz que sería por demás elocuente de lo que se esperaría de la labor del artista. Según sostiene, la definición de pintura argentina contempla que contenga manifestaciones criollas y refleje motivos tradicionales. Su propósito sería el de cultivar y, especialmente, difundir “las cosas nuestras [...] el alma de la tradición argentina, como un medio de propaganda del arte pictórico nacional y de las cosas de la nacionalidad.”²⁹⁹ En sintonía con la cita de *Bandera Argentina* (cfr. n. 70) se ponderaría la función del arte nacional como vidriera de la patria. Un elemento curioso en esta columna sería que está dedicada a un artista español radicado en la Argentina. No obstante, no sería la primera oportunidad en la que se observaría el caso de que la obra de un artista extranjero es elogiada como gran aporte al patrimonio artístico nacional. En *Bandera Argentina* se difundiría una reseña muy elogiosa del de un artista boliviano llamado Guzmán de Rojas. El pintor presenta en la Galería Gutiérrez una serie de obras sobre la guerra Boliviano-Peruana. Sus trabajos serían considerados de gran calidad y valor estético-documental. Retran el sufrimiento y la muerte en la guerra. Si bien esta artista recuperaría una tópica social de índole foránea, se lo ponderaría por el valor

²⁹⁸ La amplitud de opiniones es significativa, sin embargo, se observa un común acuerdo en torno a una serie de artistas que siempre aparecen entre aquellos que dejan un aporte significativo al arte nacional: Anna Weiss de Rossi, Horacio Basaldúa, Lorenzo Gigli, Gomez Cornet, Enrique Larrañaga, Antonio Pedone, son algunos de los más nombrados en publicaciones de gran tirada y en las de sesgo nacionalista.

²⁹⁹ Díaz Usandivaras, Julio, «Arte Argentino. El pintor Antonio Ruiz.», 18-9.

ejemplar, por su contribución al acervo nacional de su país, por su capacidad de difundirlo en el extranjero, tomando distancia de aquellas otras obras que harían uso de temas sociales para hacer propaganda política, como el comunismo.³⁰⁰ A primera vista podría considerarse que el homenaje a estos artistas extranjeros supondría una contradicción con la ponderación localista del arte por parte de los nacionalistas. No obstante, estos dos ejemplos estarían poniendo de manifiesto otra dimensión de la misión que se le atribuye al arte: su alcance sobre el proceso de consolidación de la identidad nacional estaría por encima de las expresiones individuales por lo que sería admisible pensar que privativo de los nativos el hacer patria a través del arte, o que se tomaran como modelo algunos casos de arte extranjero en suelo local.

La deriva nacionalista acompañaría estos argumentos oponiéndoles una denuncia del vértigo, la “degeneración”, la vorágine, la falta de estabilidad de los que sería portador el “arte vanguardista”. Su falla residiría en que no contribuye al sentir patrio porque, de acuerdo a estos críticos, su carácter extravagante estaría asociado a lo efímero y la fugacidad, así como a lo patológico.³⁰¹ Renovación, nuevas tendencias o progreso artístico serían referidos a una postura “exhibicionista” de artistas que copiarían estilos europeos en desuso – lo cual en el lenguaje más brutal, del que suelen abreviar los críticos de la prensa nacionalista, conduciría a que sean consignados como “estúpidos” por hacer como si fueran modernos copiando estilos fuera de moda, sin mediaciones. De este modo, combatir a la “vanguardia” sería necesario porque atentaría contra esa anhelada serenidad criolla de la cual la obra de F. Fader sería faro. Hacia mediados de la década de 1930 la alarma se reforzaría porque los bastiones del arte nacional, léase el Salón Nacional y al MNBA, parecerían estar cediendo cada vez más terreno a un lenguaje de “vanguardia” que no sólo se impondría en el SNBA sino también en los institutos de enseñanza artística.³⁰² Como ya se ha venido insinuando en esta tesis, el debate mostraría indicios de trascender un problema de escuelas y estilos. Los cruces que la crítica de la prensa nacionalista habilita entre arte y política estarían poniendo de

³⁰⁰ s/firma, «Exposición Guzmán de Rojas en la Galería Gutiérrez.», *Bandera Argentina*, 5 de julio de 1935, sec. Balcón de Buenos Aires, 1. La referencia crítica al arte destinado a hacer propaganda política estaría reflatando la preocupación que ya se habría manifestado con el arribo de Siqueiros a Buenos Aires en 1933.

³⁰¹ Como ya ha mencionado anteriormente (cfr. N. 51), a fines del siglo XIX comienza a perfilarse, desde el positivismo, una línea crítica en torno al arte romántico. El apelativo a la intuición, empatía, los instintos, así como la desilusión con la modernidad que expresa la literatura, serían interpretados como un aspecto patológico de estas manifestaciones culturales que apuesta por el “arte por el arte”, de ahí se desprenden los primeros usos del concepto de “degeneración” para aludir a las expresiones artísticas que escapan al racionalismo positivista. Cfr. Nordau, Max, *Degeneración*.

³⁰² ‘Fernando Fader. Artista Argentino.’, *Nativa. Revista Mensual Ilustrada* (Buenos Aires, 31 marzo 1935), sección Arte Argentino, p. 9.

manifiesto un ataque de la derecha a la esencia misma de la modernidad que avanza sobre el campo de las artes y sobre el propio nacionalismo. En otras palabras, los nacionalistas perciben una amenaza en las evidencias de la modernidad que se filtrarían en el arte argentino, en las formas estéticas, que al igual que las sociales, estarían involucradas en un proceso de construcción/ destrucción invención y cambio. Pero al mismo tiempo no serían ajenos al proceso que M. Berman identifica como la “experiencia vital” que caracteriza a la modernidad, de modo tal que el arte funcionaría como objeto sobre el cual descargar su reacción contra aquel entorno que “[...] nos propone transformaciones de nosotros y del mundo y al mismo tiempo amenaza con destruir lo que tenemos y lo que somos [...]”.³⁰³ La dimensión de lo inadmisibile se pondría en juego en la medida en que este arte o modas estéticas pondrían de manifiesto la tendencia inmanente de la modernidad de innovar constantemente, fenómeno sintomático en una época en la que se consideraría todo lo pasado como algo en sí caduco y lo nuevo como algo que abriría las puertas de un futuro a explorar. Entre la crítica de arte de la prensa nacionalista la reacción contra estos elementos variaría de acuerdo a la coyuntura y el modo en que, la recientemente construida, tradición nacional se vería interpelada y puesta en cuestión por estas nuevas maneras de representar la realidad. Las diatribas contra lo que se perciben como esfuerzos por “copiar modas extranjeras” estarían estrechamente asociadas con una interpretación casi simmeliana de la moda como un signo de la sumisión a otro, aparentemente, superior al que se apela a emular.³⁰⁴ La caracterización de la situación de la escena artística a combatir se delinearía con claridad en una reseña de 1934 que se publica en la sección “Balcón de Buenos Aires” de *Bandera Argentina* - esta sería muy elocuente de los supuestos que articulan a la crítica del Salón. De acuerdo al articulista entre los principales problemas que afectarían al Salón, se observaría:

- Una decadencia progresiva y desconocimiento de la “buena” pintura nacional.
- Falta de accionar por las autoridades oficiales y resolución arbitraria de los jurados. Prevalecería entre el jurado el *snobismo*, la “moda”, que asoló a Europa después de la guerra, un contexto “antiespiritual”, de “anarquía” y “confusión”.

³⁰³ Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. (México: Siglo XXI Editores, 1998), 1.

³⁰⁴ Simmel, George, *Filosofía de la moda* (Madrid: Editorial Casimiro, 2014). De acuerdo a la temprana lectura que haría George Simmel (1904) respecto de la moda como fenómeno sintomático de la modernidad, e sujeto anhela a través de la moda a alcanzar aquello que es necesario para parecerse al otro y así pertenecer al grupo. Si la promesa moderna consistía en que a través del uso de la conciencia el sujeto lograría su libertad y autonomía, la moda plantearía una contradicción en la medida en que operaría como un mecanismo de coacción o sometimiento.

- Hay muchas naturalezas muertas y flores, pero les faltaría espíritu o nota personal.
- La decadencia del paisaje en sus múltiples formas y amaneramiento en la repetición de las formas, el paisaje urbano intrascendente y feo, reemplazaría mal a la naturaleza.

Aplicada la noción de moda como un instrumento de sometimiento de un sector que se coloca en lugar de inferioridad frente a aquel otro al que intentaría emular, se podría pensar que la reacción contra esta dinámica sería uno de los síntomas de que la preocupación de la derecha nacionalista sería más política que estética, y que de los que se trataría es de una disputa por la capacidad de mantener la hegemonía en el campo de la cultura, en un contexto en el que no estarían en condiciones de disputarla en el plano de la política. La oposición entre tradición y estilos/modas extranjeras resumiría los términos de lo que líneas arriba denominamos empate hegemónico (cfr. p. 135 y n. 178). Nacionalismo y nueva sensibilidad serían políticas y estéticas de lo contingente que, a la vez, aspirarían a lo permanente. En esa contradicción yacería su carácter moderno, en su aspiración de permanencia la base de la confrontación. En la columna de *Bandera Argentina* de 1934 se incorpora lo que constituiría una marca particular de la derecha nacionalista, en esta segunda parte de la década, en la manera en la que se significa al arte de vanguardia en un registro de lo patológico e inhumano. La lectura de las evidencias de su modernidad quedaría restringida a una noción de destrucción despojada de los otros componentes que solían ser asociados al proceso de cambio, es decir, la construcción e innovación. Este tipo de percepción, que haría eco de las lecturas de juventudes de los intelectuales argentinos de 1930 (cfr. n. 50/51), iría tornándose en frecuente entre diversos pensadores de la derecha de 1930. Entre otras, *Bandera Argentina* podría considerarse como una de las publicaciones que incorporaría con mayor celeridad y constancia esta estructura de sentidos a su línea editorial. Desde el XXIV Salón se insistiría en que las obras no serían portadoras de “ninguna vibración humana, naturalista o idealista”, las figuras serían siempre “deformes”, sus artistas se despojarían de su humanidad y obedecerían a “cierta perversión de los sentidos” lo cual explicaría las “monstruosidades” que crean. En el plano de la acción no sólo se les negarían valor estético a las obras, sino que se propondría que fuesen “quemadas”, “servir de alimento a una hoguera, que se podría hacer frente a la Dirección Nacional de

Bellas Artes.” Haciéndose eco también de otras modas europeas³⁰⁵, lo que esta publicación propondría sería una solución quirúrgica proporcional al grado de enfermedad del que serían portadoras las obras en cuestión.

Lo que este tipo de intervenciones pondrían de manifiesto es que los argumentos van siendo esgrimidos con variantes, incluso dentro del espacio que delimitado como “crítica nacionalista”. Los matices responderían a la circulación de los críticos – algo difícil de rastrear porque rara vez firman las notas – y pondrían en evidencia el encuadre político y cultural en que se enmarcarían las publicaciones dentro del espectro nacionalista. Si bien ya se ha aludido a algunas particularidades en el primer capítulo de esta tesis, vale recordar que *Nativa*, a pesar de dar lugar a una retórica de lo patológico como *Bandera Argentina* o *Crisol*, se manifestaría antinazi y antifascista y su discurso republicano no sufriría sobresaltos a lo largo de la década a pesar de que dieran la bienvenida a la presidencia de J. E. Uriburu a partir del Golpe de Estado de septiembre de 1930.³⁰⁶ Por su parte, *Bandera Argentina* celebraría los avances del nazismo aunque entre líneas mostraría mayor afinidad con la Italia de Mussolini, mientras que *Crisol* también sería receptiva de las terceras vías, si bien tendría sus objeciones con la manera en la que se trata al cristianismo en Alemania. Lo que las aproxima sería la Guerra Civil española y la “lucha de Franco”. La traducción de este posicionamiento al campo de la proyección cultural y artística pondría en juego otro matiz, más rayano a una tensión en el territorio más extremo del nacionalismo. Devendría una necesidad encontrar una manera de encajar su admiración por estas experiencias europeas – en este caso, los lineamientos en lo que hace a las reglamentaciones del campo del arte – con una propuesta de sesgo local, sin que resonara la alarma de la “copia de la moda extranjera” que tanto denunciarían, ya sea en la experiencia artística, ya sea en el plano político. Estos elementos harían pensar que no sería errado leer en su posicionamiento las

³⁰⁵ Al pendiente y en diálogo con lo que ocurre en suelo europeo, su propuesta para la regulación del campo artístico tomaría como marco de referencia al accionar “ejemplar” de Alemania e Italia, a cuyos gobiernos no le habría temblado el pulso a la hora de deshacerse de “este tipo de arte insano, inhumano”. *Ibidem*

³⁰⁶ En 1934 reproducen un segmento del libro “Ni bolchevismo ni nazismo” donde descartarían de plano cualquier otra opción que no fuera la democrática. En la edición de diciembre de 1939 se introduce una editorial “La Argentina, Rusia y la Sociedad de las Naciones.” En respuesta al pacto Ribentropp Molotov y la amenaza de la URSS en la frontera finesa, se observaría un claro pronunciamiento anti nazi por parte de *Nativa*: “[...] pésimo ejemplo, parte del señor Hitler, político demente, hueco de conciencia, que en un momento de alucinación creyó ver al mundo oprimido en una sola de sus manos criminales, pero de quien no quedara prontamente más que su trágica sombra miserable” s/firma, «“La Argentina, Rusia y la Sociedad de las Naciones.”», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, de diciembre de 1939, 13. En estos años *Crisol* se alinearía cada vez más claramente con el nazismo; sin embargo, el tipo de nacionalismo que este diario estaría representando lejos estaría de apelar a constituirse en un partido de masas. Pero sería valiéndose de las masas y el “electoralismo” que el nazismo habría alcanzado la cumbre. Mostrando sus cartas tan abiertamente, su aversión por las masas, estos nacionalistas se parecen más a determinados intelectuales de derecha carentes de toda intención de lanzarse al ruedo político para generar una alternativa a la democracia política.

connotaciones modernas que tanto rechazan, y leer sus gestos de intervención como expresiones retardatarias que responderían a la realidad cambiante de una periferia que se moderniza y se convierte en portadora de elementos característicos de la cultura de mezcla.³⁰⁷ Acontecimientos tales como la Guerra de Etiopía (de la que Italia sale victoriosa y la Sociedad de las Naciones debilitada), la creciente popularidad de Mussolini, la Guerra Civil española y la consolidación del nacionalsocialismo tras la anexión de Austria al III Reich, exigirían, como se puede vislumbrar en las páginas de *Nativa*, *Crisol* y *Bandera Argentina*, una toma de partido que supondría la superación de ciertas ambigüedades que se vendrían manifestando en los primeros años de la década – en especial, esto se observa en relación con el régimen nacionalsocialista controvertido entre los nacionalistas argentinos por sus políticas anticatólicas. Esta imbricación con la escena internacional cobra formas tales como el Congreso Internacional del PEN Club que se organiza en 1936 con el apoyo de Victoria Ocampo (la única personalidad literaria argentina que llegó a desempeñar la vicepresidencia internacional) y con la asistencia de figuras destacadas de la literatura mundial como Stefan Zweig, Emil Luwig, Benjamin Cremieux, Jacques Maritain. La agenda del debate giraría tanto en torno a la presencia de Filippo Tommaso Marinetti, poeta oficial del fascismo, como a la crítica situación provocada por la Guerra Civil española y el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial. Si bien lo que los reuniría, en este caso, sería una demanda por la toma partido frente a estos acontecimientos, eventualmente, estas inquietudes alcanzarían a sus preocupaciones artísticas al punto en que decantarían en un replanteo del lugar asignado al arte en la empresa nacionalista. No sería casual entonces que fuera entre 1934 y 1936 que se daría un reacomodamiento con relación al Salón y lo que se esperaría de él, que tendría por correlato la decisión de algunos críticos de ignorarlo.

Como se ha ido insinuando en estas páginas, los esfuerzos por delimitar y controlar la manera de imaginar a la patria se conjugarían, en especial, a partir de 1934 con un proceso de reelaboración de la imagen del enemigo. Aunque los artistas y el jurado no dejarían de ser blanco de las objeciones de la crítica, se observaría un desplazamiento del foco hacia lo oficial: el Estado, la Dirección General de Bellas Artes o cualquier otro organismo nacional vinculado al campo de la cultura serían los principales responsables del supuesto deterioro de la vida artística, más por omisión que por acción³⁰⁸. Entre los

³⁰⁷ Sarlo, Beatriz, *Buenos Aires (1920-1930): una modernidad periférica*.

³⁰⁸ No casualmente en abril del '36 se crearía la Comisión Nacional de Cultura, responsable de las cuestiones que hasta la fecha dependían del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Se la propone como una institución destinada a

críticos nacionalistas se forjaría y anidaría un nosotros diferente, una nueva identidad respaldada en la formación de grupos que se conformarían y consolidarían como fuerzas de choque. Mientras las obras de la aludida vanguardia conviven con otros estilos más tradicionales en las salas y los catálogos del Salón Nacional, sería la retórica inflamada de los grupos nacionalistas la que tomaría la posta de oponerle una alternativa al arte seleccionado por esta institución oficial. Se observaría un trastrocamiento del equilibrio, resultante de un movimiento centrífugo que diluiría los márgenes de lo residual y lo emergente y se fundiría en un juego retórico que poco afectaría a las prácticas artísticas. Lejos de buscar espacios alternativos para la circulación de las obras o de intentar conmover las estructuras de la institución arte, la crítica de la prensa nacionalista jugaría la carta de los rechazados para elucubrar artilugios que les permitieran reclamar la necesidad del retorno al orden de una oficialidad descarriada. 1935 es escenario de un quiebre, e incluso, una ruptura total con el SNBA. Díaz Usandivaras de *Nativa*, por ejemplo, optaría por dejar de asistir al Salón entre 1934 y 1935. Esta sería una decisión que tomaría luego de la celebración del certamen de 1934 en el que, según sostiene, habría percibido la plasmación de un “futuro oscuro” para el campo artístico local. Entre los elementos que compondrían a su decepcionada experiencia valdría destacar el contraste que plantea entre el jurado del S33, al que calificaría de extremadamente estricto – al punto de haber rechazado a artistas consagrados por el Salón mismo -, y el del S34, que según el autor, en su laxitud admitiría a pintores “mediocres o tan malos” que presentan obras a las que calificaría de “adefesios” y “atentados al arte”. Tras discutir sobre la responsabilidad del jurado, denunciaría el predominio de una tendencia “vanguardista” a la cual define como “[...] el puñal que tiene el arte, porque en vez de perfeccionarlo [...] lo deforma, dándole de punta y hacha, a diestra y siniestra. [...] se premia la fealdad, la deformación y el atropello”.³⁰⁹ La acusación se agravaría cuando insinúa que los premios estarían arreglados. Con su discurso hermético e impermeable a los interrogantes presentes en el campo artístico desde la década del '20, Usandivaras se declararía vocero de un “todos” aún más amplio que el nosotros nacionalista: incluiría al propio presidente - que siempre va a las muestras del Salón y manifestaría su “completa

reorganizar y hacer justicia. Se designa al Dr. Matías Sánchez Sorondo, Manuel Ugarte y Carlos Obligado (hijo de Rafael Obligado) a cargo de la misma y se le asigna un importante presupuesto (\$120.000 ley para becas y \$240 mil para premios). El 31 de agosto de 1938 el Poder Ejecutivo, haciéndose eco de varios reclamos, envía al Congreso un proyecto de ley generado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública para la creación de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos. El objetivo consistiría en unificar la administración de los museos, si bien cada uno de ellos tendría sus propias autoridades.

³⁰⁹ Díaz Usandivaras, Julio, «El Arte y los Artistas. Antaño y Hogaño. Salón de pintores modernos», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, 30 de junio de 1934, 15.

disconformidad” con la pintura del Salón según el autor –, al Público en general y a los grandes artistas.

Esta insistencia - nada infrecuente entre los críticos contemporáneos - en un predominio amenazante de la vanguardia, o el arte nuevo, reforzaría la idea de que no sería posible sostener ingenuamente el supuesto según el cual el Salón no haría más que reafirmar una imagen de nación tradicionalista y telúrica. Aún más, conduciría a cuestionar la posibilidad de sostener la hipótesis de que el Salón funcionase como dispositivo en la creación de una memoria nacional. En sintonía con el posicionamiento de Díaz Usandivaras, en *Crisol* se omitiría referencia alguna al SNBA en 1935 y en *Bandera Argentina* se eliminaría la sección de arte denominada “Balcón de Buenos Aires” en 1936 – sin embargo, esta reaparecería un año después trasladada de la segunda página a la primera plana. El crítico de arte de *El Diario* de Rosario, en su reseña del XXVI Salón propondría una lectura del estado de situación del arte local que permitiría agregar profundidad a la perspectiva sobre estas problemáticas. Toda obra artística [...] lleva consigo el enunciado de un juicio sobre la existencia [...] no existe obra alguna exenta de contenido y [...] todo régimen político apoya o estimula el arte como medio y no como fin en sí mismo.”³¹⁰ El artista sería, así, conducido al campo de la política independientemente de su voluntad. Tema que sería discutido en uno de los congresos del PEN Club del '36, del cual el presidente A.P. Justo también participaría y en el que declarararía de forma manifiesta que no consideraba posible hablar de un arte puro.

Con la celebración del 25 aniversario del Salón nacional se inauguraría una nueva etapa en la que se introducirían algunos cambios en su funcionamiento.³¹¹ Se observan variaciones en la presentación de la información, cuya importancia residiría en que se relacionan con otros que se llevan a cabo en el Museo de Bellas Artes y se vincularían con la manera de mostrar y difundir, para hacer a la información más accesible al público. Las transformaciones que comenzarían a vislumbrarse en el S34 adoptarían una particular orientación un año después. Uno de los rasgos más distintivos del Salón de

³¹⁰ s/firma, «Las Obras de Mayor Calidad Revelan que Nuestra Pintura Va Hacia el Nuevo Realismo», *El Diario*, de enero de de 1938.

