



Imágenes transpuestas en palabras: la crítica de arte en tres revistas de vanguardia argentinas

Silvia Inés Tomas¹
UNR - CONICET - CIEHUM
silviatomas@hotmail.com

Resumen: Las revistas de vanguardia argentinas han comenzado a ser objeto de estudio recién en las últimas décadas del siglo XX y la perspectiva predominante de estos trabajos ha sido la del análisis literario. Aunque los aportes más recientes, desde el campo de la historia social, realizados por autoras como Diana Wechsler o Patricia Artundo han sido muy importantes, creemos que todavía queda un amplio campo por explorar en cuanto al carácter de los nuevos vínculos entre las letras y las artes impulsados desde estas publicaciones.

En esta ocasión, nos abocaremos al análisis de un género literario particular, el de la crítica de arte, en las revistas *Martín Fierro* (1924-1927), *Proa* (1924-1925), y *La Campana de Palo* (1925 y 1926-1927), pues consideramos que desde sus páginas se impulsaron nuevos modos de concebir los diálogos entre las disciplinas artísticas, así como las transposiciones de las imágenes del arte al ámbito de la palabra escrita.

Palabras clave: Revistas culturales - Crítica de arte - Década del 20 - Relaciones interartísticas

Abstract: Argentine vanguard magazines have begun to be studied only in the last decades of the twentieth century and the predominant perspective of these works has been the literary analysis. Although the more recent contributions coming from the field of social history, made by authors such as Patricia Artundo or Diana Wechsler, have been important, we believe that still remains a vast field to explore about the character of the new links between letters and arts promoted from these publications.

On this occasion, we will focus on the analysis of a particular genre, that of art criticism, in the journals *Martín Fierro* (1924-1927), *Proa* (1924-1925), and *La Campana de Palo* (1925 and 1926-1927) because we believe that from their pages were promoted new ways of understanding the dialogue between the arts and the transpositions of art images to the realm of the written word.

¹ **Silvia Inés Tomas** (1983) es licenciada y profesora en Bellas Artes, con orientación en teoría y crítica, por la Universidad Nacional de Rosario. Es doctoranda del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y Becaria de posgrado de CONICET. Integra en calidad de miembro graduado el Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades (CIEHUM – UNR). Es Auxiliar de Investigación en la Cátedra de Historia del Arte III de la UNR y docente adscripta en la cátedra del Literatura Europea II (parte especial de Literatura Francesa) de la misma institución.



Keywords: Cultural magazines - Art Criticism - 1920s - Interartistic Relationships

En las últimas décadas las revistas han conquistado su lugar como objetos de estudio y documentos de cultura.² Sin embargo, queremos llamar la atención sobre el hecho de que, entre las “formas de atención” de las que fueron objeto (Kermode), han resultado privilegiados ciertos recortes en detrimento de otras perspectivas de análisis posibles.

Así, las publicaciones de vanguardia de la década del veinte que nos interesa analizar, fueron designadas frecuentemente como revistas literarias, lo cual, si bien no deja de ser apropiado para una parte del espectro de temas que abordaron, implica también un reduccionismo que produce el solapamiento del rol desempeñado, en esas mismas revistas, por disciplinas como la crítica de arte, o las artes plásticas mismas (sin olvidar otros ámbitos como el de la música, el teatro, la política), terrenos en los cuales también realizaron aportes trascendentes.

Entre las escasas y muy recientes contribuciones a la consideración de estos ámbitos relegados, se destacan las investigaciones de autoras como Diana Wechsler, que publicó el primer estudio específico sobre la historia de nuestra crítica de arte, y los trabajos de Patricia Artundo, que revalorizaron la figura del crítico Atalaya.

Al ser la crítica de arte un espacio discursivo esencialmente interdisciplinar, los acercamientos a la misma revelan un terreno, aún por explorar, en cuanto al carácter renovador de los vínculos entre las letras y las artes impulsados desde estas publicaciones, que se constituyeron en espacios de convivencia de las imágenes y las palabras, y a partir de esa coexistencia, buscaron revertir las tradiciones aún vigentes en la época, que establecían un lugar privilegiado para la literatura y relegaban a las artes plásticas a un papel secundario en el campo cultural.

