

La crítica de arte en la Generación del 80

ANGEL OSVALDO NESSI

A CASO la crítica de arte no haya sido una tarea específica de la Generación del Ochenta. Si se exceptúa a Roberto J. Payró y Eduardo Schiaffino, se advierte que predomina la crítica literaria: Oyuela, Cané, Gutiérrez —el propio Payró—, Groussac, etc. A menudo la primera fue un desprendimiento o extensión circunstancial de la segunda. Fue, en todo caso, una crítica ejercida por novelistas y poetas; y así como las ideas filosóficas existen dispersas en la prosa del relato o reportaje, más que en tratados filosóficos, así también ocurre con las ideas estéticas. Hay numerosos pasajes en la literatura narrativa que permiten formarse una idea de lo que contaba para la formación y emisión del juicio crítico. Dentro de una concepción positivista de la literatura y el arte, se afirma el naturalismo que le es inherente. *Sin rumbo*, de Cambaceres; *La gran Aldea*, de Lucio V. López; muchos párrafos incidentales de Cané y de Mansilla contienen descripciones de interiores, retratos, jardinería, cuadros de historia, escenas de género, objetos suntuarios, esculturas, grabados y dibujos, así como nombres de artistas, en los que la aceptación y el elogio alternan con el desdén y la reprobación seria o jocosa. Se trata de un *discurso* que involucra el tema y la ejecución. Lo verosímil es una de sus categorías; la elegancia, el *esprit de finesse*, la integración de los ambientes y la ridícula acumulación —sinónimo sobreentendido de rastacuerismo cultural— también determinan el correspondiente juicio de valor. La ocasión de hacerlo no se muestra esquiva, dado que el arte naturalista —prosa o plástica— implica la *descripción*, en la que siempre existe la posibilidad de enfrentarse con la obra de arte.

Un elemento importante es el planteo de lo nacional, tema que hará crisis durante la polémica del Ateneo en 1894; pues por el momento, el arte acusa

una dimensión "cosmopolita" que abreva en los centros de Europa. resultado directo de las becas.

Pero la ocasión para estos comentarios no se circunscribe a la crítica de columna ni a la obra literaria. Existen razones para pensar que esos juicios éran expresados de viva voz en conversaciones de esa minoría culta que había frecuentado las aulas de la universidad o el *training* que importaba el viaje por Europa —Londres, París, Italia. Tales ambientes eran, como se sabe, afrancesados; y la terminología de las artes reflejaba esa experiencia a través de galicismos de lenguaje más o menos disimulados, y aun insertos en la lengua escrita con inocente suficiencia; lo que hacía la desesperación de los puristas que, como Oyuela, aspiraban a una expresión castiza.

Se afirma que "la primera *causerie* de Mansilla" ha nacido en casa del presidente Juárez Celman,¹ lo que permite fecharla entre 1886 y 1890. Sólo cuando se harta de hablar, Mansilla confiesa que escribe. Esa "conversación" —de acuerdo con los autores de *El 80*— "pone de manifiesto el denominador común de la producción literaria de la época: una charla de amigos, una mutua comunicación que abarca desde los sucesos mínimos de la vida cotidiana, hasta ideas sobre la política, estética, problemas sociales o asuntos económicos: todo lo cual configura una particular visión del mundo".²

Al lado de la crítica escrita existe, entonces, una considerable discusión verbal, que se da principalmente en los *salones*. El Club Progreso, el Jockey Club, la Confitería del Aguila, las casas de Cambaceres y de Rafael Obligado hacen el papel de otros tantos salones de exhibición y *causerie*. Ello explica uno de los aspectos de la prosa: el "escribo como hablo", de tan lejano abolengo que se remonta a Juan de Valdés. La estética se acerca a la intuición, favorecida por la consideración reiterada y las normas del buen gusto. Esto crea otra dimensión de las artes y la poesía: el naturalismo —exigencia positivista, según acabamos de ver— pero circunscripto a la técnica y excluido con frecuencia de la temática. Historiográficamente considerada, expresa y resume la ideología del Salón literario (1837) con el aporte, ahora, de los ex -proscriptos, a los que se completa con las nuevas corrientes del liberalismo en política, el positivismo en la filosofía y en la religión; todo dentro de una concepción aristocrática, que se arroga lo exclusivo del derecho natural; la pretendida superioridad del hombre, como puede verse en Cambaceres, y, sobre todo, en Cané.