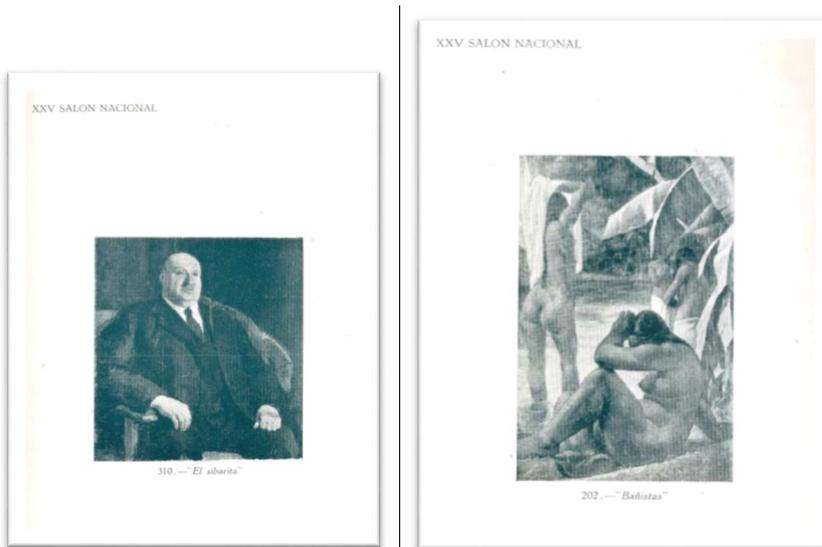
³¹¹ En el catálogo se perciben algunas variaciones, como la inclusión de la lista de premios junto con la de participantes. Otra nueva incorporación en el catálogo es una foto del *Palais de Glace* y un mapa donde se muestra que las salas están organizadas por artista. Al seguir indagando en las particularidades de este catálogo encontramos que se otorgan 6 premios estímulo, entre los cuales destaca “El regalo” de Octavio Fioravanti (n° 122, S35). Se agregan premios especiales que perduran a lo largo de la década. Un reconocimiento de la H. Cámara de Diputados de la Nación, el premio Cecilia Grierson a la obra que mejor represente la niñez sana y feliz – el que va a ser asignado a E. Scotti por “Maternidad” (S35) -, el Premio “Laura Barbará de Díaz”, el premio “Eduardo Sivori” – que se entrega a H. Butler por “Retrato” (n° 49, S35).

1935 consistiría en que el mundo del trabajo aparecería como un tema central que representaría un punto de quiebre con la retórica de los salones anteriores. Asimismo, terminaría de romper con las interpretaciones que postularían al Salón como un espacio donde el conflicto no tendría cabida ya que daría lugar a un núcleo de obras que incorporarían las principales áreas de conflicto que se registran en este campo. Se daría una combinación de las que darían protagonismo a los trabajadores, - con toda la carga política que tal gesto traería aparejada - con aquellas otras en las que el reclamo o la denuncia articularían la trama visual aludiendo a la cuestión social de manera alegórica o directa. No casualmente sería a partir de este Salón que la crítica de arte en los diarios nacionalistas terminaría por adoptar una postura frente al Salón que la conduciría a alejarse cada vez más del certamen³¹². El principal punto de ruptura se manifestaría en un distanciamiento con relación a la narrativa que se promueve desde los Premios y la de la Selección. A continuación, se hará un breve recorrido por algunos premios y selecciones en pos de dar cuenta qué se puede leer entre líneas en las diatribas que los críticos de la prensa nacionalista promoverían en estos años en sus columnas sobre el SNBA.

En pintura el Gran Premio Adquisición va a Emilio Centurión por su “Venus Criolla” (n°70, S35), el 1° premio es para “El sibarita” de Ana Weiss de Rossi (n° 310, S35 – Fig. 15), el 2° premio a “Bañistas” de Adolfo Montero (n° 202, S35, Fig. 16), el 3° premio a “Paisaje de La Plata” de Francisco Vecchioli (n° 302, S35). Este último ofrece una perspectiva, desde un plano alto, de la ciudad de La Plata en el que el trazado de la ciudad es prolijamente geométrico y ordenado. Muy estudiada ha sido por su parte la propuesta de E. Centurión por reunir elementos connotaciones dispares en una síntesis que da cuenta de un proceso de apropiación del arte moderno. Sin embargo, el catálogo muestra cierta tendencia a compensar estos “excesos”. “El sibarita” de Ana Weiss de Rossi presenta un hombre de rasgos regordetes que posa sentado en un sillón exhibiendo su exuberante figura. Resuelto según rasgos de un potente realismo, este retrato propone muy pocos desafíos interpretativos al espectador quien es guiado por el poder denotativo del título que lo acompaña. En contraste, entre las obras de la Selección “Figura” (n° 23, S35 – Fig. 17) de Antonio Berni, incluye una propuesta que no recibe siquiera una mención. Con el segundo premio otorgado a A. Montero ocurriría algo semejante. En

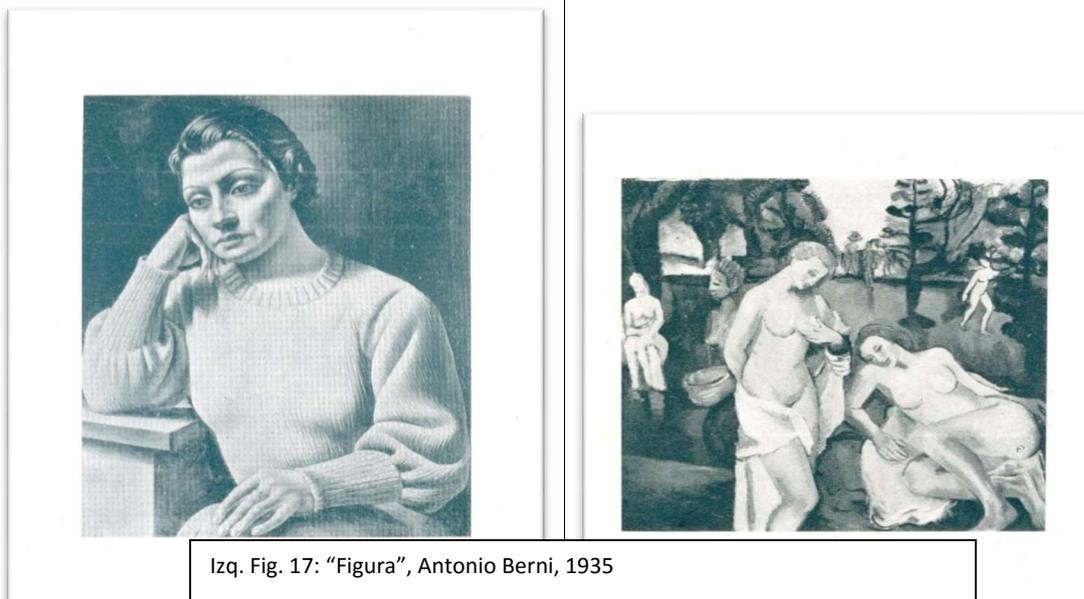
³¹² Es tan significativo el cambio que partir de 1934 algunos de los críticos de las revistas nacionalistas – entre los más reconocidos, Díaz Usandivaras de la revista *Nativa* – deciden dejar de ir a visitar las nuestras del Salón Nacional por considerarlas demasiado vanguardistas y problemáticas.

este caso una obra resuelta según los parámetros del realismo clásico, lo único que saldría de lo común es que su geografía situada en un lugar tropical y que las bañistas no estarían posando para el pintor aparentemente. Mientras que una obra que integra a la Selección y retrata el mismo tema de manera más compleja es “Baigneuses” (n° 62, S35, Fig. 18) de Stella de Morra de Cárcano. Esta se compone de una mezcla que resulta en una composición en la que las figuras de las bañistas parecerían estar pegadas según el patrón de un collage.



Izq. Fig. 15: “El sibarita”, Ana Weiss de Rossi. 1935)

Der. Fig. 16: “Bañistas”, Adolfo Montero, 1935



Izq. Fig. 17: “Figura”, Antonio Berni, 1935

Der. Fig. 18: “Baigneuses”, Stella de Morra de Cárcano, 1935

El fondo más trabajado muestra un lugar de tipo selvático, las bañistas son elaboradas de una manera bastante sintética con colores planos, rasgos apenas delineados, aquellas que aparecen detrás de las dos figuras principales están resueltas a partir de unas pocas pinceladas.

Un recorrido por este catálogo sugeriría la posibilidad de establecer un juego de contrastes entre la manera en la que las obras premiadas colaborarían con la construcción de representación y la de aquellas que son parte de la Selección favorecería la lectura de los catálogos a partir de una trama más espesa y complicada. “La Salamanca” (nº 26, S35) de Besares Sorraire pondría en evidencia el alcance y las apropiaciones de la obra de Zuloaga en Buenos Aires. Las brujas que rodean a la muchacha que ubica en el centro de la obra recuerdan, por su disposición física, oscuridad y factura a las de las brujas de San Millán. En contraste, “Adolescente” (nº 27, S35) de Amadeo D. Binci y “Hombre y carrusel” (nº 31, S35) de Francisco Blanco son de factura modernista. El primero es un joven sentado en una silla con un libro en la mano y está ubicado en una escena de pinceladas limpias, esquemas geométricos y colores planos. Como otras obras de carácter metafísico, conectan al espectador con una sensación de angustia en esa eterna quietud que emana la composición. Incluso los rasgos del joven y, en particular, sus ojos sin pestañas anularían cualquier evidencia del paso del tiempo. En la segunda, también aparecería una mirada perdida en el vacío que se traslada al espectador, quien quedaría atrapado en un mundo en tinieblas que se debatirían entre aquellas sombras marcadas por su expresionismo y los pliegues de la vestimenta que se endurecen en un movimiento geométrico de luces y sombras.

Raquel Forner tiene una fuerte presencia en las Selecciones de esta década y en esta ocasión es elegida su obra “La mujer de Lot” (nº 125, S35) donde la artista toma una tónica clásica que resuelve con factura moderna. Es incluida una serie de pinturas y esculturas que se valen de una estética que combina elementos del expresionismo, monumentalismo y de la pintura metafísica. En “Los herreros” (nº 130, S35 – Fig. 19) de María Luisa García Iglesias, se destaca la sintonía entre acero y músculos, el trabajo en su desarrollo desplegado por hombres de manos fuertes. “(Por)” (nº 166, S35 – Fig. 20) de Bernardo H. Lasansky es de un expresionismo contundente. Dos hombres sostienen a un tercero que apenas se mantiene en pie, todos ellos portan rostros ajados por el dolor o el cansancio del trabajo arduo.

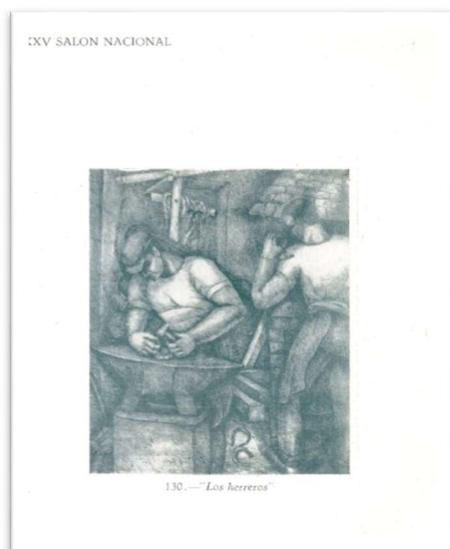
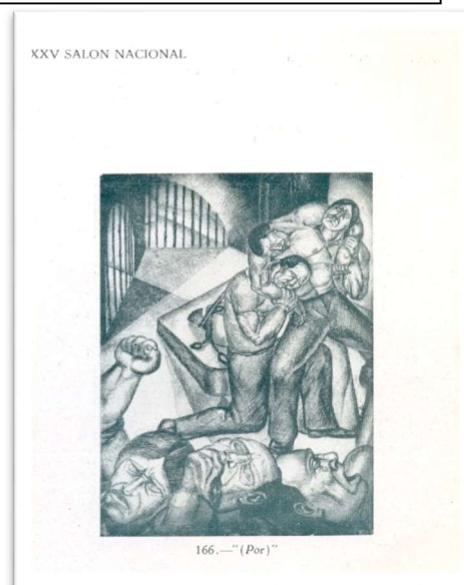


Fig. 19, "Los herreros", María Luisa García Iglesias, 1935

Fig. 20, "(Por)", Bernardo H. Lasansky, 1935



En

primer plano y en el margen inferior de la tela se observan tres rostros, también con unos ojos que al estar cerrados denotan esfuerzo, la boca sangrante de uno, abierta del otro y el puño cerrado y en alto del tercero llevarían a inferir que son obreros involucrados en alguna lucha, más aún si se tiene en cuenta que detrás de ellos se apilan algunas herramientas, entre las que sobresale un hacha. Por su parte, "Prisioneros" (n° 167, S35) del mismo artista es más sintético y más explícito no sólo por su título sino por la manera en la que se compone la obra. Hombres con los brazos en alto subyugados con ataduras en las manos, guardias cargando fusiles delante de ellos. Desde un plano alto, ofrece una vista sobre las cabezas de los personajes que otorga mayor intimidad entre lo que se observa y el observador. Finalmente corona esta parte de la Selección, "Velorio" (n°168, S35) también de Lasansky, grabado aún más sintético, el blanco y el negro son tratados de forma pura y plana resaltando fuertemente los aspectos contrastantes de la composición que es rematada por una figura de enormes manos que vela por el muerto. Pompeyo Audivert presenta "Tríptico" (n° 12, S35 – Fig. 22) una xilografía compuesta por una secuencia de imágenes en las que el mundo del trabajo es el protagonista. Montada a partir de una estructura compositiva de fuerte expresión y monumentalidad, estaría sostenida por una narrativa de poderosa crítica social.

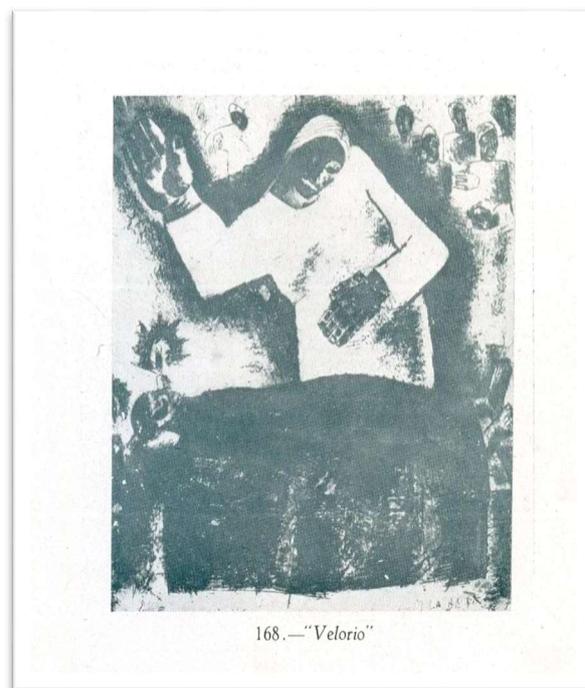
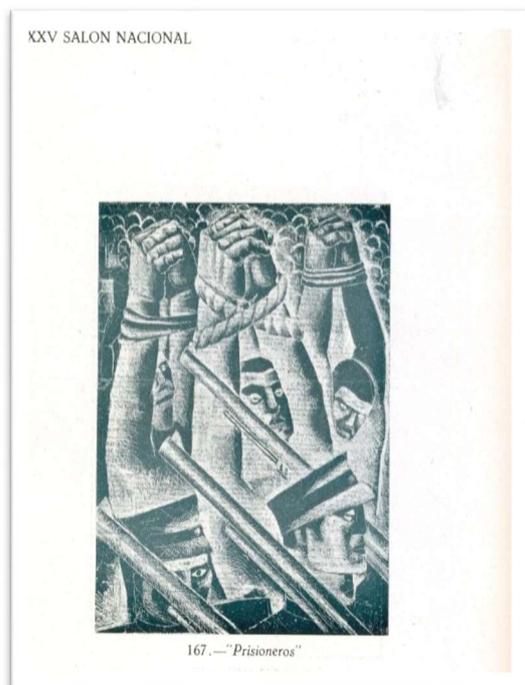


Fig. 21, "Prisioneros" y Fig. 22. "Velorio", E. Lazansky, 1935

Hasta ese año las obras vinculadas a la vida en las urbes o el trabajo en las ciudades no presentarían grado alguno de conflicto. Pero como se observa en estos ejemplos, el catálogo del '35 ofrecería una propuesta renovada en el plano de las representaciones. Proporcionalmente, el aumento de obras referidas a la situación de la clase trabajadora se acrecentaría de manera significativa en la Selección. El malestar que se observaría en

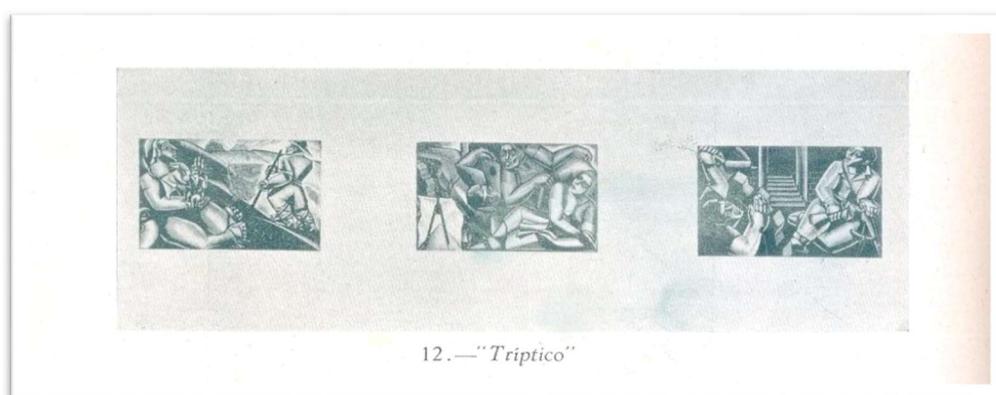


Fig. 23, "Tríptico", Pompeyo Audvert, 1935

la crítica de arte de la prensa nacionalista se relacionaría que en estas propuestas ya no se tratarían contenidos cristalizados en una narrativa despolitizada. En particular estas obras, que se ocupan de resaltar la lucha obrera y la represión, estarían dando cuenta de lo que entre 1934/5 fue una preocupación que afectaría a muchos simpatizantes y

militantes de los partidos de izquierda: La huelga de Asturias y la Revolución de Octubre de España. Si bien se podría pensar que su inclusión encontraría justificación en que el conflicto aludido remitiría a una escena no argentina, también se podría aducir que su poder discursivo descansaría en la capacidad de eludir resistencias y censuras de la que es portadora toda estrategia alegórica. Además, la clase obrera aparecería como protagonista de una gran diversidad de obras en esta Selección. De Demetrio Urruchúa se elige “Composición mural” (n°300, S35 – Fig. 24) donde se observa un tumulto de hombres portando armas y que parece han sido abatidos. Delante de ellos y a espaldas del observador se yergue un hombre con un brazo en alto y otro empuñando un arma en señal de arenga. “Obrera” (n° 189, S35 – Fig. 25) de Guillermo Martínez Solimán muestra a una mujer de rostro angustiado, hombros caídos, apoyando sus manos en forma delicada en torno a una taza de café. La mesa de una claridad marcada por una perspectiva rebatida parece poner una mayor distancia entre la obrera y el espectador. El

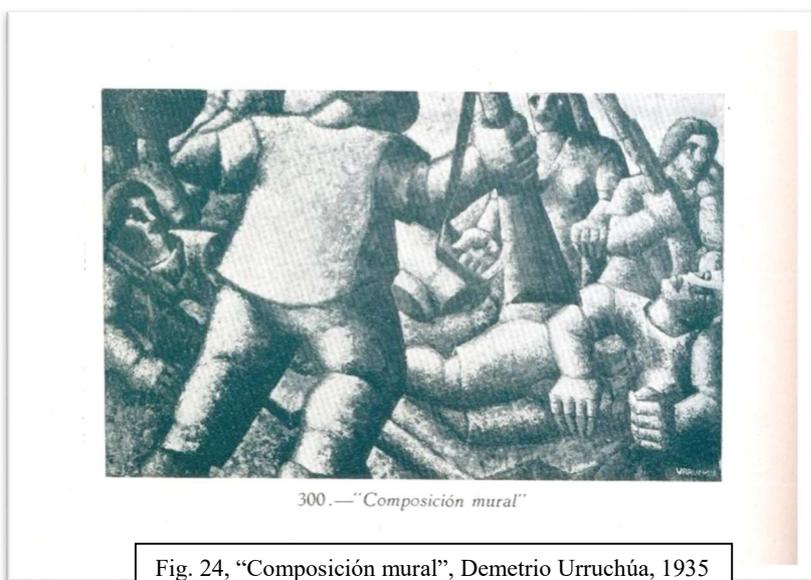


Fig. 24, “Composición mural”, Demetrio Urruchúa, 1935

entorno está compuesto por un cuarto que revela sordidez y despojo. En la obra de Raúl Maza, “Familia” (n° 194, S35) también se observa este estado de taciturnidad en torno a la familia obrera. El grabado “Cuatro temas de ciudad” (n°

248, S35 – Fig. 26) de V. L. Rebuffo propone un recorrido por los lugares más recónditos de la ciudad, que termina con una manifestación fuertemente reprimida. Finalmente, “La casa propia” (n° 281, S35) de Salvador Stringa introduce un tema muy presente en la cotidianidad de la sociedad porteña de los 30. Por un lado, la transición de los arrabales a una vida o un barrio más dignos es el primer paso del ascenso social. Por el otro, la aparición de una nueva problemática de la ciudad, la emergencia de barrios precarios en zonas fabriles que comienza a perfilarse con la migración interna. Los temas y la apropiación de estilos modernistas, con que serían resueltas estas obras,

darían mucho de qué hablar entre una crítica nacionalista escandalizada por impacto que podría tener esta muestra.



Fig. 25, "Obrera", Guillermo Martínez Solimán, 1935

El mundo del campo también aparecería problematizado y con rasgos menos acriollados. "Un cantor" (n° 29, S35) de Luis Tessandori es una obra de rasgos metafísicos que pone en escena a un payador



Fig. 26, "Cuatro temas de ciudad", V. L. Rebuffo, 1935

rodeado de gauchos en un momento de descanso. En este caso la vestimenta de los gauchos, típica en su corte, llama la atención por el tramado de las telas liso en lugar de

ostentar ornamentos y diseños propios de la vestimenta gaucha. El tipo de resolución pictórica produce un efecto de congelamiento de la imagen, la deslinda de un marco histórico o político. Sin embargo, la modernidad de este planteo visual residiría en el abandono del tradicional retrato grupal de gauchos, aquel que generalmente ostentaría una gran cantidad de símbolos que remitirían a lo campero y que suele estar pintado con grandes empastes y tonos pastel u ocre, colores carentes de impurezas y por momentos casi totalmente planos.