² Tanto Fernanda Beigel como María del Carmen Grillo asocian a las revistas culturales con la figura de *documentos de cultura* en términos de Walter Benjamin.



Aquí, queremos realizar un breve acercamiento a las características de la crítica de arte en las revistas *Martín Fierro* (1924-1927), *Proa* (1924-1925) y *La Campana de Palo* (1925 y 1926-1927), pues consideramos que desde se ellas impulsaron nuevos modos de concebir las transposiciones de las imágenes del arte al ámbito de la palabra escrita. Además, trataremos de poner estos textos críticos en relación con los aspectos visuales de las mismas revistas, para extraer conclusiones sobre el espacio ocupado por las artes plásticas en sus páginas y sobre los diálogos interdisciplinarios propuestos y generados por sus responsables.³

Respecto a la revista *Martín Fierro*, cabe recordar que ya desde su lema se identificaba como “Periódico quincenal de arte y crítica libre”, lo que pone énfasis en dos conceptos que nos interesan: el arte y la crítica. Arte, sin especificaciones tales como literatura o poesía, enunciado como tema amplio, funcionó como concepto unificador que les permitió abordar tanto expresiones literarias como plásticas. Por otro lado, el término crítica nos habla de la puesta en cuestión de los valores y presupuestos establecidos, lo que abrió la puerta a la elaboración de nuevos criterios estéticos, fundados en la reflexión opinante, que es elevada a disciplina en el discurso crítico.

En el caso de la crítica de arte, ésta tiene una presencia constante en *Martín Fierro*, garantizada sobre todo por la pluma del arquitecto Alberto Prebisch, pero con intervenciones de Xul Solar, Pablo Rojas Paz, Pedro Blake, Ricardo Güiraldes y otros colaboradores. Su discurso sobre las artes ha sido caracterizado por Wechsler como una “retórica de choque” (143), lo que concuerda con la actitud de “ruptura” que Beatriz Sarlo atribuyó a *Martín Fierro* (*Una modernidad periférica* 112).

En las distintas notas, es recurrente la utilización de un tono irónico, con el que se ataca a las instituciones (el Salón Nacional, el Museo, la Academia,

³ El periódico *Martín Fierro* fue consultado en los facsimilares del Centro Editor de América Latina y del Fondo Nacional de las Artes; *Proa* ha sido consultada en la edición facsimilar editada por la Biblioteca Nacional en 2011 y se accedió a *La Campana de Palo* a través de los números digitalizados por la Academia Argentina de Letras y por la Federación Libertaria Argentina, que se sumaron a los artículos de crítica de arte de Atalaya incorporados en la compilación editada por Manuel Gleizer.



los críticos). En uno de los números, por ejemplo, se convoca a un “Proyecto de Código Penal de Bellas Artes” (II.18 (1925) 3), con el cual se busca encarcelar a los enemigos de la nueva sensibilidad artística.

Del recorrido por las notas sobre arte, salta a la vista que, al momento de abordar las obras, los críticos no suelen ofrecer descripciones efrásticas o análisis formales detallados de las mismas. Encontramos dos explicaciones para este hecho: por un lado, ante la presencia abundante de reproducciones fotográficas de pinturas y esculturas, el crítico se ve eximido de describir en detalle lo que el lector puede observar por sí mismo, lo cual, en contraste, no sucedía dentro de un periódico contemporáneo y tradicional como *La Nación*, donde los comentarios sobre exposiciones se insertaban en páginas saturadas por las columnas de texto.⁴

Otro motivo puede hallarse en la apropiación en las artes visuales de un lenguaje plástico relacionado con la abstracción o la economía formal, lo que fue en detrimento de las temáticas extraídas de fuentes literarias, por lo que la crítica, acompañando estas innovaciones, modifica su discurso para poder dar cuenta de los aspectos formales y deja de lado la descripción detallada de los temas representados.