1 *El 80*. Enciclopedia de la literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968; vol. 8, pág. 9.

2 *Ibíd.*

LA CRITICA DE ARTE EN LA GENERACION DEL 80

Una breve cita de este último bastaría para cerrar el marco dentro del cual se inscribe el pensamiento crítico del 80: "...el culto de las leyes morales, el amor a las cosas bellas y la perfección inteligente del arte y de toda manifestación intelectual... son originados por el derecho natural." 3

Esta visión optimista de la aristocracia conservadora, que vitupera el sistema bicameralista y el sufragio universal, ha merecido una sátira corrosiva en el capítulo 4 de *La gran Aldea* de Lucio Vicente López.

Pero volvamos a Cané. El arte es definido en una larga disquisición; y aunque se refiere a la poesía, de hecho sus palabras podrían valer también para la plástica y para la música: son una explicación de las motivaciones del arte en general como remedio contra el *spleen*, es decir el aburrimiento, *leit motiv* de la época. 4

El arte es, para el autor de *Poesía ligera*, "uno de los más dulces placeres del espíritu", alcanzable en "la contemplación de la belleza artística". La cita alude a Platón, "ese espíritu divino"; pero lo esencial es una estética hedonista: "busco un elemento de olvido, un calmante para la excitación de mis nervios..." 5 Pasaje, a la verdad, insólito, cuando lo comparamos con el "calmante cerebral" que proclamara Matisse en 1908. Cané se anticipa en tres decenios; lo que haría pensar en una fuente común.

Los datos inmediatos habría que buscarlos en el tema de la *evasión*. Para Wilde, la poesía es un lujo y no cabe en el mundo práctico que se está forjando. La oposición entre el principio de placer y el de realidad no podría ser más evidente.

Sin embargo, la evasión puede referirse tanto a la vida activa como a la creencia religiosa, tal como la había planteado, a mediados del siglo, la reflexión ya existencialista de Kierkegaard. El sustrato romántico de la generación del 80 puede explicar una reminiscencia cuyo lazo común es el *hastío* lo que nuestros escritores definen como aburrimiento. En este caso, Kierkegaard afirma que las salidas pueden ser, o bien el goce que se refugia en el arte, o la desesperación que lleve de nuevo a Cristo. Por supuesto que esta segunda opción no es la de Cané, Mansilla ni Cambaceres, Miró o Lucio V. López, Roberto

3 "De cepa criolla" (En: *Poesía ligera*, pág. 124-5).

4 Cf. *El 80*, pág. 44.

5 CANÉ, MIGUEL. *Charlas literarias*, Buenos Aires, Vaccaro, 1917, pág. 20. Colecc. La cultura argentina.

Payró, etc., quienes ironizan acerca de la religión, y han visto cómo prendía en sus vidas todo género de escepticismo. La oposición se vuelve tajante al contraponer lo ético y lo estético: "...el esteta espera todo del exterior, mientras el ético mira todo hacia su interior".⁶

Pero el 80 no revela estos matices; aunque la visión del asunto no quedaría completa si no se mencionan las polémicas con los católicos. Cané reconoce en todo ser superior "el amor a lo bello y la tendencia inalterable a la armonía"; pero establece una diferencia entre el creador y el crítico: "En algunos desborda ese sentimiento, y es en los que crean; en otros se perfecciona por la observación, y es en los que juzgan".⁷