Entre la crítica la gran resonancia del SNBA de 1935 se manifestaría en las expectativas que recaerían sobre el certamen, desde un plano simbólico, por la celebración de su aniversario de plata y, desde el material, porque los críticos parecerían coincidir en que la transición que se estaría manifestando en el campo del arte oficial devendría en

tendencia a partir de este año. En las publicaciones de divulgación masiva se observarían algunos de los elementos sobre los que los nacionalistas harían hincapié en sus respectivas columnas. El columnista de *La Prensa* encontraría en la selección de las obras de R. Forner, H. Butler, R. Soldi, L.E. Spilimbergo y A. Berni, entre otros, un doble signo: el afianzamiento en el SNBA de un arte asociado a la nueva sensibilidad y al estancamiento de una propuesta estética que ya no podría disputar el terreno de lo novedoso.³¹³ El crítico de *Noticias Gráficas* no coincidiría con esta postura, particularmente, en lo que hace a Forner, Soldi y Spilimbergo, pero sí concluiría que, en su mayoría, las obras seleccionadas compondrían a un conjunto de características mediocres.³¹⁴ Por su parte, desde las páginas de *Diario El Mundo*, Julio Rinaldini aportaría a la sensación de desengaño. Las obras seleccionadas serían “obras de valor de oportunidad” cuyo destino cercano podría ser “un desván en los fondos de un taller” de donde no serían sacadas ni por la curiosidad de los artistas.³¹⁵ Si bien las observaciones de estos críticos los conducirían a conclusiones divergentes, el punto de encuentro parecería ser que el Salón no lograría constituirse en una institución que operase según un plan de acción orientado a la promoción de un determinado tipo de arte como vidriera de la nación argentina. Más allá de las responsabilidades individuales, el problema señalado sería de carácter institucional y oficial porque, según leerían en el resultado del Salón, la falta de un criterio orientado a reforzar la imagen de la nación atentaría contra el ejercicio de consolidación del patrimonio nacional. En este contexto, la intervención de *Crisol* en 1935, tras un año de silencio, sería explosiva. Intitularía la columna que se publica el 1 de octubre: “Un XXV Salón de Malas Artes” y agregaría un epígrafe que rezaría de la siguiente manera: “¿Y esa muestra de engendros hasta pornográficos, puede llenar una función docente?” tras lo cual exigiría un traslado al Ministerio para pedir la clausura del Salón. Según este artículo:

“La función que debe llenar el Salón Nacional no es la de albergar y proteger individuos negados para toda creación artística, por la causa que sea: incapacidad, fingimiento, desnaturalización o enfermedad mental. [...] Hay otro aspecto que no puede olvidarse: la función docente que desempeña el Salón. [...] el [XXXV] Salón debe clausurarse”³¹⁶

³¹³ s/firma, «Será inaugurado hoy el XXV Salón Anual de Bellas Artes», *La Prensa*, 21 de septiembre de 1935.

³¹⁴ s/firma, «El XXV Salón anual de primavera.», *Noticias Gráficas*, 29 de septiembre de 1935.

³¹⁵ Rinaldini, Julio, «El XXV Salón anual.», 30 de septiembre de 1935.

³¹⁶ s/Firma, «Un XXV Salón de Malas Artes», *Crisol*, 1 de octubre de 1935.

Se repone nuevamente una tónica que sería común a estas intervenciones, las nociones de insania, pornografía³¹⁷, deformación responderían a un hilo conductor que se sostendría a partir de la noción de degeneración que se atribuye a – desde las primeras apropiaciones de M. Nordau que se citó en J. Ingenieros - todo arte que se percibiera como disruptivo de los pilares de la comunidad nacional que se aspira a defender. El malestar iría dirigido a diversos blancos que harían síntoma de esta “enfermedad” – léase el carácter destructivo de la modernidad encarnada en el arte - : los artistas, el público, la crítica y las obras cada cual haría su aporte a la decadencia que emana del SNBA. El artículo encontraría apoyo en una de las primeras cartas de lectores que se publican en el matutino dirigidas a esta sección. La autora expresaría su acuerdo empleando términos como “monstruosidad”, “insolencia” “audacia” para referirse a las obras en especial en el caso de la pintura. Los desnudos serían calificados de “abyecta grosería” por su “deformación y colorido”, por sus “actitudes descaradas e impúdicas”, no solo serían representaciones de algo “feo” sino que además serían “innobles y obscenas”. Este tipo de lectura que cifraría al Salón en clave patológica y denunciará la “promiscuidad” del mensaje no sería privativa de los columnistas de la hermética derecha nacionalista. En el periódico *La Nación* de 1935 el gesto celebratorio por el 25 aniversario del certamen se acompañaría de una condena del eclecticismo y mutabilidad de los contenidos de las selecciones del Salón. El columnista también recurriría a la idea de lo “promiscuo” para designar el problema de la calidad de las obras que acepta el jurado.³¹⁸

En contraste, y como complemento de estas denuncias, se iría configurando un reclamo de un tipo de arte y artista que contribuyera a la consolidación y difusión de un patrimonio nacional de acuerdo, por supuesto, a los criterios que ponderarían los defensores de una imagen controlada y ordenada de la Argentina. En 1935, en las páginas de *Nativa*, no habría comentarios sobre el Salón Nacional, pero sí sobre el XIV Salón de Otoño celebrado en Rosario en mayo de ese año, al cual se elogia profusamente. También se incluiría una larga nota sobre la exposición en la Galería Wittcomb de un colectivo de artistas que suelen ser destacados, por esta publicación, con el epíteto de “verdaderos artistas nacionalistas”: Ripamonte, Peláez y Cenacini. En esta muestra, que se inauguraría 5 días antes que el Salón nacional, comparten, además de la

³¹⁷ Este término se reitera en otras intervenciones, y en ninguno de los casos tendría una connotación sexual, sino que estaría más orientado a la denuncia de una perversión.

³¹⁸ s/firma, «El XXV Salón Nacional de Bellas Artes será inaugurado esta tarde.», *La Nación*, 21 de septiembre de 1935.

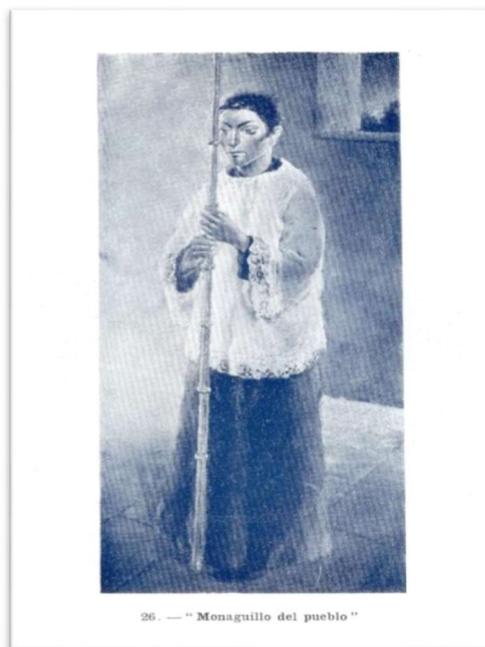
sala, el tema: costumbres y paisajes de la tierra. Estos serían los “verdaderos” artistas, los valientes que harían frente a las “deformaciones revolucionarias y negativas de la pintura”. *Nativa, Crisol y Bandera Argentina* al situar al modernismo en el plano de la destrucción y lo patológico, como una suerte de una infección que lo permearía todo en una progresiva empresa degenerativa, encontrarían que los únicos salvadores serían quienes no están infectados por “el virus del arte moderno.”³¹⁹ Quedaría restablecida la dicotomía destrucción/construcción restándole al crítico ocuparse de construir lo que el Salón destruiría. De allí se desprendería que la responsabilidad del crítico consistiría en guiar a los artistas en pos de restaurar al Salón como legatario de la “misión de cuidado de bienes patrios” que en los 30s se vería horadada por una institución incapaz de “[...] contener la avalancha desordenada de producción que le desprestigió.”³²⁰

Quién habla y de qué sería un punto fundamental en estas intervenciones: la inclusión de cierto arte en el Salón nacional se plantearía como una ampliación de los límites de lo que puede ser representado tanto como de los modos de representación. La particularidad de los nacionalistas de derecha es que esgrimirían una estructura argumentativa que, con los años, iría reforzándose a partir de plantear más contundentemente la frontera entre la representación “verdadera” y aquella “trasgresora” de esa verdad en base a un paradigma mucho más fuerte: lo moral/no moral. Sometido a una ley tautológica y naturalizada (sólo lo bello es moral y verdadero / sólo lo moral es bello y verdadero / sólo lo verdadero es bello y moral), el arte sería colocado en el lugar del enfermo cuya peligrosidad radicaría en su poder de contagio. El nuevo arte es condenado por su [supuesto] desprecio a las visiones tradicionales de las costumbres y de la moralidad, lo que se tomaría como síntoma de degeneración. La apropiación de un discurso médico/policial funcionaría como la estrategia discursiva empleada en estas columnas para negar la palabra del otro deslegitimándolo y, a la vez, reforzar la autoridad de quien ejerce la condena.

³¹⁹ Díaz Usandivaras, Julio, «Arte Argentino.», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, 30 de junio de 1936.

³²⁰ Ripamonte, Carlos, «“El llamado arte nativo”», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada* 144 (Diciembre de 1935): 17.

En el 36 se observaría un nuevo quiebre. A pesar de que, en un plano político, la narrativa del Salón parecería menos controvertida que el año anterior, se observa un avance de las obras de factura moderna en la Selección. “Figura” (nº 22, S36 – Fig.27) de H. Basaldúa, muestra una mujer parada con un brazo apoyado en una silla y otro extendido a un lado llevando un ramo de flores. Las pinceladas son bien cargadas hasta



Izq. Fig. 27, “Figura, H. Basaldúa, 1936

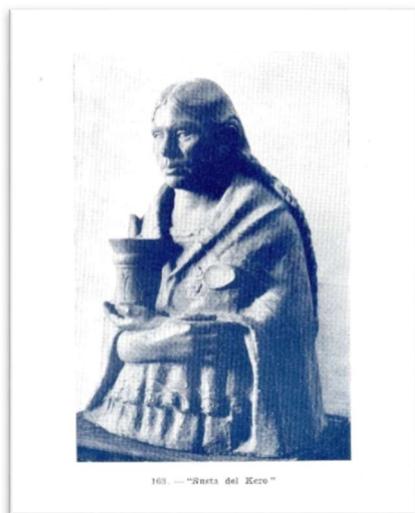
Der. Fig. 28, “Monaguillo de Pueblo”, Besares Sorraire, 1936

el punto que el piso parece moverse y da la sensación de que la mujer no está bien

apoyada. Spilimbergo también presenta retratos que son muy característicos en lo que hace a la paleta y rasgos faciales, rostros poco expresivos que no presentan ninguna dimensión conflictiva. “Retrato de muchacho” (nº38, S36) de Horacio Butler descansa en el movimiento ondulante de la figura. “Pintura” (nº 68, S36) de Juan del Prete acerca a un retrato que pone de manifiesto una de las marcas de este artista, la oscilación, un tándem entre lo indefinido y lo figurativo, entre el pincel cargado y uno despojado de material. Por su parte, Besares Sorraire vuelve sobre a un tema tradicional cuando presenta “Monaguillo del pueblo” (nº 26, S36 – Fig. 28), pero con la singularidad de colocarlo en un contexto severamente despojado, erige a este monaguillo de expresión distante en el centro de la escena. Otra escena de costumbres la trae “Viejo pastor de cabras” (nº 143, S36) de José Martorell. Exponente de un realismo de pincelada gruesa, en esta obra la carga dramática se exhibe, por ejemplo, en el rostro o en las manos, ambos medios para expresar la dureza del trabajo en el campo y de lo que se puede colegir el sacrificio del nativo, del peón rural, de aquellos que son tipificados como la

encarnación de la Argentina profunda y real. Este es un retrato casi completo, no hay fondo salvo porque de manera diminuta el artista introduce la cúpula de una iglesia de la que apenas se ve la cruz. Signo que reforzaría la dimensión católica de lo nativo. “Serrana” (nº190, S36) de Rapaport obtiene el Premio Laura Bárbara de Díaz. La única imagen de una india sería “Ñusta del Kero” (nº 168, S36 – Fig. 29) de Luis Perloti. Escultura realista de una mujer de largas trenzas que sostiene un kero en su mano derecha.

Fig. 29, “Ñusta con kero”, L. Perloti, 1936



“Buenos Aires – 1936” (nº 17 S36 – Fig. 30) de Aquiles Badí gana el Segundo Premio o Premio Composición. La Buenos Aires que presenta es una suerte de ciudad metafísica compuesta por dos líneas de edificios que se organizan a los laterales de una calle principal y en el centro se corta por el primer plano de unas construcciones que parecen estar en una suerte de foso. La cubificación se impone a partir del juego de pinceladas planas que

dan sentido tanto a la perspectiva como a las luces y sombras. Su propuesta cautivaría porque cuanto más se la observa más abstracta parece.



Estas mismas características

Fig. 30, “Buenos Aires”, Aquiles Badí, 1936

presenta otra de sus obras seleccionadas, “Composición” (nº 18, S36). Por otra parte, una mirada que, en esta época ya puede considerarse más clásica es la que ofrece uno de los premiados (estímulo) Pablo C. Molinari con su “Día Gris” (nº150, S36). Barquitos en el

Riachuelo, fábricas en la orilla sur y bastante humo informan sobre el carácter activo y productivo de la zona. Fray Guillermo Butler sigue presentando obras de motivos

religiosos, pero de factura cuasi onírica, por ejemplo, “Sagrada Familia” (nº 36 S36) o “Capilla de San Antonio – Córdoba” (nº 37, S36). “Acrobata y payaso” (nº 113, S36) de L. Gurevich es una composición de colores planos, dibujo sintético y paleta vibrante. También recurre a una estructura geométrica, triangular para disponer a los personajes en la escena representada. Entre las obras que fueron seleccionadas y distintivamente no obtuvieron mención se encuentra “Día de sol” (nº 216, S36 – Fig. 31) de Raul Soldi. Soldi presenta obras desde 1930 y si bien son seleccionadas no entran entre las premiadas. Compone una serie de mujeres que entrarían dentro del modo particular del artista de estilizar las formas, de dar un tono y rasgos un tanto etéreos a las expresiones femeninas, en cierto modo con un toque irreal hasta en los colores que emplea que suelen ser de una paleta baja. La luz entra siempre desde un segmento de la obra que eleva las presencias a un lugar etéreo. Las figuras son

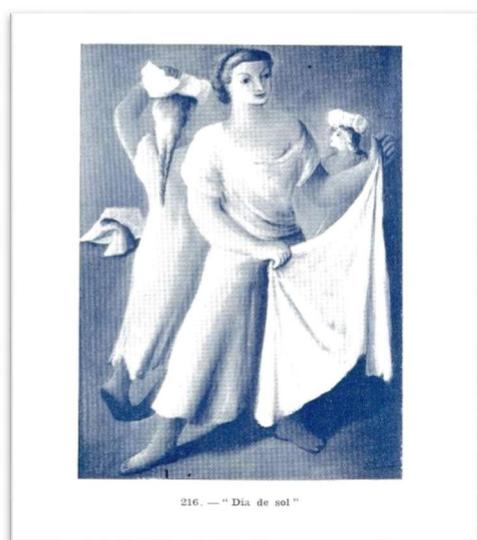


Fig. 31, “Día de sol”, R. Soldi. 1936

de un ritmo curvo y a pesar de que emplea empastes firmes, la piel de estas mujeres suele ser delicada y fina por la transparencia de los tonos que emplea. De ahí ese carácter entre metafísico y poético de sus imágenes. Quien también presenta obras que suelen ser seleccionadas y no premiadas es A. Berni que en esta ocasión es admitido con “Chacareros”

(nº25, S36). A diferencia de este tipo de obra con un contenido que pone de manifiesto que el tema está en consonancia con toda una corriente de crítica social vigente en la época, otras abordan la imagen del campo en pos de reforzar una percepción más armónica de aquellos elementos que constituyen fuente de conflicto social y político.³²¹

³²¹ Durante la década de 1930 el sector agrario se caracterizó por la diversificación e integración de inversiones de capital resultando en una mayor concentración de los grupos. Éstos conformaron grupos económicos dedicados a las actividades de la dinámica agroexportadora, la producción industrial y la construcción. El desarrollo de la industrialización estuvo también financiado por nuevas inversiones realizadas por capitales extranjeros, provenientes principalmente de Estados Unidos, Alemania, Francia y en menor medida Gran Bretaña. Tempranamente las inversiones obtendrían un alto nivel de las tasas de ganancias lo que favoreció un proceso de reinversión de utilidades, más la integración y diversificación de actividades industriales y no industriales. Si bien el número de trabajadores aumentó como producto de las migraciones internas, la situación social de los trabajadores no se modificó en relación con la de años anteriores. Las condiciones de trabajo eran fijadas por los patrones y el estado rara vez hacia cumplir las leyes que protegían a los trabajadores de los abusos empresariales. Los proyectos de ley impulsadas por los representantes del socialismo (proyectos para establecer indemnizaciones por despidos, vacaciones pagas y licencias por enfermedad) no fueron aprobadas por la mayoría conservadora. Para más detalles sobre este tema se puede



Fig. 32, "Chacareros", A. Berni, 1936

En el caso de "Colonos" (n°145, S36), Raúl Maza propone una composición de un realismo que juega con recursos expresionistas, donde un grupo de personas rodean a un paisano que con cara apesadumbrada toma mate mientras

su mujer apoya, a modo de consuelo, la mano derecha sobre su hombro. El contraste entre las figuras se observa en la claridad que atribuye a aquellas que ocupan el centro y a medida que van enmarcando a la tela se van oscureciendo y poniendo de espaldas al espectador. Estos colonos son los nuevos nativos, aquellos inmigrantes que se alejan de la ciudad y adaptados a la tierra se dedican a tareas rurales. Emplea una paleta mesurada, colorida, pero de limitada amplitud cromática y luminosa. Se atiene a la figuración y a una pincelada bien cercana al figurativismo. El modernismo de este artista no puede ponerse en duda, se perfecciona en Italia con Giacometti y en 1931 realiza los paneles decorativos de la Exposición internacional de Nueva York, pero se

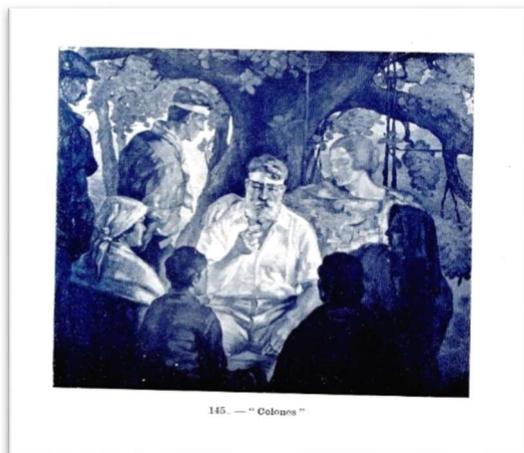


Fig. 33, "Colonos", R. Maza, 1936

acomoda fácilmente a una estética coherente con el discurso oficial como vemos en su contribución a los murales de los edificios del Ministerio de Hacienda y Obras pública.

La Medalla a extranjeros va a Richard Hall por su obra "Retrato" (n°116, S36). Este es un retrato realista que no tiene mucho de particular ni singular. Igual sucede con el

consultar: Godio, J., El movimiento obrero argentino (1930 – 1943). Socialismo. Comunismo y nacionalismo obrero; Buenos Aires, Editorial Legasa, 1989; Horowitz, J., Los sindicatos, el estado y el surgimiento de Perón. 1930/1946; Buenos Aires, Eduntref, 2004; Matsushita, H., Movimiento obrero argentino 1930 – 1945; Buenos Aires, Hyspamérica, 1986. 25

Premio Cecilia Grierson que es otorgado a “Retrato de niña” (nº 173, S36) de Víctor Pissarro. Policastro presenta “Mendigo” (nº 177 S36), situado en un entorno que parece estar en el margen de lo urbano y lo rural, el personaje y la niña que lo acompaña parecen fundirse en el ambiente mismo. La pintura sobria y austera resuelve las figuras centrales con fuertes empastes y una paleta baja de colores tierras y ocres.

Una de las particularidades del catálogo de 1936 consistiría en que se observaría una mayor relación entre los Premios y la Selección en lo que hace a las obras de la categoría desnudos. Combinación de realismo y apuesta por lo geométrico, “Reposo” (nº103, S36) de Consuelo R. González obtiene uno de los Premios Estímulo a la pintura. Trabajo peculiar no solo porque no se ciñe a los cánones del desnudo tradicional sino porque combina dos estilos que, rara vez, se observan definidos en su particularidad tan claramente armonizados al sostener una misma composición. Desde un plano alto se ve a la mujer recostada, la figura goza de un nítido tratamiento realista al igual que la tela sobre la que se recuesta. La voluptuosidad es realzada por un entorno frío, donde la severidad de las líneas geométricas refuerza los ángulos de cada rincón del sillón en el que yace, al mismo tiempo que los de los cubos que lo rodean o sirven de apoyo al libro que se observa a su lado. “Susana” (nº 218, S36) de Jorge Soto Aceval obtiene el Primer Premio. La mujer ocupa la centralidad de la obra, tiene sus hombros y parte del torso desnudos, sus brazos y pechos están cubiertos por una tela trabajada en detalle en toda su voluminosidad y pliegues. Lo que aparece como una tópica frecuente en varios retratos, y aquí no se hace esperar, es la mirada perdida que da un tinte de languidez y transmite una sensación de angustia al espectador. Reaparece el tema de las “Bañistas” (nº 5, S36) en este caso de María Manuela Alles Monasterio. Desnudo moderno, en el que prevalece una mujer en primer plano centrada en una posición muy fresca y relajada que tiene incluso cierto toque de pose fotográfica. Parece cualquier mujer en la playa, aunque en este caso está desnuda. Detrás de ella se observa otra mujer, en tonos más oscuros y rasgos más indefinidos. Su presencia da cierto sentido de profundidad a la perspectiva. Hay una estética de contrastes en “Bañistas” de Monasterio que se repite bastante. También se observa en “Bañistas” (Motivo para decoración mural) (nº 52, S36) de Emilio Centurión. Mujer y hombre recostados en una lona en la playa, el tono oscuro de él hace que el cuerpo de ella se acerque al observador. Las figuras ponen de manifiesto un estilo de representación que podemos observar en varios de “los muchachos de París”. Son personajes corpulentos, de rasgos fuertes y voluptuosos, con miradas que

esquivan al público. En algunos casos la evidencia es aún más fuerte como en “Composición” (n° 50, S36) de Rodolfo Castagna. En esta misma línea de desnudos que rompen con el estilo académico y son poco convencionales es seleccionada “Composición” (n° 98, S36 – Fig. 34) de Mario Giordano la Rosa. En primer plano se observa una mujer que está recostada sobre el respaldo de una silla, pensativa mira hacia el infinito, si bien está desnuda no está posando para el artista. Parecería producto de un acto fotográfico porque refleja un sentido de espontaneidad, como si el retratado no fuera consciente de que su imagen está siendo capturada. Retratada a partir de una estructuración geometrizable, en un extremo se observa a la mujer y a su derecha, un poco retrasado en el plano, está sentado un joven bandoneonista. Ambos forman una V y en medio de la que detrás se puede ver una escena que parece la proa de un barco vista desde arriba, como si viéramos la escena desde un balcón. En la proa hay muchas parejas bailando lo que podría ser un tango. También se observa una continuidad entre los bodegones premiados y seleccionados.