Como un claro ejemplo, podemos citar a Prebisch, que sintéticamente resume:

Los ensayos de arquitecturación de formas abstractas que preocupan a Pettoruti, el arte misterioso y simbólico de Xul Solal (sic), la intención poética y dulcemente sentimental de los dibujos de Norah Borges, nos obligan a considerar con excepticismo (sic) los principios que pretenden fijar intransigentemente los límites y las fuentes precisas de la emoción artística (“Martinetti en ‘Los Amigos del Arte’” III.30/31 (1926) 3)

El crítico, no tuvo necesidad de describir detalladamente las obras que integraban la exposición, realizada en la Asociación Amigos del Arte, porque en

⁴ Podemos comprobar, en cambio, que en una nota excepcional, como la de Horacio Martínez Ferrer sobre “La pintura de Juan C. Alonso”, que no va acompañada de ilustraciones, entonces el autor se explaya en la descripción de los cuadros (II.14/15 (1925) 9).

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AEICD

la portada del periódico aparecía reproducida “Milicia”, una acuarela de Xul Solar, y su nota iba acompañada de nada menos que siete reproducciones de los artistas mencionados. Como señaló Jorge Schwartz, las revistas de vanguardia, cuya vida solía ser efímera, debieron utilizar un lenguaje directo, conciso, que dejara una impresión clara y contundente en el lector (44). Tal vez por eso, las imágenes, que resultaban propicias para producir un efecto inmediato, influyeron en el modo en que los críticos pensaron sus escritos, que funcionaron en relación de complementariedad con las fotografías de las obras incorporadas.

Lo mismo pone en práctica Prebisch al reseñar el Salón Nacional de 1926. En primer término, se ocupa de impugnar aquellas obras en que “el afán estrechamente imitativo, y un sentimentalismo cursi, parecen ser las únicas causas que mueven la voluntad”, para luego contraponerlas a las pinturas de H. Basaldúa, H. Butler o A. Badi, caracterizadas por “una más definida voluntad expresiva”, por “la orientación exclusivamente plástica de sus esfuerzos”, cuyas reproducciones acompañan el artículo (“Salón Nacional de Bellas Artes de 1926” III.35 (1926) 6-7).

En el caso de la revista *Proa* (1924-25), no coincidimos con Horacio Salas que la caracterizó como “simplemente otro espacio para que los mismos integrantes de *Martín Fierro* dieran a conocer sus trabajos” (“Martín Fierro y *Proa*” 35). Creemos que, aunque haya nombres que se repiten, como los de R. Güiraldes, P. Rojas Paz o P. Blake, se trató de un proyecto diferente y complementario, que dio a la crítica de arte un lugar considerable. Por eso fue Brandán Caraffa, uno de sus fundadores y directores, quien publicó más reseñas sobre exposiciones y artistas.

Una diferencia entre los modos de realizar crítica de arte en ambas revistas nos permite sacar algunas conclusiones sobre la forma de pensar las relaciones interartísticas. En *Martín Fierro* se hace hincapié en la autonomía de las artes plásticas y se las analiza a través de conceptos como “equilibrio de conjunto”, “ley arquitectónica”, “espíritu analítico y constructivo”, “intensión monumental”. En cambio, en *Proa*, aunque sin excluir el análisis de los

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

aspectos estructurales, se suman consideraciones sobre las correspondencias entre pintura, poesía y música. Así, Güiraldes afirma que Anglada Camarasa:

...ríe de placer ante un azul cerúleo o una laca, es tan maestro en hacer cantar concordancias, que su paleta, bajo la voluntad de una intuición sabia, se embravece como un acorde golpeado en la alegría de una inspiración súbita... va a pintar como si sus ojos vieran la maravilla sonora de los estradivarius (“Hermen Anglada Camarasa. Exposición ‘Amigos del Arte’” *Proa* 2 (1924) 4-5).

O, en otro momento, Caraffa afirma que “todas las artes tienen secretos comunes” (“La calle de la tarde. De Francesca a Beatrice” *Proa* 3 (1924) 9), y que “hay elementos generales a todas [ellas:] ritmo, color, símbolo, forma” (“Pedro Figari” *Proa* 12 (1924) 53). Aunque aquí nos tengamos que conformar con la cita de estos breves ejemplos, creemos que pueden ser identificados dos enfoques distintos: uno, martinfierrista, en el que el énfasis de la crítica promueve los análisis formales y trata de desprenderse del recurso a las analogías entre las artes, pues lo asocia más al romanticismo que a la vanguardia; y el enfoque de *Proa*, que deja un lugar abierto para el espacio de la mezcla, los intercambios, considerando que hay una sensibilidad común que es afectada por las distintas artes.