El naturalismo en la literatura, y en la vida, es, en general, aceptado con reservas: la actitud es prudente y aun recelosa ante los cambios. Es la historia que "conserva y venera" según frase de Nietzsche. Así, Mansilla: "Me gustan las cosas naturales porque son verdad. Pero no me gusta el naturalismo, en literatura, porque, a más del lenguaje crudo que emplea inevitablemente... su ciencia es poca y su filosofía ninguna."⁸ Wilde: "...la prosa abunda porque las necesidades del estómago se han vuelto más apremiantes que las del corazón".⁹ Cané: "Ya el arte no es bello por sí mismo, independientemente de las miras temporales de los hombres...".¹⁰

Otros autores muestran una visión más dinámica que la de estos *propietarios de la historia* (aludidos en los primeros capítulos de *La gran Aldea*) temerosos ante cualquier cambio: el autor de *La bolsa*, Carlos Martel, o Sicardi, los artistas como de la Cárcova, Giúdice, Cafferata, Schiaffino, los aceptan. Con ello, al cambiar la visión del mundo, se determinan también muchos aspectos de la crítica que, en una época en la cual el fenómeno apenas si ha sido detectado, muestra defensiva. La polémica del 94, entre tradicionalistas e innovadores, que, en definitiva, da la razón a los innovadores.

Todas estas cuestiones eran los temas de conversación; y sería natural pensar en reuniones como "los sábados de Obligado", de que habla Schiaffino, será su forma de repercusión: el planteo hace crisis y desagua en una apertura

⁶ KIERKEGAARD. Cit. por Shoeps, *¿Qué es el hombre?* Buenos Aires, EUDEBA, 1979, pág. 51.

⁷ *El 80*, pág. 47.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*, pág. 48.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 48.

LA CRITICA DE ARTE EN LA GENERACION DEL 80

“aquella mansión patricia de la Plaza del Retiro, donde se dieron los primeros pasos para la fundación de El Ateneo (1893), los salones de Martinto, Soto y Calvo y Cambaceres, este último situado en Alsina y Balcarce”.¹¹ La afición del dueño de casa al teatro lírico posibilitaría la presencia de músicos y divas, de lo que aparece un claro reflejo en su novela *Sin rumbo*.¹² El propio Cambaceres evoca las caricaturas de *El Mosquito* y, en la descripción de la estancia de Andrés, el protagonista de la novela, se pueden leer expresiones como “pabellón Luis XIII”; nombres de pintor y escultores - Meissonnier, Monteverde, Madrazo, Carrier - Belleuse... “bronce de Babedienne” (pág. 12), “perfecta como un perfil de Meissonnier” (pág. 80): un poco los maestros del neoclasicismo y romanticismo como en Darío, pero también, como en él, ningún artista de vanguardia. Para los anticipos del impresionismo y simbolismo habrá que consultar a Payró, Schiaffino o Sívori. Pero en Cambaceres están sus grandes maestros del escepticismo: Voltaire, Rousseau, Buchner, Schopenhauer (pág. 82); así como la subestimación de la mujer, que pone en el pensamiento íntimo de Andrés (cuyo nombre, derivado del griego *andros el varón*, acaso sea intencional): “. . . marcada al nacer por el dedo de la fatalidad, débil de espíritu y de cuerpo, inferior al hombre en la escala de los seres, dominada por él, relegada por la esencia misma de su naturaleza al segundo plano de la existencia” (pág. 82).

En el acto final de la Academia Argentina de Ciencias y Letras (9 de julio de 1879) habló, en sexto lugar, el doctor Gregorio Uriarte con la lectura de un discurso titulado “Patria y Poesía”, que suscitó algunas críticas... Señaló el devenir de la Patria paralelamente con el de la poesía.¹³ Sostiene la necesidad de una poesía que cante “la epopeya del trabajo, las conquistas de la ciencia, el triunfo del derecho, la exaltación de la justicia; y para entonar también en toda la extensión del territorio argentino, el himno del hogar encendido por el amor. Mientras tanto (ya que son muy pocos los que cumplen entonces con estas premisas) abrigar el corazón para no desfallecer en la lucha con el recuerdo de un pasado glorioso, fe y esperanza en el porvenir”.