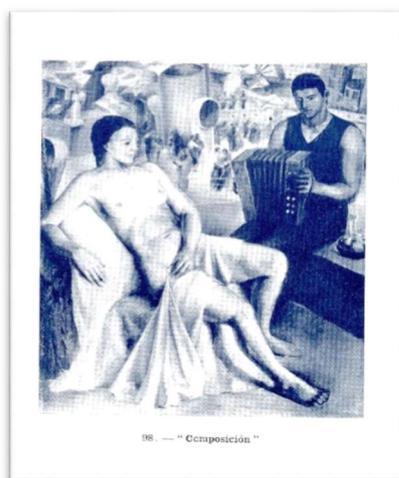


Fig. 34, “Composición”, M. Giordano de la Rosa, 1936

El premio estímulo va para “Naturaleza muerta” (n°203, S 36) de Roberto Rossi, pintura realista y tradicional que no presenta sobresaltos. “Pejerreyes” (n° 1, S36) de J. P. Abálsamo, naturaleza muerta con peces sobre el papel que debe haber sido su envoltorio, botella de vino y vaso. “Flores” (n° 20, S36) de O. Barberis es un jarrón de flores como indica su título. Dice muy pero muy poco. En otro extremo estilístico se ubica “Naturaleza muerta” (n° 27 S36) de Rodrigo Bonome. Contenido convencional de un bodegón, la cubificación de la tela le da un ritmo especial a la composición de tintes cezaneanos. Por su parte, el catálogo del Salón de 1937 presentaría una serie de particularidades entre las que interesa rescatar su valor documentario. Incluye a otros eventos que se hicieron al mismo tiempo y como parte del mismo Salón en el *Palais de Glace*. Entre ellos, el Salón de Estados Unidos del Brasil³²², el Primer Salón Nacional de

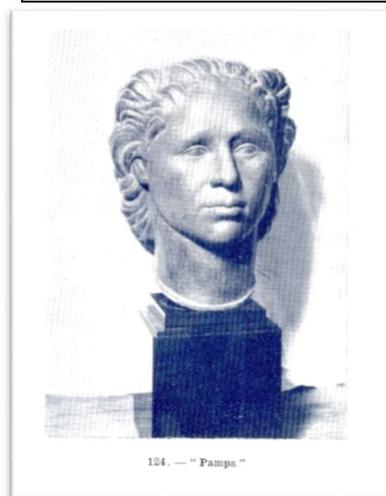
³²² El Salón de Estados Unidos del Brasil, el cual se exhibe en la Sala Prilidiano Pueyrredón se celebra como resultado de un Tratado de Intercambio artístico Argentino-Brasileño que se firma el 14 de diciembre de 1936. Hay un primer premio adquisición de pintura y escultura y un segundo premio de escultura y pintura. Las obras (10 pinturas y 5 esculturas) se seleccionan en Brasil por un organismo oficial y son recibidas en la Argentina. Una de las primeras

Música Argentina, y el XXVII Salón Anual de Bellas Artes.³²³ Otro de los elementos especiales que ofrecería este Salón consiste en toda una sala dedicada a Cesáreo Bernaldo Quirós, compuesta por 10 de sus obras. Este homenaje, visto a la luz de las obras que componen al catálogo, advertiría sobre el reforzamiento de la función del Salón como productor de sentidos y custodio de la imagen patria en clave telúrica del que parece haberse desviado entre el '35 y el '36.

En la sección “Notas de Arte” de *Crisol* del '36 se vería un ejemplo de cómo este tipo de cambios que se reflejarían en los catálogos posteriores a 1934 tendrían su correlato en un desplazamiento de la preocupación por la calidad a la ponderación del papel del arte en la construcción de un espíritu patrio. El columnista evaluaría positivamente la muestra del '36, no por considerar valiosas a las obras sino por

la actitud del público que, según observa, visita con fruición sala por sala. A su vez señalaría que a pesar de que sería mucho lo exhibido, poco sería sensacional en el sentido artístico. El periodista rescata que se daría, lo que llama, “una nota simpática” en el conjunto de la muestra escultórica que es el predominio de un espíritu nacionalista, que se observa en los motivos que evocan a “nuestra tierra”. El Gran Premio Nacional es adjudicado a Alberto Lagos por su trabajo “Pampa” (n° 124, S36):

Fig. 35, “Pampa”, A. Lagos, 1936



<<“Pampa” es el genio de la raza y el alma del desierto. Un solo rostro ha bastado para expresar en síntesis el dominio de una estirpe sobre las fuerzas telúricas.>>³²⁴

cosas que saltan a la vista de esta selección en la semejanza estilística y, aunque en menor medida, temática con los Salones argentinos. Escenas de costumbres, paisajes rurales, marítimos y urbanos, desnudos, entre otros, son los temas que prevalecen. Técnicas de empaste denso, paletas altas, predominancia de un estilo postimpresionista es la versión oficial brasilera que se hace llegar a nuestro Salón.

³²³ Esto se explica porque la Dirección Nacional de Bellas Artes, dirigida por Nicolás Besio Moreno, comprende una serie de institutos. Ellos son: el Museo Nacional de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, La Escuela Nacional de Bellas Artes Plásticas Preparatoria Manuel Belgrano y Los Talleres Superiores de Especialización E. de la Cárcova. Los eventos que comprende son: Las Salas Nacionales de Actos y Exposiciones, el Salón Nacional de Bellas Artes Plásticas, el Salón Nacional de Artistas Decoradores, el Salón Nacional de Música Argentina, la Exposición de Premiados en el Interior, la Federación Nacional de Comisiones Oficiales de Bellas Artes, La Federación de Comisiones Oficiales de Bellas Artes lo tiene también a Besio Moreno de director. Está compuesta por Comisiones de Buenos Aires (La Plata, Bahía Blanca, Chascomús, Pergamino, San Nicolás y Tandil), Catamarca, Córdoba (Río Cuarto y San Francisco), Corrientes, Entre Ríos (Paraná, Concepción del Uruguay, Gualagayachú) Jujuy, La Rioja, Mendoza, Salta, San Juan, San Luis, Santa Fe (Rosario), Sgo. del Estero, Tucumán, Gobernación de Misiones (Posadas).

³²⁴ s/firma, «El XXVI Salón Nacional de pintura y escultura», *Crisol*, 30 de septiembre de 1936, 2.

La superposición de la política a la dimensión estética de la mirada del crítico se pondría en juego, con gran claridad, en el caso del otorgamiento del 2° premio en pintura para “Chacareros” de Berni. En estas líneas se observa que, a pesar de responder a los parámetros de calidad del observador, la obra es duramente criticada desde una propuesta deshistorizante que la acusaría de faltar a la verdad y, por tanto, a la patria:

“A pesar nuestro, vamos a hacerle justicia al cuadro, confesando que es uno de los valores positivos del XXVI Salón. Pero, eso sí, también le vamos a decir cuatro palabras que nos duelen por ser argentinos. Antonio Berni ha pintado un cuadro que está fuera de nuestra realidad social. Es un problema agrario de otros países, Rusia, España, Méjico, que el pintor ha traído a ventilarlo aquí. Es arte puramente soviético. [...] No hubo necesidad de agregarle la bandera roja con los atributos simbólicos para que este cuadro adquiriese deliberadamente cara de ciudadanía soviética en el arte. En el centro del cuadro, sentado, se halla el “leader” con un periódico, “El campo”, poseído de la misión de informarlos, despertarlos, azuzarlos, y sembrar en sus corazones la simiente del odio. Escuchan al “leader” con expresión tonta [...] al fin siempre queda algo, y este algo es, desgraciadamente, la semilla de la cicuta.”³²⁵

Acusa al artista de cerebral, intelectual, la connotación política de su obra respondería a la posición personal y servil, al servicio de la propaganda comunista, no así de la realidad política y social del país; para nuestro columnista esta obra de Berni reuniría todas las propiedades del arte que amenazaría a la “verdadera” misión del Salón.³²⁶ Sus argumentos se articulan de acuerdo a la percepción de que la copia de modas extranjeras no sólo sería un signo del carácter sumiso del arte argentino que proponen los artistas de la nueva sensibilidad sino también, como se observa en el asociación del mensaje que se transmite con “la semilla de la cicuta”, una evidencia del deterioro de la dimensión nacional de la empresa estética de la cual sería responsable el SNBA. De ahí sería de donde se desprende la estructura de legitimidad de las diatribas de estos críticos. Asimismo, se observa la manera en la que le niega su carácter alegórico al hacer hincapié en que el problema agrario representado aludiría a cuestiones de otros países. Se postula dicotomías tales como extranjería/contaminación, nuevos lenguajes plásticos/patología, que sustentarían la insistencia en la idea de que el “retraso” y el

³²⁵ Ibid.

³²⁶ Este tipo de pronunciamientos es fuertemente debatido por otros críticos que sostiene la idea de que el arte nacional puede hacer gala de la recepción de ciertas tendencias extranjeras sin por ello perder su estatus de argentinidad, siempre y cuando haya una apropiación de dichas tendencias, una asimilación al objeto perseguido. Rinaldini, J., ‘El XXVI Salón de Bellas Artes.’, *El Mundo* (Buenos Aires, 26 SEptiembre 1936).

“desprestigio” de la pintura argentina serían, en parte, producto de factores externos, de una epidemia proveniente de Europa que la habría desviado de su cauce.

Hacia el '37 la reacción de la crítica adoptaría ribetes que de tono aún más contundente y extremo. El despliegue de una terminología como la que se observa también en *Nativa* daría cuenta de una resignificación de lo patológico en la que la criminalización del arte nuevo dejaría como única opción posible el “liquidar” a los responsables.

“Las Comisiones de Bellas Artes y directores de instituciones encargadas de velar por el progreso y el fomento artístico, y que han consentido y siguen consintiendo este estado anárquico, atentatorio de nuestras incipientes artes, deben ser inmediatamente eliminados de sus cargos, no sin antes acusárseles y responsabilizarlos de tantos desmanes cometidos con el consiguiente perjuicio para la cultura de esa rama artística.”³²⁷

La voz esperanzada de Díaz Usandivaras, que se pronunciaría en ocasión de la creación de la Comisión de artes, se desvanecería y se transformaría en una interpelación irreverente, furibunda, por momentos, a las instituciones responsables en el campo de las artes y al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, a los que conminaría a involucrarse. Este tipo de intervenciones de la crítica en la prensa nacionalista, que denuncian un estado de descontrol, alcanzarían un nivel de desenfreno retórico que los conduciría a diagnosticar al campo del arte con demencia en un contexto de “retorno a la barbarie”. Tamaña patología reclamaría una la solución en la que resuenan los ecos de un M. Nordau que reclamaba soluciones penales para el arte al que acusaba de criminal. En palabras de Díaz Usandivaras: “[...] el procedimiento debería ser policial y la intervención jurídica. Si todo aquel que hiere o que mata se lo procesa por criminal, igual suerte debería correr el que debiendo mejorar las artes las destruye.”³²⁸

³²⁷ Díaz Usandivaras, Julio, «Los Recientes Salones de Arte. De Buenos Aires y Rosario. Continúa el crimen de nuestra pintura.», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, n.º año XIV, n.º 166 (31 de octubre de 1937).

³²⁸ *Ibidem*.



Un contraste con el catálogo de este año pondría de manifiesto que en estas intervenciones estarían resonando elementos que exceden al campo artístico. En 1937 una de las obras más curiosas entre las seleccionadas es “Descendimiento” (nº21, S37 – Fig. 36) de Aquiles Badi.

Fig. 36, “Descendimiento”, A. Badi, 1937

El artista opta por un tema religioso pero el modo de encararlo es totalmente moderno. Están presentes los distintos elementos que marcaría el recorrido de Badi. El legado de Cezanne, el cubismo y la pintura metafísica decantarían en una obra en la que predomina una estructura sólida y una síntesis temática que se obtienen de volúmenes productos del juego de zonas cromáticas de estilo cezanneano (azules, tierras, ocre y grises), la geometrización de la composición lograda a través de pinceladas puras y fragmentadas, dramatismo compositivo que se alcanza por medio de una propuesta austera de color y una carga de material bien sobria. En esta ocasión, se otorga un Premio Bolsa que se divide en 4 participantes. Entre ellos W. Melgarejo Muñoz lo recibe por su “Demolición de la vieja Aduana” (nº198, S37 – Fig. 37).

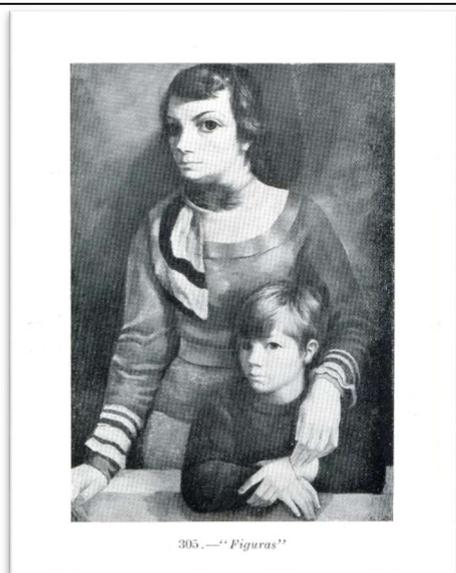
Fig. 37. “Demolición de la vieja Aduana”, Melgarejo Muñoz, 1937



También es seleccionada su pintura “Vallecito de Unquillo” (nº199, S37) que poco tiene que ver con la anterior. Lo que destaca de “Demolición...” es el dinamismo de la imagen que hace presenciar al observador del acto mismo de demolición, con los trabajadores dedicados a sus tareas afanosamente,

sensación que se refuerza por trabajo sintético de los cuerpos y el humo que los rodea. Por otra parte “Vallecito...” es una obra de tipo costumbrista con paleta y pincelada empastada, apacible imagen que denota la quietud de la vida fuera de la ciudad. “Callecita de La Boca” (n° 117, S37), premio bolsa a Juan Carlos Faggioli, es una composición costumbrista que tiene a una escena urbana por centro. Los niños dando vueltas en la calesita de un barrio de inmigrantes, a cuya derecha se observan dos banderas y la que flamea más alto es la Argentina. “Corrientes y Pueyrredón” (n° 9, S37) de M. M. Alles Monasterio también obtiene este premio. Acerca una imagen donde la perspectiva lejana convierte al espectador en observador pasivo de una realidad que se presenta dinámica, pero sin conflictos. El Premio Cecilia Grierson que es otorgado a “Nilda” (n°121, S37) de Marcos Tiglio, se retrata a una niña que derrocha inocencia,

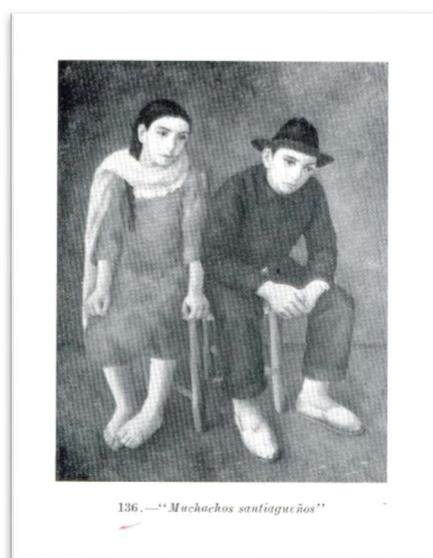
Fig. 38, “Figuras”, L. E. Spilimbergo, 1937



ubicada en un entorno austero, con una canastita donde lleva pan o huevos. Aquí también se observa el carácter intimista que genera la mirada desviada de los ojos del espectador, y ajuste por parte del artista a los parámetros del premio. Lino E. Spilimbergo gana el Gran Premio Adquisición con “Figuras” (n°305, S37 – Fig. 38). Esta obra responde a la estética de Retorno al Orden, su solidez estructural y monumentalidad son rasgos característicos de Spilimbergo como retratista y

Fig. 39, “Muchachos santiagueños”, R. Gómez Cornet, 1937

lo emparenta con este movimiento con el cual estuvo en contacto en sus años de estudio en Italia. Con una paleta baja logra un clima austero y metafísico donde los grandes ojos del niño y la madre capturan la mirada del espectador. Ramón Gómez Cornet obtiene el Primer premio con “Muchachos Santiagueños” (n°136, S37 – Fig. 39) una obra que en tanto a estilo y género no se aleja de la de Spilimbergo. En una paleta de colores tierras y ocres Gomez Cornet retrata a estos niños



de mirada elusiva y angustiosa que dan cuenta de las preocupaciones del artista por las problemáticas sociales que aquejan al país, en particular a la región de la que es originario. Sin embargo, dada su formación moderna, su estilo figurativo no derrapa hacia el pintoresquismo, sino que sus propuestas estéticas siempre responden a un lenguaje modernista, aunque figurativo. Tiene en común con Spilimbergo el recurso a una paleta y a una composición austera además de la disposición geométrica de las figuras que les permiten sostener un clima intimista que transporta al observador al interior de lo que sucede en la obra. Este recurso favorece que el tema exceda los límites de lo anecdótico e instale la noción de una preocupación de orden social. “Composición” (n° 42, S37) de Alejandro Bonome es una obra de claro estilo metafísico, la disposición geométrica de las figuras se imposta sobre una terraza cuadrículada que dan a entender que se encuentra sobre un edificio pero sorprende con una vista rural, un rancho geométrico acompañado por dos arbolitos y ondulantes montañas en el horizonte.

Uno de los premios que más daría que hablar es “Jujuy” (n°35, S37 – cfr. Fig. 25. p. 107) con el que Berni obtiene el galardón a la mejor composición.³²⁹ Aparentemente, la Comisión de Bellas Artes habría interpretado que el tema retratado se correspondería a un signo del paso del artista hacia el verdadero arte nacional. Para otros esta obra representaría una suerte de retroceso en su indagación plástica, tomando como parámetro obras como Desocupados (1934) y Chacareros (n° 25, S36). Jujuy es visto – positiva o negativamente – como un acercamiento de Berni a la pintura regionalista, manierista, con personajes estereotipados y de paleta expresionista. Se marca una distinción con respecto a las obras antes mencionadas no sólo en lo que hace a cuestiones estilísticas o técnicas sino también por el modo de tratar el contenido tematizado. Si en las primeras lo que destaca es lo agobiante y descarnado de la vida de estos sujetos, en Jujuy parecería que el estereotipo predominaría sobre cualquier posible elemento conflictivo. Se la podría comparar con las obras de Spilimbergo o las de Alfredo Guido, pero se distingue por una paleta muy colorida por sobre otra de tierras y ocre. Vale recordar que esta obra es parte de aquellas que Berni realiza al regreso del viaje a Jujuy que del que formaría parte en el '36. Lo ponderable de todo el caso es que cuando finalmente se premia a una de sus obras esta no generaría un quiebre en el discurso establecido, sino que es percibida como síntoma de un ajuste por parte de Berni al arte nacional. El

³²⁹ Este mural fue recientemente recuperado y restaurado por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, donde se exhibe desde 2014. <http://www.malba.org.ar/evento/antonio-berni-mural-americanista/>

Premio Composición es otorgado a Ernesto Riccio por “Herradores” (n° 267, S37). Esta es sin lugar a dudas una obra costumbrista que evoca los estereotipos regionales. Este artista hace su viaje a Europa en los 20s, y se radica en España. Junto a una serie de artistas, entre ellos Bermúdez, son alcanzados por los intercambios con I. Zuloaga y un estilo pictórico que fomenta la búsqueda de las raíces y el estudio del paisaje como vía para definir una identidad artística. Entre las obras las escenas de costumbres también englobarían al mundo de las labores. Por ejemplo, “Canteristas” (n° 40, S37) de Raúl Bongiorno. Ernesto M. Scotti obtiene el Premio Eduardo Sívori por “Descanso de Modelos” (n° 292, S37). Una de ellas descansa sentada en un banquito con un bebe en brazos. Su atuendo sigue las líneas voluptuosas de las telas que enmarcan el fondo del cuadro. La otra modelo está parada junto a ella, en este caso está desnuda con lo que podemos suponer que es ella la que en ese momento está modelando. Tiene su mano izquierda apoyada en la cadera y con dicha mano sostiene un paño que completa la composición geométrica en la que se encuentran insertas. Colores vibrantes y miradas perdidas que acercan al observador a ingresar a la escena. El premio Laura Barbará de Díaz es para “Naturaleza muerta y jarra” (n°80, S37) de Celita Cornero Latorre. Es una naturaleza muerta bien *fauve*, lejos de ser convencional en su diseño. “Maceta en el patio” (n°121, S37) de Ludmila Fedorovna de Fioravanti obtiene el Premio medalla a extranjeros. Es eso, una maceta en el rincón de un patio. Por su parte, Jose Fioravanti³³⁰ obtiene el Gran Premio Adquisición por su “Mujer con libro” (n°120, S37). Esta escultura es figurativa de estilo académico, para el cual posa su esposa. José de Luca obtiene el Primer Premio Nacional de escultura con “Flor de Cardón” (n°99, S37). Estilo figurativo académico, desnudo. Aparentemente es una mujer nativa por la larga cabellera trenzada. Además, el nombre refuerza esta idea dado que “cardón” denota campo. De Luca tiene otras obras de este estilo, como La Raza, escultura que está emplazada en Caminito del barrio de La Boca. Uno de los premios composición en escultura va para “Armonía” (n°288, S37) de Antonio Sassone. A diferencia de las dos anteriores es una escultura figurativa pero no responde a parámetros académicos. Se entiende que una mujer reposa en brazos de un hombre, pero la enormidad de sus extremidades y la posibilidad de percibir el rastro de la mano del artista en la manera en que trabaja el yeso acerca una obra al espectador obra mucho más moderna en su estilo. “Composición” (n° 257, S37) de Vicente R. Puig gana el otro Premio Composición. Esta también es una

³³⁰ Fioravanti es uno de los elegidos de los gobiernos conservadores a la hora de proyectar monumentos. Ya cuando estaba en París a principios de los 30s se le habían encargado monumentos a N. Avellaneda y a Sáenz Peña. A su regreso en Buenos Aires colabora con Bigatti en el Monumento a la Bandera.