Además de esta diferencia entre las dos revistas, también aparecen ocupando un lugar distinto las propias imágenes. En *Martín Fierro*, más allá de las obras que están acompañando las reseñas de exposiciones, sólo se utilizan para ilustrar abundantes retratos de los escritores que publican sus contribuciones, y estos rostros suelen usar un tipo de representación naturalista o caricaturesco. En cambio, en la revista *Proa*, se incluyen abundantes dibujos, pinturas y viñetas, que construyen el discurso visual de la publicación. A diferencia de los retratos de escritores martinfierristas, en *Proa* aparecen en varios números las “estilizaciones” o “arquicaricaturas” de Dardo Salguero Dela-Hanty, que proponen un tipo particular de retrato sintético geometrizado, y se alejan de la función de simple sustitutos de una fotografía. También se



dedican páginas completas a ciertos grabados, y hay notas sobre artistas que reproducen una serie de obras a lo largo de tres carillas.

Otro dato que nos parece novedoso en cuanto a *Proa*, es que en el índice de contenidos son incluidas las atribuciones de las ilustraciones y a veces también de las viñetas, lo que pone a estas imágenes a la par de los textos que componen la revista. Sin duda, la protagonista destacada de *Proa* en cuanto a la plástica fue Norah Borges, que también es incluida en el listado de “redactores”, y quien a lo largo de los números evidencia una evolución personal desde sus grabados de carácter expresionista, a los retratos y dibujos que han sido analizados como “verdaderos *textos plásticos*” por May Lorenzo Alcalá, ya que “no refieren a colaboración literaria alguna”, no están en condición de ilustraciones, sino como un discurso visual autónomo (31).

Finalmente, en el caso de *La Campana de Palo*, aunque con una estética muy diferente a la de las dos revistas abordadas hasta ahora, se genera allí también una propuesta de colaboración entre artistas y escritores y una contribución particular a la crítica de arte.

Así como llamábamos la atención sobre el subtítulo de *Martín Fierro*, en este caso *La Campana de Palo* se anuncia, en la primera etapa, como “Quincenario de actualidad, crítica y arte”, y en la segunda, como “Periódico mensual de bellas artes y polémica”, por lo que comparten como centro de atención las artes plásticas y la crítica.

Las reseñas de exposiciones y artistas estuvieron, en su mayor parte, en manos de dos figuras: el escritor y periodista Alfredo Chiabra Acosta (que adoptó el seudónimo Atalaya, pero que muchas veces firmó con versiones reducidas o solapadas de este alias) y el pintor Carlos Giambiagi, que también firmaba con seudónimos e iniciales. He aquí una discrepancia con *Martín Fierro* y *Proa*, donde la firma identificaba claramente al autor, mientras que en *La Campana de Palo*, los críticos adoptan formas elusivas de identificarse, con la intención de desplazar la atención de su opinión individual, hacia una posición arrogada al conjunto de los *campaneros*, un sujeto de enunciación colectivo. Al respecto, Artundo plantea que el uso de seudónimos como ocultamiento de la



identidad corresponde a la intención de ser vistos como “obreros del arte” (“*La Campana de Palo* (1926-1927): una acción en tres tiempos” 96), y María del Carmen Grillo relativiza el “anonimato” a veces atribuido a las notas, pues es claramente identificable un “núcleo permanente de autores” (225).

Por otro lado, *La Campana de Palo* comparte con *Martín Fierro* varios puntos en su modo de abordar la trasposición de las obras al ámbito de las palabras. Coinciden en el uso del humor y la ironía para denunciar a “los ilustres Himalayas de la mediocridad cultiparlante” (Atalaya “Los ilustres Himalayas” II.7 (1926) 5), o a “las mismas momias de siempre y los zoólogos de costumbre” (Atalaya “Concurso de afiches, exposición comunal y ect. [sic]” I.5 (1925) 19) del campo del arte. También comparten la alusión a las obras a través de conceptos que refieren al lenguaje plástico moderno, como “visión arquitectónica”, “contrastes armónicos” y “preocupaciones exclusivamente plásticas”, pero también dejan lugar a interpretaciones más espiritualistas y poéticas de las obras.