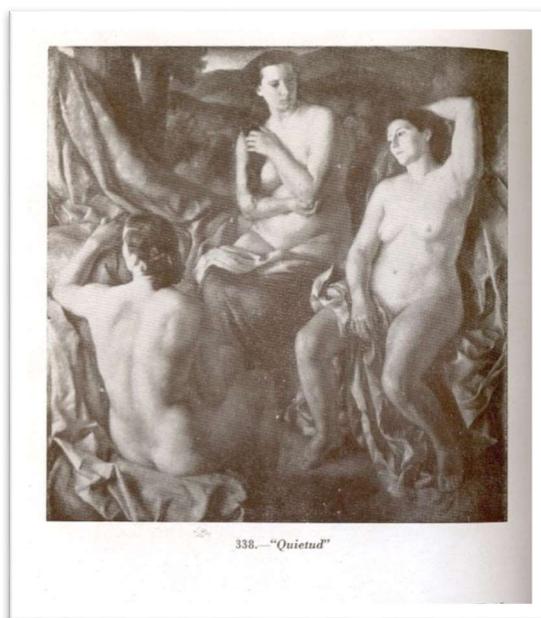
escultura realiza en yeso, pero mucho más tradicional que la otra. Entre las características distintivas de este Salón también destaca que es uno de los certámenes en los que más obras se han seleccionado a lo largo de la década. Hasta ahora no superaban las 350 obras, pero en este se aceptan 417.

En 1938 el Premio Adquisición en pintura lo obtiene Francisco Vidal con “Quietud” (nº 388, S38 – Fig. 40), una obra que es muy próxima a la pintura académica salvo por el hecho de que las tres mujeres retratadas al desnudo no son ni figuras mitológicas ni ninfas. Se observan dos mujeres sentadas de cara al espectador pero que no

lo miran y una tercera

Fig. 40, “Quietud”, F. Vidal, 1938

que está de espaldas a él. Están sentadas en lo que parecen troncos de árbol cubierto por unas telas cuyos pliegues han sido objeto de una gran dedicación



por parte del artista. El pulido del trabajo de la piel es destacable. Mucho más representativa de la vertiente modernista que se evidencia en este catálogo es la obra de Gastón Jarry, “Interior” (nº 170, S38) que obtiene el Primer Premio. El trabajo del escorzo y la perspectiva son singulares, el cuerpo de la mujer retratada da cuenta de las energías pinceladas del artista. El segundo premio sigue la misma línea que el anterior. “Mujer Dormida” (nº 292, S38) de E. Scotti presenta a una mujer bien real, su pose casual y sus pezones erectos confrontan al observador con una escena íntima que le permite involucrarse en la vida privada de una desconocida que puede ser bien real. Otro desnudo que resulta premiado es “Desnudo” (nº 52, S38) de Elisa Bosch Alvear. La particularidad no radica en la composición o el estilo sino en la mujer que la artista elige como objeto: sus rasgos indígenas y el ánfora que tiene en sus manos refuerza la idea sobre su origen nativo. Es poco frecuente encontrarse con desnudos de estudio protagonizados por una mujer de rasgos indígenas, incluso en la obra de Centurión se piensa en la mujer como nativa por una cuestión de semántica, pero no necesariamente por lo que se ve. El Premio E. Sívori es entregado a Edelmiro Lescano Ceballos por

“Desnudo” (nº 186, S38). Hay algo particularmente interesante en esta obra. Por la pose del cuerpo perfilado de la mujer, la escena en que está colocada y la luminosidad que proviene de detrás de ella da la sensación de que se trata de una fotografía de estudio.

Entre el núcleo de retratos grupales la obra que obtuvo el premio Cecilia Grierson se denomina “Humildad” (nº 214, S38) y es de W. Malgarejo Muñoz. En este caso infancia e inocencia – vale recordar que este es un premio al retrato de la infancia feliz e inocente - son palpables en el bebé que está siendo amamantado, en la hermanita que lo mira con candor e incluso en la pequeña oveja que se ve casi a los pies de la madre. La composición resultaría en una escena casi religiosa, de tipo naturalista y detalles cargados. El Premio Laura Barbará de Diaz lo obtiene Bernardo Goldstein por “Muñecos” (nº 148, S38). Son dos muñecos que parecen sentados en el suelo a los pies de una cama y junto a algunos pocos juguetes que yacen en el piso. El detalle, la luminosidad, la definición de los rostros harían pensar que se trata de bebés si no fuera que su título nos indica lo contrario. Los premios estímulo de 1938 son 4, entre ellos “Desde mi estudio” (nº 117, S38) de Fortunato Lacamera. Esta obra, junto con toda una serie de este artista, responde a una intención por parte de los artistas de mostrar el telón de fondo o la cocina del arte. Es parte de un ejercicio de desmitificación a partir del cual dan cuenta de su mundanidad, muestran los interiores, hacen del taller un objeto de interés que merece ser retratado. “Jardín Botánico” (nº60, S38) de Miguel Burgoa Videla obtiene otro de los premios estímulo. En este contexto, el tema de lo urbano se va haciendo cada vez más amplio o abarcativo. No se limita ya a las composiciones en las que predominan distintas facetas de la Boca o los arrabales. Por supuesto que las escenas de esta zona portuaria prevalecen pero cada vez menos. La obra de Aquiles Badí estaría cada vez más presente en los Salones. “Rehenes” (nº 20, S38) o “Rugby” (nº 21, S38) muestran dos aspectos muy distintos que no son referentes sólo de la urbanidad porteña. La paleta baja de tierras y ocre con la inclusión de algunos azules era en general privativa de la escena de costumbres, pero en este caso nos topamos con un tratamiento sintético de pinceladas planas y carga de material bastante austero. Estos temas evocan los nuevos aspectos que también pasan a definir la cotidianidad de las urbes argentinas. Los habitantes de las ciudades en situaciones que van del extremo del tiempo libre al reclamo por sus derechos, y aquellos otros habitantes que forman parte de las clases altas también transitando escenas de la vida diaria y el ocio. El Premio Ezequiel Leguina es para la obra de Próspero López Buchardo, “Camino a la selva” (nº188, S38) la cual es

bien peculiar porque no se observa mucha relación entre el nombre y el fragmento de bosque pintado por el artista. La representación es una típica escena del natural.

Una vez más se encontraría entre los premiados a una gran cantidad de artistas que, con los años, llegan a componer las filas de lo que canon designaría como arte moderno, nuevo, revolucionario, transformador. Héctor Basaldúa con “Figura”, E. Petorutti con “Última serenata”, Berni con “Club Atlético Nueva Chicago”, entre otros, son aquellos a los que Marcelo Pacheco designa como los “[...] jóvenes que mostraron lenguajes más moderados [que la vanguardia de los 20] con elementos renovadores pero no radicales, que les permitió establecer estrategias diferentes [...] con su modernidad atemperada [...]” Como mencionamos respecto al Salón del 36, todos los años vemos que aceptan algo de Berni, quien salvo por su obra “Jujuy” no suele recibir reconocimiento alguno. En esta ocasión es admitida su obra “Club Atlético Nueva Chicago” (n° 34, S38). Como Jujuy, esta sería una obra que se prestaría a una obra de doble lectura. Trabaja temas populares, construye escenas características de distintas regiones y culturas de la Argentina. Desde la propuesta del artista se incluye a estas obras entre aquellas que reivindicaban los reclamos de las clases populares. Desde el Salón pueden ser vistas como postales de la realidad regional. Otra de las obras modernistas y funcionales a la narrativa del Salón, es la de Alejandro Bonome. En “Jugadores” (n°45, S38) muestra una esquina urbana donde se juntan unos amigos a jugar a las cartas. Son hombres jóvenes, con vestimentas modernas, componen una escena donde dominan las reglas de la geometría, la pincelada enérgica pero despojada, los colores vibrantes y planos. En “Composición” (n° 46, S38) la escena responde a la misma dinámica estética. También Rafael Bertugno presenta “En puerto nuevo” (n°36, S38) una composición geometrizable donde se ven 5 hombres, trabajadores portuarios, pinceladas planas, poca carga de material. E. Petorutti es seleccionado por “Última serenata” (n° 247, S38) una obra claramente cubista. Soldi es elegido por “La pesca” (n° 299, S38). Lino Spilimbergo por “Figuras” (n° 304, S38) en este caso son dos niños los que posan para el pintor. De Horacio Butler se selecciona “San Lorenzo” (n°63, s38) obra alusiva de la batalla de San Lorenzo. Salvo por la temática, lo característico de la obra es una composición muy moderna, en la misma línea estilística que la de Badi. Rasgos apenas insinuados de los personajes, composición estructurada a partir de fuertes contrastes sectores de luz y sombra. De la Selección habría un grupo que rompería con las estructuras de las series que se ha ido analizando. Esta es “Pinturas” (n°108, S38) de Juan del Prete, retrato

cubista de muy escasa pintura y perfiles apenas insinuados. Otra que rompe con las líneas de fuerza de la selección es Raquel Forner con “Mujeres del Mundo” (nº 143, S38), tema, estilo y composición son impactantes en comparación con el resto del Salón. Mujeres de rostros angustiosos, sufrientes, miradas perdidas que buscan sosiego sin encontrar respuesta, mujeres trabajadoras, una que lleva un ramillete de trigo, otra una hoz, otras que se cubren la cara, el pecho o el vientre. Demetrio Urruchúa entra en el Salón con “Composición” (nº321, S38), un grupo de mujeres que parecen estar defendiendo a sus hombres o a unos soldados, mientras otra yace en el suelo dándole confort a un herido o muerto. Laerte Baldina presenta un grabado sumamente interesante. “Iracema” (nº 22, S38) es una mujer que por el contexto en el que está parece hawaiana, grandes olas, la flor típica de hawai, los rasgos de ella. Ella está sentada con una mano detrás de la cabeza mirando hacia abajo. Su cuerpo es monumental. Detrás se observan olas enormes y pequeños dibujos de mujeres, como si fueran estudios que el autor fue haciendo a mano alzada y van acompañados de notas cortas. Al otro extremo se encuentran obras como la de Jose R. Bardi “Doña Dolores” (nº26, S38) que tiene un estilo dominado por una oscuridad inspirada en el tenebrismo español. Los que también llaman la atención son los grabados de Amadeo Dell’Aqua “Obraje” (nº 109/110, S38) donde se observan trabajadores de aserraderos en un despliegue de fuerzas que deslumbra e involucra al espectador.

Como en los Salones anteriores, en el del ‘38 se observan muchas obras que describen el paisaje de las provincias. Infaltable, Fioravanti presenta dos obras “Nicanor el Cantor” (nº132, S38) y “El camino” (nº133 S38) y Jose Malanca “Víspera de feria” (nº200, S38). Adan Pedemonte también presenta obra, “Paisaje Serrano” (nº238, S38) y “El abrojal” (nº239, S38). Estas propuestas contribuirían a conformar un mapa visual y, por tanto, una representación de lo que se trata la Argentina. Los estilos de estas obras recorrerían todos los matices estilísticos que están en boga en la época a la par que se iría urdiendo una narrativa que excedería a la agenda particular de cada autor y que dependería de la propuesta organizada por el Salón Nacional. La obra de Roberto Azzoni, por ejemplo, responde a una estructura compositiva propia de la figuración de nuevo cuño, sombras bien marcadas, clima metafísico, paleta que se concentra en los tierras y ocre, pinceladas planas generalmente generosamente cargadas. En el catálogo del ‘38 conviviría con un pintoresquismo que rinde homenaje al naturalismo realista, con una paleta baja fría, mientras que la mayoría de los artistas más modernos apelan a una

composición de reminiscencias cezanneanas. Italo Botti se muestra a caballo de estas dos tendencias. En “Quietud” (n° 54, S38) más metafísico y en “Mañana Fría” (n°55, S38) recurre a pinceladas más planas, una composición más estructurada y arquitectónica, esos arbolitos finitos y sin hojas que lo caracterizan, entre otras cosas. Incluso “Paisaje en Córdoba” (N°62, S38) de Fray Guillermo Butler se plasma esta transición.

Lo que se ha podido observar tanto en el caso de los paisajes urbanos como de las composiciones grupales, es que el Salón seleccionaría determinadas obras que, se podría argüir, estarían en contradicción con la narrativa propia de esta institución; aún más, serían estas de artistas que mantienen posturas políticas en franco antagonismo con los gobiernos de la época. Sin embargo, sus obras no dejarían de tener un lugar, aunque rara vez recibieran un premio. Su inclusión parecería explicarse por el hecho de que ocuparían un lugar, en cierta medida, funcional a la narrativa del Salón, más allá de las intenciones que podría tener el artista a la hora de concebirlas. Si bien esta laxitud de criterios parecería funcionar para la institución, no sería así para la crítica de arte de la prensa nacionalista. En el ‘39 el divorcio entre estos, los funcionarios y el resto de los críticos sería total. Entre los primeros se recrudecerían los reclamos a las autoridades de museos y a los funcionarios de gobierno. Las autoridades, por su parte, desconocerían los reclamos de la crítica de arte de la prensa nacionalista. En un gesto orientado por lo que parecería un espíritu conciliatorio, el Ministro de Instrucción Pública de Santa Fé, Prof. Mantovani, les respondería e intentaría hacer recapacitar a los que se definen como defensores de la tradición:

“[...] El Estado se abstiene frente a las disputas de escuelas y considera que las obras deben ser aceptadas por sus valores propios, con prescindencia de las direcciones que encarnan. Los Museos, como los salones de carácter oficial no tienen por finalidad someter el gusto de la comunidad a un arte circunscripto o especializado. La sensibilidad estética del pueblo, lo mismo que otras expresiones del espíritu, deben desarrollarse y fortificarse amparadas por la neutralidad del Estado.”³³¹

En contraste con ejemplos de gobiernos de la derecha conservadora europea, que la crítica de arte nacionalista toma por modelo, el giro más liberal del conservadurismo que se haría cargo de la conducción del estado argentino en estos años lo prevendría de

³³¹ Diaz Usandivaras, Julio, «Notas de Arte», *Nativa. Revista Mensual Ilustrada*, 31 de octubre de 1939, p. 21-23.

prácticas orientadas a crear un cerco en el campo artístico en pos de que toda contribución connotara un sentido único y controlado en torno a la idea de patria. La década culminaría y lo que marcaría el ritmo del debate sería la disputa por la responsabilidad del Estado en materia de arte, entendido éste como una plataforma para la “enseñanza de la cultura argentina”. Desde el plano de las demandas de la crítica nacionalista, la discusión sobre el Salón dejaría de tener relevancia por el Salón mismo porque se convertiría en uno de los ejemplos posibles de aquellas circunstancias en las que el Estado no cumpliría la función que le correspondería. *Bandera Argentina*, por su parte, adoptaría una postura intransigente y anunciaría el fin de una era para el Salón. El título de la columna que se cita a continuación no podría ser más elocuente, sin rodeos lo destituye de su rol de depositario del sentir patrio:

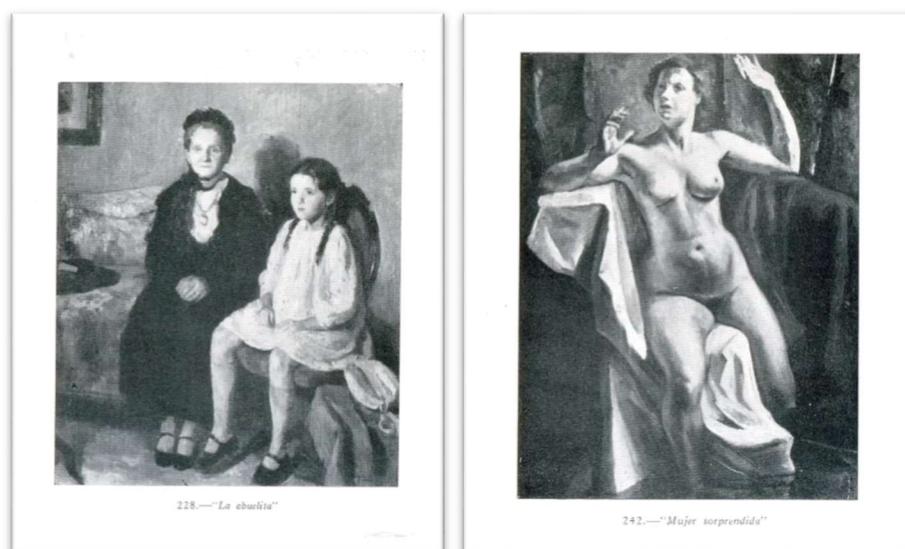
“En el Salón Nacional de Bellas Artes, se reflejan las perturbaciones morales e ideológicas de la época. Nacido bajo el signo de centenario, ha perdido en 28 años todo rasgo de espiritualidad argentina.”³³²

El columnista haría una suerte de balance tras el cual se plantearía un dilema que manifestaría de qué manera se está pensando la relación con el “centro” desde una perspectiva de paridad y no de subordinación: “Si Europa trajo a la ciudad una muestra de su arte contemporáneo, por qué Argentina no iba a poder revelarle el propio.” Según el articulista, las elites rápidamente se “entusiasmaron” con la idea porque no dudaban que la Argentina contaba con las condiciones básicas para poder realizar un Salón anual: “[...] dinero en abundancia, cultura y artistas ya formados unos en el taller de los grandes maestros franceses e italianos y en formación otros en la Academia [...]”³³³ En el 1939 la mirada crítica se concentraría en el rol rector que, según considera, debería ocupar el Estado y los alcances de su injerencia en este ámbito. Por esta razón, al columnista de *Bandera Argentina* le resultaría alentador una medida implementada por el Estado que consistiría en incluir un nuevo premio al “Arte Clásico” en las tres categorías del certamen, pintura, grabado y escultura. Se encargarían el presidente de la República (Roberto M. Ortiz) y el Ministro de Instrucción Pública (Jorge E. Coll) de entregar los premios en persona. Este gesto de promoción y tributo al arte clásico sería acogido con beneplácito por *Bandera Argentina* porque se lo entiende como una toma de partido por parte del Estado en la lucha de escuelas, y como un respaldo a un arte que

³³² s/firma, «Por la salud espiritual del arte.», *Bandera Argentina*, 23 de septiembre de 1939, sec. Balcón de Buenos Aires.

³³³ *Ibidem*.

moral y materialmente es aquel que se consideraría como verdadero arte. En el contexto del clima bélico que ensombrece al año 1939, la necesidad de la intervención del Estado se alejaría a paso veloz de la promoción de cualquier tipo de censura y poco se mencionaría de patologías, demencias y crímenes cuando se hace referencia a imágenes poco afines a la causa nacionalista. La necesidad de implementar un premio al arte clásico, sin embargo, parecería ser un gesto del Estado para con el jurado, un acto de censura tácita. La función del Estado consistiría en promover un tipo de arte y una política educativa que impactase sobre la construcción de cultura general. No sería tomado como un acto de imposición sino de “recomendación”. En cuanto a los artistas, se esperaba que llevaran en sus telas las visiones de la tierra nativa. El artista debería ser artista en la sociedad y patriota en el arte. Ambos defenderían a la patria de los traicioneros golpes de quienes, según se alega, pretenderían desviar la dirección del sentido de la nacionalidad.



Izq. Fig. 41, “La abuelita”, Ana Weiss de Rossi, 1939

Der. Fig. 42, “Mujer Sorprendida”, E. Scotti, 1939

El recorrido en el catálogo de 1939 plasmaría este marco que se estructura en torno al rumbo que asumiría el SNBA a partir de este año, de lo cual se observa como elemento clave que el Premio Adquisición fuera otorgado a Ana Weiss de Rossi, por “La abuelita” (n°228, S39 – Fig. 41). Se observa un fuerte contraste entre ésta obra - que es convencional en estilo, tema y propuesta narrativa – y el Primer Premio otorgado a Ernesto Scotti, que no sería menos elocuente de la tensión sobre la que se articularía al

contenido del SNBA. Por un lado, “La abuelita” propone un retrato de un realismo naturalista con una abuela sentada junto a una niña, ambas con vestidos de épocas pretéritas. Una paleta cálida baja, una composición lineal que podría ser la imagen de una niña en Argentina, pero también en cualquier otro país europeo. Por el otro, “Mujer Sorprendida” (n° 242, S39 – Fig. 42) de E. Scotti es de un expresionismo de paleta vibrante y colorida, en el que domina el valor plástico más que el narrativo. En esta ocasión se trata de un desnudo que también resulta curioso. La pose de la modelo es bastante estática, la aludida sorpresa, en todo caso, es bastante poco natural. Hay un juego de fuertes contrastes entre los lugares de luz y los oscuros, reforzado por el trabajo en las telas que rodean a la mujer. No es un retrato académico, pero tampoco responde a las características de la nueva sensibilidad, es de un realismo naturalista que no presenta muchos desafíos al espectador. Merece mayor atención el Segundo Premio otorgado a Gramajo Gutiérrez: “Retablo de Jesús” (n°131, S39). Si bien este retablo, como mucha de la obra de G. Gutiérrez, es portador de un fuerte nativismo al que se suma una dimensión religiosa, detenta ostenta ciertos rasgos que parecerían evocar la dinámica del futurismo. Comparten una paleta alta cálida propia de la pintura de iconos religiosos, con un tratamiento de la figura que es una mixtura de expresionismo y primitivismo. El Tercer Premio va a “Hornos del Pucará” (Córdoba) (n°83, S39), de Manuel E. Coutaret. Es un paisaje de tipo cezanneano, composición estructural y geométrica plasmada desde un plano alto que deja al espectador bien por fuera de la escena. Los personajes muy pequeños refuerzan esta idea de lejanía y al mismo tiempo, junto a las pequeñas casas que se desparraman por la colina se genera una dinámica en la que toda la composición parece ir desplazando la mirada hacia aquellos hornos a los que alude el título de la obra. En lo que hace al Premio Estímulo, cuatro son las obras entre las que se reparte. Uno de ellos es “Desnudo dormido” (n° 77, S39) de Gustavo Cochet. Es una obra que el autor lleva a cabo en Europa en 1933 y cuando vuelve del exilio en 1939 la presenta en el Salón. Paleta baja y cálida, de un claro naturalismo, gran preocupación por el detalle, la mujer yace en una cama que se sitúa en una perspectiva un tanto extraña, rebatida hacia adelante, tiene una expresión un tanto tiesa para alguien que está durmiendo y da la sensación de que en cualquier momento puede caer hacia adelante. “Desnudo” (n°120, S39) de Bernardo Goldstein también retrata a una mujer recostada, pero está acompañada de un pequeño muñeco al que sostiene en su mano derecha y otro, que flota como un ángel que la mira desde una posición elevada en el margen izquierdo con una mirada un tanto siniestra. La composición sobresale por las líneas limpias, la pincelada

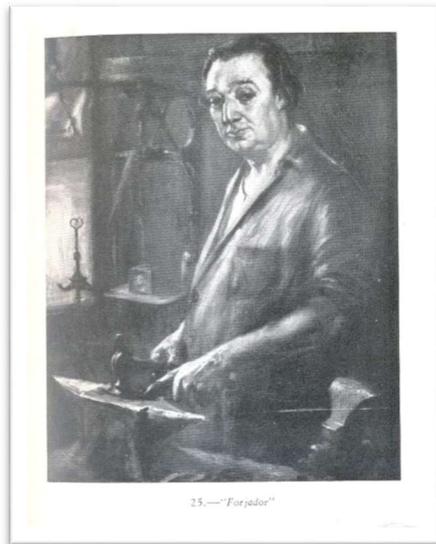
austera, la disposición geometrizable de los cuerpos y por el remarcado contraste de luz y oscuridad que destaca el cuerpo blanquísimo de la mujer dando una sensación etérea o metafísica. “Romance” (n°65, S39) de Roberto C. H. Cascarini es una composición compuesta de dos mujeres que forman parte de este romance. Una de ellas sentada, con un vestido juvenil, la otra recostada retratada al desnudo con un estilo bastante académico y con mirada perdida que la hace parecer a un maniquí, salvo por el hecho de que lleva un libro en su mano izquierda con lo cual reaparece algo de su humanidad. Siguiendo con esta línea de contrastes, otro de los premios va a “La capillita de Guadalupe” (n°143, S39) de Ángel Isoleri. Esta sí es una obra típicamente pintoresquista o costumbrista de lo rural argentino. Una Iglesia, pastos altos con mucho movimiento, desprolijos en cierto modo si se lo contrasta con aquellas composiciones cubistas del paisaje que dominan en el Salón, este es un costumbrismo que se revela el conocimiento de los artistas argentinos de la paisajística inglesa de fines del siglo XIX. Por último, está “Escena Cordobesa” (n°283, S39) de Roberto Viola. Esta es una composición donde la disposición geométrica es resaltada por una estilización de las figuras que es muy común entre los jóvenes de París. Pinceladas planas, poca carga de material, miradas perdidas, ojos grandes y rasgados, animal típico, austeridad etérea o sensación metafísica. Realismo renovado con lenguaje moderno. El Premio Sívori le va a Juan Antonio Ballester Peña, por “Clara de Asís” (n°22, S39). Es efectivamente una obra religiosa en estilo postimpresionista. El Premio Cecilia Grierson es para “Humilde Hogar” (n°54 S39) de Salvador Calabrese, obra que no se sale de la línea de aquellas que se han ido premiando con esta consigna. Salvo que en este caso la alegría de la infancia no aparece, sino más bien una actitud taciturna y apagada. El Premio “Laura Barbará de Díaz” es para Alberto Nicasio por “Alrededores de Córdoba” (n°186, S39) composición que combina un estilo nuevo orden con un sesgo *naïve*. La composición se organiza en torno a una muralla que la parte en dos, de un lado domina la imagen de una iglesia de tipo colonial al pie de una colina sembrada de pequeñas casitas también coloniales, y del otro se ve a las gentes del pueblo que se van acercando a la Iglesia. Es un paisajito muy sintético del que no puedo decir mucho, caballitos, fardos y un monte detrás del que se puede ver al casco, enorme cielo, pincel poco cargado. Un elemento distintivo del catálogo de 1939 es que los premios al grabado son destinados a trabajos que se alejan por completo de aquellos de tono reivindicativo que suelen dominar el género. El Premio Adquisición es otorgado a “Canción de cuna” (n°149, S39) de Mauricio Lasansky quien presenta la ilustración de un libro infantil en fondo y superficie. Aquí se observaría una

de las adaptaciones a las que D. Wechsler refiere cuando señala que muchos artistas modernos siguen viendo en el Salón la posibilidad de un trampolín en el campo artístico. Más aún si se considera que este artista para la época ya tiene una profusa obra políticamente militante y combativa y que años después deviene en uno de los padres del grabado norteamericano tras instalarse en los Estados Unidos con una beca. Este premio es compartido con otro grabado, “El Caserio” (n°189, S39) de Magda de Pamphilis. Este es un trabajo de mayor dramatismo, el rancho desvencijado, el cielo en el que avanzan nubes negras a ritmo amenazante y los arboles de copas peladas generan un clima lúgubre. José Mario Cecconi es seleccionado por “Nocturno” (n°71, S39) barrio de la ciudad de noche y por “Al trabajo” (n°72, S39) donde se observa el trabajo en el campo. Ambos son de fuerte expresividad. Sin embargo, no todo es convencional en este Salón. Se incluye a “El Palco” (n°244, S39) de Sergio Segi, grabado/caricatura de estilo expresionista en el que un hombre un tanto obeso observa con unos binoculares a la silueta de una mujer desnuda que está frente a él. Donde se encontraría una persistencia del relato bifronte sería en el campo de la escultura³³⁴. Por un lado, resiste la recuperación de la figura de la mujer nativa. El Primer premio es para “Pitangua” (n°35, S39) de Horacio Juárez. Un desnudo de una mujer indígena que sostiene un pájaro en su mano. Por el otro, el modernismo no se oculta. Juárez también presenta un bajo relieve, “Verano” (n°36, S39), que consiste en una composición que se resuelve a partir de una dimensión geometrizable, algunos rasgos del monumentalismo de la época, una cubificación de la figura tanto humana y la animal. El segundo premio es para “Susana” (n°65, S39) de Alfredo Sturla. También dominada por una estética próxima al *novecento* italiano, se yergue como una figura de dimensiones monumentales. El tercer premio va a “Pomona” (n°4, S39) de Mario Arrigutti. Esta es una obra basta, más clásica en su composición y factura. En esta misma línea se observan composiciones academicistas como “Saliendo del baño” (n°6 S39) de Gerardo de Alvear. Tema de por sí clásico elaborado en estilo también clásico.

Un gran contraste se manifiesta dentro del campo de los retratos. Del mismo modo que se lo ha planteado para el catálogo del '35, se podría armar un núcleo temático con las obras sobre trabajadores. Algunos se mostrarían en posición de combate o reclamo, evidencia de que el Salón admitiría relatos variados, no siempre estables, homogéneos y controlados. José Bardi es aceptado por “Forjador” (n°25, S39 – Fig. 43) hombre de

³³⁴ El gran premio adquisición de escultura, después de 4 años seguidos de que eso no ocurriera, queda desierto.

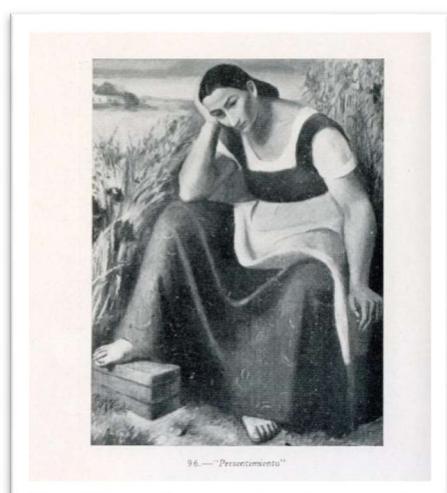
rostro conspicuo trabajando sobre un yunque, clava su mirada en el espectador, fija y calma con cierto dejo de desasosiego. “Labranza” (n°56, S39 – Fig. 44) de Aurelio Canessa muestra a trabajadores rurales realizando distintas tareas y “Vendimia” (n°95 S39) de Fidel Lucia sigue esta misma línea.



Izq. Fig. 43, “Forjador”, J. Bardi, 1939

Der. Fig. 44, “Labranza”, A. Canessa, 1939

Entre los artistas del grupo de París, Pedro Domínguez Neira es seleccionado por dos obras. Un retrato y una naturaleza muerta. En el caso del primero, “Presentimiento” (n°96, S39 – Fig. 45), se ve en primer plano a una mujer de vestimentas propias de una campesina, cuyo cuerpo es enmarcado por espigas de trigo y en el horizonte se ve un casco. De una estética monumental, los pies descalzos, las grandes manos refuerzan la idea de que se trata de una mujer de trabajo. Su mirada perdida, enfocada al suelo invita a involucrarnos en la escena. Una de las obras que más sobresale del conjunto es “Ni ver, ni oír, ni hablar...” (n°112, S39 – Fig. 46) de Raquel Forner. Es una obra de la artista que será disparadora de toda una serie y de una muestra con el mismo nombre.



Izq. Fig. 45, “Presentimiento”, Domínguez Neira, 1939
Der. Fig. 46, “Ni ver, ni oír, ni hablar”, R. Forner, 1939

Lo que se destaca es el espíritu de denuncia que recorre a muchas de las obras de la autora, elemento que conforma una suerte de autorreferencia o intertextualidad entre sus obras a lo largo de las décadas. En un primer plano se ve a tres mujeres, una que se cubre la boca, otra los oídos, otra que señala un charco de sangre y como las otras dos, enfoca la cabeza hacia arriba lo que da un halo de súplica a la actitud de las tres. Hay una cuarta mujer, que apenas se percibe en medio de ellas, que se tapa los ojos. Detrás de esta composición central se observan distintas escenas que evocan aquellas cosas de las que se reniega. Estas mujeres son una cita de aquellas que ya aparecen en “Presagios” de la misma Forner, pero en este caso son tres, las que evocan a los monos sabios de la leyenda. La que está delante puede ser un agregado que conecta a estas dos pinturas con una tercera, “Mujeres del Mundo” de 1938, con la que comienza la época de pinturas que retratan el drama español de los 30. Dentro de esta misma temática es seleccionada la obra de Demetrio Urruchua “Composición” (nº 269, S39 – Fig. 47), obra que forma parte de una serie sobre la Guerra Civil española que se compone de oleos y carbonillas. Lo que establece una conexión en la serie es el drama presentado a través de figuras monumentales, con puños en alto, con las armas empuñadas en signo de lucha sin cuartel, en algunas aparecen animales como caballos, pero también figuras mitológicas como dragones quizás para reforzar la potencia del hombre en el combate. Lorenzo Gigli es seleccionado por una obra de fuerte impresión, “Esto matará a aquello”

(n°116, S39 – Fig. 48). En el caso de ambos, la idea de la muerte se hace inefable. Gigli la introduce en una obra que tiene una mezcla de estilos que refuerzan su impacto; cuerpos engarzados, sufrientes, retorcidos por el dolor, se mezclan en una composición circular que se resuelve en una factura de mezcla en la que se combinan rastros de barroco español, elementos de futurismo y realismo, para dar cuenta del dramatismo de la escena. De Felipe Guibourg seleccionan “La revuelta” (n°135, S39). En esta obra, como en la de Gigli, se presenta con una composición donde los cuerpos aparecen tumultuosos y trenzados en una batalla callejera. Los puños en alto, hombres morrudos sin rostro, un horizonte sobre el que avanzan nubes negras, una obra en la que el conflicto lo permea todo y que se aleja de la narrativa apacible que sostiene a los premios.



Izq. Fig. 47, Composición, D. Urruchúa – 1939

Der. Fig. 48, Esto matará a aquello. L. Gigli - 1939

También se encuentra en la selección una obra de Soldi que pertenece, como las demás que fueron seleccionadas los años anteriores, a la serie amarilla. Tras regresar de su viaje a Italia - donde va a perfeccionarse como escenógrafo -, realiza esta serie las figuras femeninas. El tema parece indefinido, las figuras salidas de un sueño, ingenuas, gráciles, pero de rasgos etéreos que refuerzan una percepción de irrealidad. “Mujeres de La Banda” (Santiago del Estero) de Cayetano Donnis (n°98, S39) cumple con ese mismo rol. También lo hacen “Familia” (n°102, S39) y “Pescador” (n°103, S39) de Miguel Elgarte. En una retrata a una familia campesina, en medio de una majada de ovejas que pastan en la llanura infinita de lo que parece la pampa y en la otra un grupo de trabajadores portuarios. También hay retratos que se ajustan al canon académico y no presentan sobresaltos interpretativos de ningún tipo. Entre ellos “Intimidad” (n°26, S39)

de Oscar G. Barile y “Retrato del Dr. Dell’Oro Maini” (n° 27, S39), de Hector Basaldúa. “Meditación” (n°66, S39) de Rodolfo Vicente Castagna y “Figuras” (n°67, S39) de Juan C. Castagnino son retratos característicos de la narrativa del salón. El primero permite entrar en un instante de la vida de una mujer que, por su vestimenta, el libro y los papeles enrollados que hay a su izquierda no parece es un ama de casa. En el caso de la segunda, una madre, ocupándose de sus niños ostenta una pose y gestualidad que hacen pensar en su cansancio, preocupación, entre otras cosas. Centurión es seleccionado por un solo retrato, “Adolescente” (n°73, S39). Joven imponente por el contraste entre su desarrollada figura y sus pantaloncitos cortos. Esta retratado con una perspectiva que hace parecer que sus piernas van a salir del marco del cuadro. Hay varios de estos retratos que se podrían calificar de “austeros”: “Meditando” (n°119, S39) de Carlos Giuffra, retratos de jóvenes de Ramón Gomez Cornet como “Figura de niña” (n°112, S39) y “Retrato” (n°122, S39). “Rapto de Perséfone” (n°81, S39) reintroduce un tema clásico pero el estilo con que Delia Copello ejecuta esta obra es de carácter entre onírico y místico, al estilo Xul Solar. Otro artista que desentonaría con el resto es Antonio González Moreno. Exotismo y contraste de ambientes marcan sus composiciones: “El pirata de Argel” (n°125, S39 – Fig. 49) muestra desde un plano alto la proa de un barco pirata, donde junto al timón se amontonan personajes retratados en vestimentas árabes y junto a ellos yacen un grupo de mujeres desnudas. Aquí ya se observa un primer contraste, la vestimenta de los piratas es resuelta con mucho detalle y respeta el estilo con el que eran evocados en la pintura barroca española. Las mujeres se ajustan al desnudo moderno, con poca carga de material y pincelada plana. En la proa los remeros forman tres filas de hombres cuyos cuerpos delgados pero fibrosos son de una factura que linda con el nuevo objetivismo alemán.



Fig. 49, El pirata de Argel, A. González Moreno - 1939

El recorrido por el catálogo del SNBA de 1939 presenta una propuesta que se organizaría a partir de algunas obras que serían representativas de una serie de paisajes y personajes, evocarían así los distintos puntos cardinales, tipos autóctonos,

realidades sociales y culturales de la Argentina. Considerando la itinerancia y exhibición de los premios en el resto de las provincias no sería errado pensar en el rol unificador que asumirían las obras premiadas a la par que se vislumbra su valor como un artefacto a partir del cual cada localidad y sus habitantes se pueden encontrar reconocidos formando parte de ese todo que se denominaría nación. Esta deriva explicaría a aparente reconciliación de la crítica de la prensa nacionalista con el SNBA en la medida en que las condiciones de exhibición permitirían interpretar a su valor y función en sintonía con lo que esta crítica de arte reclamaría para el arte nacional. A partir de 1939 el contenido de los catálogos se estabilizaría en las tendencias que se han ido marcando, hasta entrada la década del 40.

Del cruce entre los catálogos y la crítica de arte de la prensa nacionalista, que se ha realizado en este capítulo, pueden extraerse algunas conclusiones relativas a la manera en la que se pone el juego el problema del nacionalismo en el campo del arte. En los primeros años de la década del '30 las preocupaciones de los críticos con relación al Salón nacional irían haciendo foco en las distintas variables que impactarían sobre la calidad del conjunto de obras que lo componían. Las discusiones sobre estilos y los temas, sobre la responsabilidad de los actores vinculados al certamen (autoridades, jurados, artistas, público y la crítica en general), se pondrían en juego desde un plano estético y demarcarían las características que se considerarían más convenientes para una institución que, se supone, debería alojar a los pilares del arte nacional. En esta sección del trabajo se ha podido mostrar que, con el paso de los años, estas preocupaciones tomarían un sendero que conjugaría la preocupación estética con una de orden político, quedando la primera subsumida a la segunda. El reclamo por el refuerzo de una simbología alusiva de la tradición daría indicios de la búsqueda de generar dispositivos que apuntalasen los pilares de la representación de la patria, a la par que se leería al avance del arte modernista como signo de un socavamiento de la empresa de elaboración y difusión de la “esencia” nacional que, aludidamente, le correspondería al SNBA en tanto institución oficial. Sin embargo, estas preocupaciones no se manifestarían en un reclamo unánime. Se volvería una y otra vez sobre el tema y las propuestas iconográficas ya que la cuestión de la necesidad de un arte que, para ser nacional, evocara “cosas argentinas” no encontraría una respuesta definitiva. A la par, entre la crítica nacionalista se recrudecería la percepción de una falta de compromiso por parte de las autoridades nacionales en materia de cultura, que también sufriría su deriva

política. En lo que hace a la propuesta del Salón, se ha podido comprobar que no se observa un conflicto entre paradigmas plásticos que se manifestara en la selección de un estilo tradicional excluyente de uno más moderno. Lo que sí se percibe es una fluctuación al interior de la construcción de la narrativa, según la cual hay épocas en las que Selección y Premios recorren un camino paralelo, semejante y otras en las que colisionan: la Selección incorpora obras más modernas y entre los Premios se refuerza una mirada tradicionalista. Estos aspectos nos harían inferir que los fines políticos prevalecerían sobre las preocupaciones estéticas. Apropriadadas por la trama del Salón y convertidas en representaciones proyectuales las imágenes habrían de devenir en funcionales a la construcción de símbolos de la argentinidad. En tanto dispositivos de aquella comunidad discursiva que se constituye en el Salón, la evolución de la trama iconográfica pondría en evidencia la manera en la que va siendo elaborada una representación de nación. La cuestión social y el mundo del trabajo serían fenómenos novedosos que irrumpirían en el devenir histórico en las primeras décadas del siglo XX. Si bien los núcleos temáticos que prevalecerían estarían compuestos, en principio, por paisajes rurales, gauchos y representaciones de lo nativo, la incorporación de obras que aluden a las problemáticas del mundo del trabajo no supondría una desestabilización en el funcionamiento de la narrativa del Salón. La mezcla de dispositivos preexistentes y la incorporación de elementos modernos parecerían estar en la base de la respuesta que, este lugar de la memoria, propondría para naturalizar un sentido de argentinidad.

Lo que se ha tratado de mostrar a lo largo de los capítulos es la existencia de una trama compleja en la que la articulación de nacionalismo, tradicionalismo y modernismo no se articularía siguiendo parámetros planteados en términos de evolución, y frecuentemente asociados a las tensiones propias de la escena artística europea, según los que modernismo y tradición ocuparían lugares antagónicos de modo constante. Teniendo esta advertencia en mente, se podría plantear, por ejemplo, que la incorporación de los conflictos del mundo del trabajo a la narrativa del SNBA podría ser interpretada como un ejercicio cuyo resultado consistiría en desactivar el conflicto del que estas imágenes serían portadoras para dar por tierra la magnitud de su reclamo. Esto quizás sería una inferencia apropiada para pensarla en contraste con la percepción de la época sostenida por un público que como mucho sería conservador. No obstante, otras podrían ser las conclusiones a las que arribar si se pone en juego el cruce entre la propuesta del SNBA y la lectura que de ella hace la crítica nacionalista que se ubicaría a la derecha de los

gobiernos que lideran el destino político de la Argentina de los 30s. A medida que se impone la dimensión política de la cuestión, la crítica nacionalista acrecentaría sus exigencias con relación al tipo de nacionalismo al que abonaría la propuesta del Salón. En este contexto se observaría que, no obstante, el planteo de una dicotomía entre arte verdadero vs. arte de vanguardia que no cesaría a lo largo de la década, lo sustancial en la relación “arte y crítica” estaría constituido por la relevancia política que se le atribuiría al campo del arte, a lo que sucede dentro del Salón y sus alcances en las proyecciones de las políticas culturales a nivel nacional. Indicio éste de que, entre sus contemporáneos, la institución sería percibida como productora de sentidos patrios, responsable de generar y promover una representación de lo que se trataría ser argentino, y lugar de memoria. Si en un primer momento el avance del modernismo se manifestaría problemático por el tipo de resolución plástica que introduciría, sería desde el '34, y más aún desde 1936, que su nocividad pasaría a ser claramente cifrada en clave política. La enunciación de componentes patológicos en la propagación de modas extranjeras respondería a la creencia en un efecto contaminante del sentido de lo patrio, que ya no se circunscribiría, como en J. Ingenieros, a un estado de perturbación mental expresivo del egoísmo de tal o cual artista sino a un problema que se cifraría en clave de responsabilidad social y cultural de alcances nacionales. Al mismo tiempo, en el campo de la cultura serían múltiples las expresiones, intervenciones y reflexiones vinculadas a un contexto en el que la escena internacional y la local no podrían pensarse por separado.