Así, leemos las palabras de Atalaya sobre Xul Solar:

Quando nos adentramos en la contemplación de la obra pictórica de Xul, inconscientemente pensamos en los poetas hacedores de cuentos de hadas... un humorismo intelectual que se remonta a la fantasía creadora, resolviéndose en un cuento de hadas estrafalario... un mundo de infusorios oníricos... el color canta con resonancias alucinadoras. Es este ambiente submarino una glauca pesadilla, de transparencias vítreas, lo que da más carácter a su obra total (III.17 (1927) 5-6).

En cuanto a la interacción que se establece en el seno de la revista entre el discurso verbal y las imágenes, *La Campana de Palo* presenta particularidades, pues se trata de un proyecto editorial que cuenta con menos recursos económicos, por lo que la materialidad con que se concreta es más precaria, y no abundan las reproducciones fotográficas de obras. Sin embargo, esto se ve compensado por la forma de concebir el diseño de la revista, que incluye desde el logotipo realizado con letras intencionalmente desaliñadas, pasando por los encabezados para cada una de las secciones estables y las



viñetas que acompañan los artículos; hasta la novedosa iconografía lograda a través de grabados de Juan A. Ballester Peña y de Giambiagi, sobre todo en los números 4 a 6 de la primera etapa, cuando las portadas juegan con la integración de los datos textuales sobre el número de la revista y la imagen del grabado.

Así, no sólo entre los contenidos de la revista las artes plásticas tuvieron gran repercusión, sino que a través de la construcción de un discurso visual específico, se edificó un mensaje plástico que favorecía la interacción de las letras y las imágenes.

Sabemos que, en un espacio tan acotado, sólo hemos podido dejar pautadas algunas pocas de las características presentes en la crítica de arte albergada por estas tres revistas, pero consideramos que cualquier aporte resulta positivo para reavivar el interés por este género, que desempeñó un importante papel entre los discursos sobre arte de la época, y que contribuyó enormemente a la modernización de los vínculos entre las disciplinas artísticas.

Creemos necesario destacar estas propuestas renovadoras, que empezaron a otorgarle a las artes plásticas un lugar a la par de la literatura, pues fue de esa equiparación, que surgieron proyectos únicos en su época, como las ediciones ilustradas de la editorial de *La Campana de Palo*, o la publicación de libros como *Calcomanías* (1925), de Oliverio Gironde, donde los textos fueron concebidos desde un comienzo para ser acompañados de imágenes con las cuales establecían un diálogo, y que junto con las revistas analizadas conformarán los principales terrenos para la interacción entre los ámbitos de la creación visual y textual de la década del veinte.

Bibliografía

Acosta, Alfredo Chiabra (Atalaya). *1920-1932. Críticas de arte argentino*. Buenos Aires: Gleizer, 1934.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

- Altamirano, Carlos; Beatriz Sarlo (dir.). *Martín Fierro*. Edición Facsimilar. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Artundo, Patricia “*La Campana de Palo* (1926-1927): una acción en tres tiempos”. *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*.
- Artundo (et. al.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008.
- (inv., selec., y prólogo). *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.
- Beigel, Fernanda. “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 8.20 (2003) 105-115.
- Corral, Rose; Anthony Stanton (estudio prelim. e índices). *Proa*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.
- Grillo, María del Carmen. *La revista La Campana de Palo*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2008.
- Kermode, Frank. *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Lorenzo Alcalá, May. *Norah Borges. La vanguardia enmascarada*, Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- Salas, Horacio (ed.). *Martín Fierro*. Edición Facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- “*Martín Fierro y Proa*”. *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Saúl Sosnowsky. Buenos Aires: Alianza, 1999.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Wechsler, Diana. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires: UBA, 2003.