El recorrido por el repertorio visual propuesto por los catálogos publicados entre 1930 a 1939 pondría de manifiesto que, mientras, hacia mediados de la década, se observaría un viraje hacia una mayor amplitud temática en la selección y premios del SNBA, el comportamiento de la crítica de arte en la prensa nacionalista evidenciaría la adopción de una postura cada vez más política en su lectura del campo artístico. El giro que exhiben estas plataformas de divulgación del nacionalismo se plasmaría en dos fases consecutivas y dispares. En un primer momento, la intervención de los nacionalistas en el territorio del arte, a través de la crítica y las columnas de arte, contribuiría con un proyecto propio tendiente a anclar el valor del sentido de las imágenes que circulaban públicamente a través del Salón. Pero en un segundo momento, se vislumbrarían los signos de un alejamiento creciente de esta crítica respecto del SNBA a medida que se reafirmaría el nacionalismo restrictivo de la primera y un nacionalismo en sentido

amplio en el caso del segundo. En lo que hace al funcionamiento del Salón esta transformación habría favorecido una inclinación hacia una perspectiva nacionalista esencialista en la medida en que, en tanto representaciones proyectuales, las imágenes serían tributarias de la diversidad que compondría a la realidad porteña y nacional. Esta perspectiva se corroboraría en la repercusión que prontamente tendría entre la crítica de arte de la prensa nacionalista que pasa de preocuparse por la calidad a asumir una postura de franco antagonismo frente al mensaje que, según interpretan, ofrece el conjunto de obras incluidas en el Salón. En un primer momento dicho antagonismo se traduciría en un distanciamiento y vacío de referencias en las publicaciones aquí analizadas, como se observa a raíz del SNBA de 1935, pero en poco tiempo los nacionalistas se verían compelidos a dar respuesta a este viraje al que considerarían amenazante. Un dato no menor se vislumbraría en el hecho de que estos cambios de rumbo serían coincidentes con el recrudescimiento de una perspectiva totalitaria de los nacionalistas de derecha, que no admitiría que nada quedase fuera de la órbita de su cosmovisión. Toda aquella manifestación que opusiese resistencias o alternativas a sus aspiraciones y expectativas, sería decodificada en términos de amenaza que atentaba directamente con el perfil de nación que la derecha anhelaba colaborar a imprimir.

El contraste entre la propuesta del Salón y la mirada de la crítica de arte de la prensa nacionalista parece abrir la posibilidad de ampliar la perspectiva sobre esta institución por medio de la reconstrucción de vestigios o indicios de una interdiscursividad que informaría de cuestiones que, al rebasar el sentido primero de las obras, rebelarían la compleja trama en que se articulan arte y política. Al mismo tiempo, el intento de la crítica de acotar el mensaje del Salón brindaría una posibilidad de ahondar en lo que este gesto de intervención señalaría sobre la misma crítica. En otras palabras, esta puesta en diálogo informaría sobre esta última en términos de lo que mira, cómo lo mira y qué estrategias emplea al intentar anclar aquello que propone mirar. Si en un inicio, este recorrido permite clarificar en qué medida el SNBA se iría perfilando como lugar de memoria y dispositivo de intervención de un nacionalismo esencialista, avanzada la década el diálogo de la prensa nacionalista con el Salón y la proliferación de diatribas, que inundan las columnas de las respectivas secciones artísticas, pondrían de manifiesto que a medida que el nacionalismo adopta una orientación restrictiva sería desde el campo de la cultura que articularía su pretensión por disputar la hegemonía sobre el sentido de la patria.

REFLEXIONES FINALES

Esta tesis se propuso analizar el debate en torno a la idea de lo nacional que tiene lugar en la década de 1930 y las formas en la que se intenta resolver discursiva y plásticamente las contradicciones entre nacionalismo, tradición y modernización. Se preocupa de rastrear si las respuestas del nacionalismo frente a la modernización y el cosmopolitismo encuentran en el territorio del arte los medios para combatir las razones de una creciente ruptura de la amalgama social causada por el deterioro de la creencia en el camino de la excepcionalidad, del movimiento social ascendente y del destino de grandeza que, según se preveía, aguardaban a la Argentina. La difusión de las artes plásticas sería considerada tanto o más importante que el resto de las herramientas empleadas por el Estado a la hora de construir sentimiento patrio. No se trataría de entender en qué consiste ser argentinos sino de un sentir unánime a través de la identificación con ciertos íconos. De ahí se desprendería que, tanto en los periódicos de gran tirada como en las publicaciones nacionalistas, se fuera agudizando la preocupación por la imagen de nación que se proyecta desde el Salón Nacional. Con el fin de indagar esta propuesta, esta tesis se concentró en reflexionar sobre las contribuciones del Salón Nacional de Bellas Artes y la crítica de arte de la prensa nacionalista a la serie de representaciones de la Nación promovidas en esta década. Ambas intervenciones son consideradas expresiones de variantes de un nacionalismo que apela a reconstruir una imagen fragmentada de la Nación con el propósito de recomponer su propia hegemonía, también fracturada. Las obras de arte incluidas en los catálogos del SNBA y las columnas de la crítica nacionalista fueron tomadas como fuente de las evidencias de los procesos de transformación en la cultura y en la política. Su puesta en diálogo contribuyó a indagar los procesos activos, formativos y de transformación de las estrategias funcionales a sostener los intereses de un sector que lucha por mantener una hegemonía cultural, tras perder el control de las riendas políticas de la nación.

La presente investigación se articuló según un recorte temporal que se concentra en la década que se inicia en 1930 y se detiene hacia fines de 1939, año en el que la mayoría de la prensa nacionalista concentra su atención en los inicios de la II Guerra Mundial. En este período el campo artístico no es ajeno a la coyuntura política, sino por el contrario, es incorporado a los escenarios en los cuales se despliegan diversas manifestaciones del nacionalismo argentino articuladas para responder al creciente cosmopolitismo que avanzaba a la par de los cambios introducidos en el nuevo siglo. Ante la falta de soluciones inmediatas para los desequilibrios sociales crecientes y la

atomización de los elementos que sirvieran de amalgama de la sociedad, los sectores dominantes recurren a estrategias políticas y simbólicas para defender lo que, hasta entonces, habría sido una posición hegemónica. En este contexto, el debate en torno a los lenguajes plásticos se ve atravesado por las preocupaciones del nacionalismo que connota los procesos de cambio en clave de una crisis de identidad nacional y se dispone a librar una batalla cultural contra sus causas. En estas primeras décadas, se observa cómo un arsenal de dispositivos es desplegado con el objetivo de difundir esta sensación para gestionar nuevos canales orientados a reponer el viejo orden social deteriorado y, por qué no, desviar la atención de la carencia de unidad política de los grupos dominantes. Franqueado por esta coyuntura, el debate que se despliega y profundiza en el campo de la cultura, en torno al primado de la cuestión nacional, exhibe las tensiones entre elementos residuales y emergentes, entre tradición y modernidad, cuyo alcance en el terreno de las artes visuales es inescindible de un ejercicio de reelaboración de estrategias de representación. Los ensayos de gobierno que se suceden en esta década demuestran que el nacionalismo antidemocrático, antiliberal, tradicionalista, conservador y autoritario que no logra integrarse según a una agenda política, sí logra aglutinarse en torno a propuestas y repertorios de orden cultural que suelen ser identificadas por la historiografía como el nacionalismo de los nacionalistas. Es decir, una propuesta autoritaria que exhibe una perspectiva sobre la nación estructurada sobre una matriz de representación de carácter dual. Por un lado, articula una visión organicista de la sociedad con una idea romántica de la patria, fundamentada en los instintos, las costumbres y la tradición, restringida por la cultura y la lengua, así como por una esencia que se presenta como la legítima expresión de la nación por su carácter inmemorial, transhistórico, natural. Por el otro, promueve un nosotros elaborado a partir de la definición de un otro-enemigo como la razón de la debilidad de aquello que se define como la esencia nacional. Como se ha mostrado en los capítulos de esta tesis, la amenaza suele ser encarnada por manifestaciones de lo foráneo, ya sean tendencias artísticas como imágenes o representaciones cuyo poder divergente atenta contra la organicidad que se busca defender. Para avanzar sobre el objetivo de esta investigación, las fuentes, que se estudiaron centralmente, son el catálogo del Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA) y tres publicaciones de la prensa nacionalista que se editaban en Buenos Aires. El SNBA es una de las instituciones culturales que sale más fortalecida en estos años, se consolida como espacio de consagración del arte nacional y, por lo tanto, oficia de vidriera de la imagen de nación. En estos años, la disputa por el sentido de la patria

devendría en una lucha de generaciones en la que las fuerzas residuales esgrimen una lógica de amigo/enemigo en la que los elementos emergentes quedan encapsulados como síntoma de amenaza. Dado su alcance simbólico, el SNBA deviene en espacio propicio para el despliegue de un debate que ya circularía por diversos territorios, desde el cuestionamiento de las políticas públicas vinculadas al arte al impacto de la circulación de obras y artistas en la construcción de un imaginario nacional.

Tomar a los catálogos del SNBA como objeto de estudio permitió recoger información sobre el funcionamiento del campo artístico local y echar luz sobre los alcances de las políticas estatales en el terreno de las artes visuales. El corpus de publicaciones se compuso de dos periódicos, *Bandera Argentina* y *Crisol* y una revista cultural, *Nativa*. Los dos primeros figuran entre los periódicos nacionalistas de mayor tirada de la época y, a diferencia de otros que les son contemporáneos, le asignan al arte, al menos, una página entera o una columna en la portada. La inclusión de *Nativa* se explica porque, con actitud militante, se declara y se aboca a operar como órgano de difusión del arte y la cultura nacional en todos los rincones del país. La puesta en diálogo entre el Salón Nacional y la crítica de arte de la prensa nacionalista ofrece una perspectiva singular desde la que analizar las formas en la que se intenta dirimir las tensiones que recorren al debate sobre la silueta nacional. El cruce entre estas diversas intervenciones en el campo de las representaciones permitió concluir que la búsqueda de promover nuevos perfiles de nación transformaría a las propuestas del estado nacional y de los nacionalistas de derecha en dos proyectos en pugna que se despliegan en dos escenas antagónicas. Por una parte, a partir del análisis de los catálogos del Salón, se ha rastreado una respuesta del estado a través de sus instituciones culturales, como el SNBA o el Museo Nacional de Bellas Artes. Las instituciones del campo del arte exhiben una estrategia en la que los nuevos desafíos y definiciones son encauzados por una propuesta inclusiva que se configura a partir de un nacionalismo de sentido amplio. Por la otra, en la prensa se pone de manifiesto un nacionalismo fragmentado en diversos grupos partidarios – nacionalistas autoritarios, antiliberales, conservadores, filofascistas, entre otros– sobre los que predomina una tendencia de nuevo cuño: un nacionalismo autoritario, también identificado como nacionalismo restrictivo. Estas dos vertientes del nacionalismo de los '30 protagonizan un breve acercamiento durante el gobierno del Gral. Uriburu pero, a su caída, las distancias y enfrentamientos se reponen con celeridad cuando el movimiento nacionalista define una posición que no admitía

ocupar el lugar de furgón de cola del Estado, sea cual fuere su signo político. Esta manera de abordar las propuestas encarnadas en el SNBA y la crítica de arte nacionalista favoreció la elaboración de un objeto complejo y un análisis atento a los matices del lugar ocupado por ambos actores, ya que ofreció evidencias de las relaciones de fuerza que se despliegan en torno al conjunto de imágenes seleccionadas, las reglas de consagración del arte nacional y la plasmación de las políticas estatales en materia de arte. Se pudo detectar en los catálogos complejas relaciones en la convivencia de elementos residuales y emergentes, para así romper con la percepción del Salón como reservorio de imágenes pasatistas y búnker de un tradicionalismo reactivo a las manifestaciones del nuevo arte. Al mismo tiempo, se pusieron de manifiesto matices y tensiones al interior del nacionalismo y se abrió un camino de indagación a un reservorio de sustancial información para inteligir al nacionalismo argentino como forma de leer la realidad - independientemente de las dificultades internas que obstaculizan la organización de una estructura partidaria – y abarcar elementos inexplorados del movimiento nacionalista, como las formas de sensibilidad que organizan su manera de leer la realidad y gestionar una cultura común.

La lectura de las fuentes fue ordenándose a partir un trabajo de rastreo y análisis de la manera en la se ponían en juego cuatro variables: el Salón Nacional de Bellas Artes en tanto institución formal, la tensión entre modernidad y tradición, el campo cultural y de las artes visuales, y la interacción con los debates intelectuales en Europa.

El Salón Nacional de Bellas Artes fue pensado como una de las herramientas de las que se habría valido un sector de las clases dominantes vinculadas al Estado para intervenir en el proceso político y cultural de creación de nacionalidad desde principios del siglo XX. Si bien se ha establecido que la selección y premios otorgados por el SNBA son responsabilidad de jurados independientes, se ha llegado a concluir que, en este período, puede ser tomado como una institución vocera del proyecto oficial por dar un sentido homogéneo a la idea de nación argentina, por varias razones. Se ha dado cuenta de que, en tanto organismo oficial, encarnaba una serie de políticas visuales comunes a otras instituciones formales dentro del campo cultural. En las bases del certamen se incorporan artículos que forman parte de un plan estratégico de difusión de una imagen de nación que se combina con una orientación crecientemente pedagógica. Esto se observa en la organización de la itinerancia de las obras premiadas por distintas regiones del país, la promoción de la comercialización de las obras y de becas para

artistas, así como la utilización de fondos de premios vacantes en la compra de obras de artistas argentinos a fin de que fueran exhibidos en edificios públicos. Como las escuelas o los museos de arte y de divulgación científica, el SNBA forma parte de un conjunto de instituciones que contribuían al proceso de elaboración de historias y geografías nacionales, al descubrimiento de tradiciones populares e, incluso, a instalar una amplia gama de imágenes de nación con la cual diversos sectores de la población podrían sentirse identificados y reconocidos en su pertenecer. Además de haber detectado la dimensión compleja a partir de la que se urde el Salón, vale hacer hincapié en su significado de carácter bifronte. En esta tesis, por Salón se alude a la institución de carácter nacional que funciona como espacio de consagración del arte local, al tiempo que se refiere a aquel que se puede recomponer a partir de la lectura que de él hace la crítica de la prensa nacionalista. Junto con las exhibiciones en el *Palais de Glace* y las muestras itinerantes, el espacio de la crítica nacionalista funciona como una de las plataformas a través de las cuales el público puede acceder a las obras premiadas y seleccionadas. La primera faceta ofrece indicios para reconstruir la orientación de determinadas políticas culturales, en particular, el curso que se esperaba que asumiera las artes visuales y el rol que se asigna a ciertas instituciones formales en la proyección de una imagen de nación. La segunda permite acceder a las expectativas estéticas del nacionalismo y la manera en que las orienta para hacer frente a las transformaciones culturales que, en el contexto de consolidación de las sociedades de masas, afectarían a las tradiciones y convenciones nacionales. También ilumina las tensiones existentes entre los distintos grupos que componían a las filas del nacionalismo en esta década. Así, el cruce de ambos ha puesto a la vista las concordancias y disidencias entre éstos y la agenda oficial, o entre el nacionalismo en sentido amplio y la propuesta restrictiva plasmada en el nacionalismo de los nacionalistas.

Del diálogo entre el SNBA y la prensa nacionalista se han obtenido definiciones sobre la manera en la que se consolida una crítica de arte que se torna vocera del nacionalismo de nuevo cuño, de los intereses y preocupaciones de un sector de las elites políticas, tradicionalista y antiliberal, interesado en las nuevas expresiones del nacionalismo europeo que se proclamarían como terceras vías – entre ellas, el fascismo italiano, el nazismo y, especialmente, el franquismo. Un dato que se ha destacado es que, aún si en la mayoría de los casos los críticos de arte de estas publicaciones suscriben al ideario nacionalista, también se incorpora a otros críticos portadores de propuestas

diversas cuya perspectiva se funcionaliza en favor de la posición política sostenida mediante un ejercicio de apropiación. Pensar a la crítica y al Salón colectivamente permitió dar cuenta de su funcionamiento como comunidades discursivas en posición de disputa en pos de ejercer su poder de consagración. Una de las conclusiones que se han extraído del análisis de los momentos de fuertes antagonismos consiste en que, coincidentemente con el curso que van tomando los criterios de selección y la propuesta estética que articula al Salón, las preocupaciones de la crítica de arte nacionalista modifican su enfoque en relación con los problemas que aquejan al arte nacional. Esto implica que, fiel a la creencia de que el SNBA es el depositario de la representación de la idea de nación, la crítica nacionalista adopta una posición querellante cuando observa que la institución falta a este deber. Esto se traduce en que en los primeros 4 años de la década del 30, los reclamos apuntasen a la idea de que la pobreza de la factura y calidad de las obras seleccionadas resultaba en un SNBA que exhibía un arte poco robusto, carente de estándares que calificaran para competir a nivel internacional y proyectar una Argentina más allá de la frontera. Por otra parte, cuando en los catálogos se manifiesta una apertura en torno a propuestas más complejas, el nacionalismo autoritario propone una mirada sobre el Salón tributaria de su deriva anti-cosmopolita y antimodernista. En la segunda mitad de la década, el SNBA deviene en cuna de la nueva sensibilidad, de temas que atienden a la cuestión social, de leguajes plásticos sin fronteras y con ello refuerza el mensaje inclusivo que se promueve el nacionalismo conservador del estado. Esta deriva tiene como correlato un reforzamiento del gesto conservador y corrector de la crítica nacionalista que ve en estos aspectos el indicio de una debilidad. Así el decurso de sus reclamos conjuga una preocupación estética con una de orden político, quedando la primera subsumida a la segunda. El poder amenazante de la nueva sensibilidad yace en que, en su modernidad, ofrece una versión del paisaje, la geografía y las gentes que neutraliza el color local, los vestigios de la tradición, y cualquier otro elemento funcional para connotar argentinidad o generar identidad. Su falla reside en que no contribuye al sentir patrio porque, de acuerdo a estos críticos, su carácter extravagante estaría asociado a lo efímero y la fugacidad, así como a lo patológico. Esta última idea se entronca con la respuesta de la crítica de la prensa nacionalista coincide con el momento en que el nacionalismo de nuevo cuño apela a reforzar la especificidad histórica de la nación y robustece el montaje de una estructura propositiva que se hace eco de una escena internacional dominada por el ascenso y consolidación de salidas autoritarias. De ellas toma el principio de que cualquier elemento que atentase contra los esfuerzos por

delimitar y controlar la manera de imaginar la patria debía ser tratado como un acto criminal o de ribetes patológicos. Así, entre desde la crítica nacionalista se va tejiendo un nosotros respaldado en la consolidación de un grupo que opera como fuerza de choque al proponerse como alternativa al estado nacional y como antídoto ante las enfermedades que amenazaban a la fibra social. En tanto expresiones contingentes, el nacionalismo del SNBA y el de la crítica encuentran la base de su confrontación en su aspiración a lo permanente. Entonces, a la batalla cultural que se libra contra el avance de las fuerzas disgregadoras de la modernidad y el cosmopolitismo en el campo de las artes visuales, se suma otra batalla de carácter interno que se libra entre dos alternativas nacionalistas de la manera de imaginar y proyectar la identidad argentina.

Llegado a este punto se perfilan algunas reflexiones finales. En primer lugar, se ha podido dar cuenta de que el nacionalismo de derecha no sólo demuestra interés por intervenir en el campo artístico, sino que tal intervención es un indicio de que su unidad depende de su consolidación como movimiento cultural, más que en la fallida organización de una agenda política. En el primer capítulo de esta tesis se hizo hincapié en las estrategias que le permitieron trascender los obstáculos resultantes de agendas políticas divergentes, para operar en el plano de la cultura como movimiento integral, con el propósito de disputarle el poder de definir los perfiles de la nación a otras formaciones que intentaban imponer sus propios proyectos. Su modo de interpelar al SNBA pondría este problema de manifiesto. También se fue mostrando cómo se van perfilando dos modelos antagónicos de nacionalismo que se debaten en el terreno de la cultura y disputan su hegemonía en el ejercicio de construcción de representaciones visuales en torno a la silueta de la patria. Así, se ha podido detectar cómo el nacionalismo autoritario - su propuesta cultural y restrictiva - entraría en colisión con un nacionalismo esencialista a instancias de dar respuesta a esta situación de hegemonía fracturada. El estudio de las intervenciones de *Bandera Argentina*, *Crisol* y *Nativa* en el campo de las artes visuales permitió analizar los medios a partir de los cuales el nacionalismo argentino encuentra la forma de equilibrar los elementos residuales y emergentes que lo atraviesan, y reelaborar un mito de orígenes que serviría de sustrato para la proyección de una imagen integral del nacionalismo. El telurismo sería el recurso a partir del cual se articula el engranaje de una operación de reinención de la tradición que promueve un corrimiento de la idea de margen entre tradición y modernidad. Ambas propuestas nacionalistas defienden un arte arraigado a la tierra, pero connotan tal anclaje

con sentidos antagónicos. Mientras el nacionalismo autoritario o de nuevo cuño atribuye al arte la función de contribuir a la afirmación de lo que entiende es el ingrediente distintivo de la identidad nacional – la criollidad – el nacionalismo esencialista del SNBA promueve a la cultura de mezcla como el elemento que hace a la especificidad de la imagen de Argentina.

En segundo lugar, se propuso analizar al Salón Nacional como lugar de la memoria, es decir, como parte de la serie de dispositivos visuales promovidos por una agenda estatal, tributaria de un nacionalismo inclusivo, con el fin de definir qué es legítimo entender y proyectar como nación y qué no lo es. El abordaje teórico metodológico empleado permitió desmarcar a las obras de arte, al igual que a las columnas de la crítica, de la propuesta individual de los artistas y autores, con el propósito de rastrear – en el repertorio de imágenes incluidas en el SNBA - visiones de la sociedad a la par que operaciones en la manera de connotar los acontecimientos históricos en su contexto de emergencia. Se puede afirmar que el Salón formó parte de una política de estado que, a través de museos, emplazamiento de estatuas, inversión en obra pública, apostaría a la promoción de dispositivos portadores de un valor documentario a la vez que mediatizadores de la memoria. Se ha comprobado que el SNBA queda instituido, no sólo como lugar de producción y reproducción de tendencias artísticas, sino también como constructor de una tradición selectiva en la que la convivencia de elementos residuales y emergentes refuerza su capacidad de producir identificación. La inclusión de obras a través de su selección y premiación supone un ejercicio de intervención y apropiación de imágenes que transforma los sentidos de sus referentes y decanta en la posibilidad de proyectar dichos sentidos de manera controlada. Cuando se evoca a la tradición no es perfilada como vestigio inerte del pasado, su recuperación responde a la participación del Salón de un proceso de renovación y diálogo con la coyuntura histórica que se define a partir de una tarea selectiva de interpelación del pasado a fin de configurar una realidad presente que funcionara como cimiento de legitimidad de un proyecto que se reclamaba hegemónico. En el segundo capítulo, los catálogos fueron repensados a partir de núcleos temáticos tributarios de regularidades rastreables a lo largo de la década. Como se observó líneas arriba, la intervención de los nacionalistas en el territorio del arte, a través de la crítica y las columnas de arte, contribuye a anclar el valor de sentido de las imágenes que circulaban públicamente a través del Salón, hasta que la tensión y el distanciamiento entre ambos se recrudece hacia 1934, cuando se corrobora un viraje

hacia una mayor amplitud temática en la selección y los premios en SNBA. Se registra que los ajustes estructurales que refuerzan la orientación pedagógica del Salón se apoyan, crecientemente, en un repertorio de imágenes orientado más por temas que por estilos, tributarios éstos de un nacionalismo en sentido amplio. En el escenario del Salón, la convivencia de elementos residuales con elementos emergentes encuentra sentido en una propuesta en la que la tradición es connotada con un sesgo telúrico y es reforzada con la inclusión de elementos modernos para denotar la dimensión vigorosa y moderna de la patria. Esto implica un corrimiento hacia las tendencias conservadoras del nacionalismo y explica, en parte, la adopción de una posición querellante de la crítica de arte de la prensa nacionalista. En sus columnas el arte funciona como evidencia o síntoma de un fenómeno trascendente a escala nacional: el avance de la sociedad moderna de masas portaría un poder de trastrocamiento que altera la personalidad consciente de los individuos fomentando la emergencia de una personalidad inconsciente, colectiva, que amenazaría las bases mismas de la nación. Aquí es donde la tradición adquiere un sentido muy distinto al que le atribuye el nacionalismo en sentido amplio: la tradición es ponderada como el dispositivo para regular los instintos.

En tercer lugar, de la puesta en diálogo de los catálogos con la crítica de arte de la prensa nacionalista pueden extraerse algunas conclusiones relativas tanto a la manera en la que se consolida el posicionamiento del nacionalismo en torno y dentro del Salón como a la definición una agenda del nacionalismo restrictivo o de derecha. El recorrido por los catálogos publicados a lo largo de diez años ha mostrado que, apropiadas por la trama del Salón y convertidas en representaciones proyectuales, las imágenes proporcionan una variada oferta para la construcción de símbolos de la argentinidad. Si bien los núcleos temáticos están compuestos, en principio, por paisajes rurales, gauchos y representaciones de lo nativo, la progresiva incorporación de obras que aluden a la cuestión social y el mundo del trabajo no supone una desestabilización en el funcionamiento de la narrativa del Salón, pero sí de la percepción de este último por parte de los críticos de arte de la prensa nacionalista. Esto se traduce en que, aún si el planteo de una dicotomía entre arte verdadero vs. arte de vanguardia persiste a lo largo de la década, la profundización del antagonismo entre el Salón y la crítica nacionalista responde a la relevancia política que se le atribuye al campo del arte, a lo que sucede dentro del Salón y sus alcances en las proyecciones de políticas culturales a nivel nacional. De allí se desprende que el reclamo de la crítica por el refuerzo de una

simbología alusiva a la tradición se extienda a una demanda por un mayor compromiso por parte de las autoridades nacionales en materia de cultura. La inclusión de una dimensión política como variable central para reflexionar sobre el campo de la cultura y las artes visuales se plasma, además, en múltiples expresiones, intervenciones y reflexiones vinculadas a un contexto en el que la escena internacional y la local no podrían pensarse por separado. En estos años, la búsqueda por encontrar una respuesta a las tensiones entre elementos emergentes y residuales aparece ligada, con acelerada intensidad, a la escena internacional en el horizonte intelectual y político de estos nacionalistas. Lo extranjero, el otro-enemigo es portador de múltiples sentidos, siempre indisociables del poder disgregador de las fuerzas de una modernidad cuya variante cultural se traduce lenguajes promotores de un ideal cosmopolita, base de la desnacionalización de la cultura. Se denuncia su dimensión nociva en tanto se aplica a la copia sin mediaciones, de estilos, temas y discursos. En sus escritos se ha podido detectar que los nacionalistas no escapan de su propia modernidad, como lo demuestra su proximidad entre las preocupaciones de los nacionalistas de ambos lados del Atlántico. En las columnas de arte se hace gala de un andamiaje discursivo que retoma las explicaciones que los pensadores del nacionalismo europeo daban a los fenómenos que corroían a su propia hegemonía a principios de siglo. Estas apropiaciones se filtran en una lectura que rastrea herramientas para hacer un diagnóstico de la cambiante escena política local. En la denuncia de componentes patológicos, en la propagación de modas extranjeras reverberan los ecos de las teorías del arte degenerado que circulan en Europa desde fines del siglo XIX. Este tipo de explicación se recupera para explicar la creencia del efecto contaminante del nuevo arte como un problema que se cifra en clave de responsabilidad social y cultural de alcances nacionales, más que a causa de un estado de perturbación mental expresivo del egoísmo de tal o cual artista.

Esta tesis de maestría se propuso explorar territorios poco indagados, elaborar un enfoque amplio que permitiera analizar estrategias de representación, escritas o visuales, así como el grado de coherencia entre estas últimas y el proyecto político nacionalista en la década de 1930. Se repuso una trama de relaciones entre agentes históricos que hasta este entonces no habían sido puestos en diálogo. Este ejercicio permitió dar cuenta de sus múltiples dimensiones, desde las connotaciones políticas asociables a la convivencia de elementos tradicionales y modernos en el Salón nacional hasta el carácter central de la cultura como elemento aglutinante y epicentro de unidad del movimiento nacionalista.

Ambos encuentran un territorio común, orientado a colaborar con la redefinición de los perfiles de una identidad nacional. De esta manera, esta investigación permite señalar que tanto el Salón como la crítica son manifestaciones de un periodo signado por los matices, la sensación de crisis y el estado de transición. La puesta en relación de sus propuestas revela una serie de entrecruzamientos de fuerzas políticas, sociales y culturales que involucran al proceso activo de renovación, recreación, defensa y modificación de ciertos sectores de la clase dominante frente a las alternativas que la desafían. El SNBA de la prensa nacionalista ofrece indicios de las tensiones que recorren al nacionalismo, en particular, del hecho de que se afirma como antimodernista a la par que se consolida como movimiento moderno y se ve envuelto en una definición más acabada hacia fines de la década.

Finalmente, se ha registrado que el antagonismo entre Salón y crítica de arte nacionalista es total cuando el repertorio visual del primero se amplía al incluir a lo urbano y a los nuevos sectores populares dentro de la constelación de tipos sociales representativos de la nacionalidad a partir de la promoción de una estética expresiva del “regreso a lo concreto” o *ritorno al ordine*. No obstante, esta inclusión no es contraria a una versión vernácula de la realidad nacional. En lugar de ser reactivo a estilos modernos, el SNBA los apropia y resignifica en pos de reponer aquella imagen de pujanza que parecía haberse perdido con el comienzo de la década, permitiendo así la convivencia de estilos tradicionales con modernos. Se puede concluir, de este modo, que el SNBA y la crítica nacionalista expresan dos maneras posibles de trabar una ligazón entre un proyecto estético y la actualidad política; operan como productoras de valores, opiniones y creencias. La actitud querellante de la crítica nacionalista ante la transformación del Salón en un escenario atravesado por la cultura de mezcla que es indisociable de la misión que se autoimpone este sector en tanto vocero de la identidad argentina: recomponer las bases de una hegemonía fracturada a partir de la promoción de una revisión del mito de orígenes y una tradición reforzada. La toma de posición, en el ámbito de las artes visuales, ofrece una mayor cantidad de herramientas para pensar al nacionalismo como un movimiento cultural complejo. Sus observaciones en torno al Salón informan lo que mira, cómo lo mira y qué estrategias emplea al intentar anclar aquello que propone mirar. Esa mirada supone que el nacionalismo ve en el campo de la cultura la potencia de generar instituciones que restauren la amalgama social perdida. La distancia entre ambas formaciones se ensancha cuando los nacionalistas confirman que su apuesta por

el Salón se inclina al fracaso, dado que, a medida que incorpora exponentes de la nueva sensibilidad, deviene en colaborador de las fuerzas atomizantes que erosionan a la sociedad. Si en un inicio, este recorrido permite clarificar la manera en que el SNBA se iría perfilando como lugar de memoria y dispositivo de intervención de un nacionalismo esencialista, avanzada la década, la proliferación de diatribas que inundan las columnas de las respectivas secciones artísticas, ponen de manifiesto que es en el campo de la cultura el terreno en el que el nacionalismo articularía su pretensión por disputar la hegemonía sobre el sentido de la patria. Mientras que los nacionalistas de derecha le reclaman que funcione como fuerza aglutinante contra el poder disgregador del cosmopolitismo, la propuesta del SNBA se consolida atravesada por la cultura de mezcla que porta y exhibe. Con ello logra un equilibrio entre elementos aparentemente antitéticos que se fortalecen aporéticamente. De ello se desprende que la idea según la cual la inclusión de elementos modernos es desestabilizadora de la trama propuesta es exógena al Salón. Interrogar al SNBA a partir de su contexto y atender el juego de relaciones con la trama política, ha permitido confirmar la hipótesis de que la tensión entre modernidad y tradición que se atribuye al campo de las artes visuales en este período es deudora de un conflicto más político que plástico.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

Fuentes:

Catálogos del Museo Nacional de Bellas Artes 1930-1940

Bandera Argentina

Crisol

Nativa

Archivos y Bibliotecas consultados:

- Academia Nacional de Bellas Artes

- Academia Nacional de la Historia

- Archivo de Documentos y Catalogación Salones Nacionales de Cultura, Palais de Glace

- Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos

- Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes “Raquel Edelman”

- Biblioteca del Instituto de Historia Argentina y Latinoamericana “Dr. Emilio Ravignani”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

- Biblioteca del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

- Biblioteca Nacional

- Biblioteca Nacional de Maestros

- Biblioteca y Hemeroteca Central “Profesor Augusto Raúl Cortázar”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

- Biblioteca Ricardo Güiraldes

- CeDinCI Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas

en la Argentina

- Fundación Espigas

Bibliografía:

ALTAMIRANO, CARLOS & SARLO, BEATRIZ, Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. Argentina: Ariel, 1997.

ANGENOT, MAURICE, El discurso social. Los límites histórico de los pensable y lo decible. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.

ARTUNDO, PATRICIA (directora del volumen). Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900 - 1950. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

ARTUNDO, PATRICIA (organizadora). El arte español en la Argentina 1890-1960. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

BELEJ, CECILIA, Muralismo y proyecto modernos en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950. Universidad de Buenos Aires, 2012.

BENDA, JULIÉN, La traición de los intelectuales. Santiago de Chile: Ercilla, 1967.

BEN-GHIAT, RUTH, «Fascism, Writing, and Memory: The Realist Aesthetic in Italy, 1930-1950». The Journal of Modern History, septiembre de 1995.

BERAZA, L. F., Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico. Buenos Aires: Cántaro, 2005.

BERTONI, LILIA ANA, Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BOSSAGLIA, R. & MACLEAN, H. R., «The Iconography of the Italian Novecento in the European Context». The Journal of Decorative and Propaganda Arts, 1987.

BUCHRUCKER, CHRISTIAN, Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial. (1927-1955). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987.

CANALE, MARIO, «A raíz de la visita de Siquieros». Crisol. 22 de octubre de 1933.

CATARUZZA, ALEJANDRO, “Descifrando pasados: Debates y representaciones de la historia nacional.”, Nueva Historia Argentina. Vol. VII. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

CONSTANTIN, MARÍA TERESA, "Fortunato Lacamera Eugenio Daneri". En Historia del arte argentino. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001.

..... "Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la reformulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara." En Desde la otra vereda. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

CORTESINI, SERGIO, “Invisible canvases. Italian painters and fascist myths across the American scene.” American Art _ The University of Chicago Press 25, n.o 1 (Spring de 2011).

DE LA FUENTE, SANDRA Y WECHSLER, DIANA. «La teoría de la Vanguardia: del centro a la periferia.» En Arte y Poder. 5tas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires: CAIA, 1993.

DE RUSCHI CRESPO, M. I., “El nacionalismo argentino”. En Criterio, un periodismo diferente. Génesis y fundación: una respuesta católica al desafío de la prensa en la Argentina en la década de 1920. Buenos Aires: Fundación de Boston, 1998.

DEVOTO, FERNANDO, Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

———. "Los Recientes Salones de Arte. De Buenos Aires y Rosario. Continúa el crimen de nuestra pintura." Nativa. Revista Mensual Ilustrada, n.o año XIV, n° 166 (31 de octubre de 1937).

DOSS, E., Benton, Pollock, and the politics of modernism. From regionalism to abstract expressionism. the United States of America: University of Chicago Press, 1991.

FALASCA-ZAMPONI, SIMONETTA, Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy. Berkeley: University of California Press, 1997.
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft18700444>.

FALCÓN, RICARDO, "Militantes, intelectuales e ideas políticas." En En Falcón, R., (Director), Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas. (1916-1930). Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

FERNANDEZ GARCIA, A. M., «Arte y emigración. La pintura en Buenos Aires, 1880-1930». Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001.

FIEDLER, KONRAD, De la esencia del arte. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.

FILCHESTEIN, FEDERICO, Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

..... Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

GARCÍA MARTINEZ, J. A., Arte y Enseñanza artística en la Argentina. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1985.

GELLNER, ERNST, Naciones y nacionalismo. México: Alianza, 1991.

GHIRARDO, DIANE, «"Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building"» 39, n.o 2 (mayo de 1980): 109-27.

GRAMUGLIO, TERESA, Nacionalismo y Cosmopolitismo en la literatura argentina. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013.

HOBBSAWM, ERIC, Naciones y nacionalismo desde 1780. Barcelona: Crítica, 2004.

..... The Invention of Tradition. Canto Edition. United Kingdom: Cambridge University Press, 2008.

HRYCYK, PAULA, "Arte, naturaleza y nación. El Museo Nacional de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, escenario y representación para el proyecto de consolidación de una identidad nacional en la década de 30." Pasado por Venir, 2010

JÜNGER, ERNST, El trabajador. Barcelona: Tusquets, 1993.

———. Sobre el dolor seguido de La movilización total y Fuego y movimiento. Barcelona: Tusquets, 1995.

LACOUÉ-LABARTHE, PIERRE, & NANCY, J-L., El mito Nazi. España: Anthropos, 2002.

LE BON, GUSTAV, Psicología de las masas. Madrid: Morata, 2005.

LVOVICH, DANIEL, El nacionalismo de derecha. Desde sus orígenes a Tacuara. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.

.....Nacionalismo y antisemitismo en Argentina. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2003.

MALOSETTI COSTA, LAURA, Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MALOSETTI COSTA, LAURA Y GENÉ, MARCELA, Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

MARCUSE, HERBERT, El fin de la utopía. México: Siglo XXI Editores, 1967.

MARLING, K.A., Wall to Wall America. A cultural History of Post-Office Mural in the Great Depression. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

MAURRÁS, CHARLES, Encuesta sobre la Monarquía. Valencia: Ediciones San Vicente Ferrer, 1935.

MCGEE DEUTSCH, SANDRA, Contrarrevolución en la Argentina 1900-1932. La liga Patriótica Argentina. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1986.

..... Las derechas. La extrema derecha en la Argentina, Brasil y Chile 1890-1939. Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

MCGEE DEUTSCH, SANDRA Y DOLKART, ROBERTO, (eds). The Argentine Right. Its History and Intellectual Origins, 1910 to the present. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1993.

MOSSE, GEORGE L., The Culture Of Western Europe: The Nineteenth And Twentieth Centuries. New York: Westview Pr., 1998.

MUÑOZ, M. A., «“Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario.”» En Wechsler, D., Desde la otra vereda.

Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

NAVARRO GERASSI, MARÍA, Los Nacionalistas. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.

NESSI, A. O., Situación de la pintura Argentina. Buenos Aires, 1956.

NORDAU, MAX, Degeneración. Madrid: Saenz e Jubera Hermanos, 1902.

PAGANO, JOSÉ LUIS, «“La pintura y la escultura en el siglo XIX”». En 150 años de arte argentino. Buenos Aires: Dirección General de Cultura, 1960.

PAXTON, ROGER, Anatomía del Fascismo. Barcelona: Península, 2004.

PENHOS, MARTA, "Aniversario: el Salón de 1935 como homenaje, retrospectiva y consolidación." En Tras los pasos de la norma, de Penhos, Marta y Wechsler, Diana coordinadoras, Archivos del CAIA 2. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.

..... "Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX." En Tras los pasos de la norma, de Penhos, Martha & Wechsler Diana (comps.), Archivos del CAIA 2. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.

PÉREZ, J. P., IIDA, C., LINA, L., Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo. 1910-2010. Buenos Aires: Ediciones del CCC & Fondo Nacional de las Artes, 2010.

PODGORNY, IRINA, Y LOPES, M.MARGARET, El Desierto en una Vitrina. Museos e historia natural en la Argentina. 1810-1890. México: Limuso, 2008.

PORTANTIERO, JUAN CARLOS, «Clases dominantes y crisis política en la argentina actual». Pasado y Presente 1 (junio de 1963).

PRISLEY, LETICIA, Los orígenes del fascismo argentino. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

ROMERO, JOSÉ LUIS, El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX. Buenos Aires: A-Z Editores, 1998.

ROSSI, CRISTINA, «Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi.» En Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Buenos Aires: Paidós, 2005.

- SARLO, BEATRIZ, Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Buenos Aires (1920-1930): una modernidad periférica. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.
- SIMMEL, GEORGE, Filosofía de la moda. Madrid: Editorial Casimiro, 2014.
- SOREL, GEORGES, Reflexiones sobre la violencia. Buenos Aires: La Pléyade, 1978.
- SVANASCINI, OSVALDO, «Introducción». En 1932-1982. Cámara de la industria de la higiene y el tocador. grandes premios salon nacional 1911-1932. Buenos Aires, 1982.
- SWALES, J., Genre Analysis: English in Academic and Reserach Settings. New York: Cambridge University Press, 1990.
- TARDIMAN, RICHARD., Present Past: Modernity and the memory crisis. Ithaca: Cronell University Press, 1993.
- TATO, MARÍA INÉS, “El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich”. Revista Escuela de Historia – Facultad de Humanidades de la Universidad de Salta, 2007. <http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista>.
- TERÁN, OSCAR, Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810 – 1980. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- VILLAFAÑE, BENJAMÍN, La Ley Suicida. Buenos Aires: Bandera Argentina, 1936.
- VIÑAS, F., ¿Por qué no se une el nacionalismo?» Bandera Argentina. 20 de octubre de 1943.
- WATKINS, T. H., The Hungry Years. A narrative history of the Great Depression in America. New York: Henry Holt & Co., 1999.
- WEBER, EUGENE, Francia, Fin de siglo. España: Editorial Debate, 1989.
- WECHLER, DIANA, "Nuevas Miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas." En Desde la otra vereda. Buenos Aires: Archivos CAIA; Ediciones del Jilguero, 1998.
- Desde el Salón. 100 años. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011.

..... "Identidad y Paisaje en pintura argentina. Impresionismo y paisaje."
Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 2001.

..... "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945." En J. E. Burucúa (Dir.) Arte, sociedad y política., Vol. Arte 1. Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

..... "Melancolía, Presagio y Perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal." En Territorios de diálogo: España, México, Argentina, 1930-1945: entre los realismos y lo surreal, Benito Vélez, S. México: Museo Nacional de Arte, 2006.

..... Papeles en Conflicto. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2003.

..... "Salones y contra-salones". En Tras los pasos de la norma, de Penhos, Marta & Wechsler Diana (comps.). Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.

Bibliografía para el Marco Teórico:

BARTHES, ROLLAND, Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces. Barcelona: Paidós, 2009.

BERGER, JOHN, Modos de ver, Gustavo Gili, 2002. [1ª ed. en inglés 1974].

BERMAN, MARSHALL, Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México: Siglo XXI Editores, 1998.

BOURDIEU, PIERRE, "Campo intelectual y proyecto creador", en Problemas del estructuralismo, México, Siglo XXI, 1967.

..... La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Buenos Aires: Taurus, 2012.

..... Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama, 2005.

BÜRGER, PETER. Teoría de la Vanguardia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

BURKE, PETER, Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2005.

CHARTIER, ROGER, El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y Representación, Barcelona, Gedisa, 1999.

....., Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin, Buenos Aires, Manantial, 1996.

CHARAUDEAU, PIERRE Y MAINGUENEAU, DOMINICK. Diccionario de análisis del discurso. Madrid: Amorrortu, s. f.

CLARK, T. J., Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

....., The painting of Modern life. Paris in the art of Manet and his followers, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984.

..... Farewell to an Idea: Episodes from the History of Modernism. New Haven: Yale University Press, 1999.

CROW, DAVID. No te creas una palabra. Barcelona: Pomopress, 2008.

CROW, THOMAS, Modern Art in the Common Culture, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996.

DERRIDA, JACQUES. Aporías. Buenos Aires: Paidós, 1998.

EAGLETON, TERRY. La función de la crítica. Barcelona: Paidós, 1999.

FREEDBERG, DAVID, El poder de las imágenes, Madrid, Cátedra, 1992.

FOUCAULT, MICHEL, Arqueología del saber. Barcelona: Siglo XXI Editores, 2002.

GRAMSCI, ANTONIO, Antología. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

GUASCH, ANNE MARIE (coordinadora). La crítica de arte. Historia, teoría y praxis. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

LACAPRA, DOMINICK, “Repensar la historia intelectual y leer los textos”. En Palti, E., Giro Lingüístico e historia intelectual. Buenos Aires: UNQui, 1998.

NORA, Pierre. “La aventura de Le Lieux de mémoire.” Ayer (Asociación de Historia Contemporánea) 32 (1998): 17-34.

WILLIAMS, RAYMOND, Marxismo y Literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

..... Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 2000.

....., La política del modernismo, Buenos Aires, Manantial, 1997.