He aquí el catálogo del positivismo liberalista. Se diría que resume el *At Home* de Guido y Spano. *El payador*, de Rafael Obligado, junto a una geografía poético - plástica del país y sus bellezas, perduración de *El Tempe argentino*

11 SCHIAFFINO. *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933, pág. 312.

12 Cf. PONCE, LILIANA. Prólogo a *Sin rumbo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, pág. IV.

13 Cf. SCHIAFFINO. P. E. A., Apéndice III, pág. 396.

de Marcos Sastre y *Mis montañas* de Joaquín V. González... con atisbos de socialismo utópico.

LOS CRÍTICOS PROFESIONALES

Tomemos al azar un tema: la crítica a Pallière, de Eduardo Schiaffino (pág. 191 de *La pintura y la Escultura en Argentina*). Los temas americanos de Pallière son valorados por el historiador y crítico; no así su “laboriosa reconstrucción de la vida parisiense del siglo XVIII”.

Es que, en oposición al tradicionalismo temático de otros pensadores ya citados, el tema histórico carece ya de sentido. El autor abandona la actitud historicista de los románticos, pero sigue adhiriendo al *color local*, no sin duda porque sea una constante romántica, sino porque trata de *hechos documentales*, de experiencias vividas: el “medio” influye, como para Taine, en la obra... La “verdad de los tipos, la naturalidad de las actitudes, la bondad de la ejecución” son aspectos importantes.

La crítica de Schiaffino abarca los más diversos problemas relacionados con el juicio estético: en el “medio” se incluyen la condición política y religiosa, el problema de la *libertad* del creador (en el sentido que esta palabra adquiere en el liberalismo romántico); el sustrato o subsuelo cultural en que se funda la creación artística: prefiere el arte francés, no a Italia; y excluye, como Gutiérrez, la copia, en todo lo que se relacione con la creación, y aún la enseñanza artística. En otro plano de ideas existe la reflexión sobre el propio quehacer de la crítica, y la oposición entre lo nacional y el cosmopolitismo.

Una de las fuentes lejanas de esta crítica es Diderot, a quien cita textualmente en uno de sus pasajes más conocidos (“Una nación que aprendiera a dibujar como se aprende a escribir...”, etc), a propósito de la enseñanza del dibujo por el Padre Castañeda. La experiencia de Schiaffino incluye estudios parisienses con Puvis de Chavannes y Raphael Collin; en Venecia, con Egisto Lancerotto. Desde 1885 a 1891 visitó los museos de arte antiguo y moderno de la capital de Francia; los de Milán y Venecia, los de Bélgica y el arte flamenco. De todo ello envió correspondencia a *El Diario* y a *Sud América* en número tal que “reunidos en libros —confiesa— abarcarían cuatro o cinco volúmenes”. A su regreso a Buenos Aires lucha por la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes.

El esquema básico de Schiaffino comienza por un informe sobre la fecha (v.gr. noviembre de 1891), el tipo de salón (ex becarios), los propósitos, el lu-

LA CRITICA DE ARTE EN LA GENERACION DEL 80

gar, la lista de expositores, la coyuntura histórica (v. gr. para el Salón de 1891, el éxito del drama campestre *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez). De ahí deriva la importancia del tema gauchesco y rural en varias de las obras presentadas. Esta primera observación no interrumpe la crónica, ya que ahora completa la nómina de autores con los títulos de las obras que expone cada uno. A este planteo de círculos en expansión se agrega otro relacionado con el *medio*: la resistencia de los que se oponen al arte nuevo, defendiendo algo que, como arte, carece de relevancia; situación que no es privilegio de su época, ya que se repetiría a la llegada de Malharro en 1902 y de Pettoruti en 1924, etc. Aquí la ley positivista del medio adquiere extrema significación, y la insistencia de Schiaffino es todo un *leit motiv*. Su idea de que los artistas de América mueren jóvenes (Michelena, Mendilaharsu) es sustancialmente romántica.

En cuanto a lo que considera los *valores* de la obra, el crítico acentúa los de carácter formal, sin dejar por ello de interpretarlos como portadores de sentido: la luz, la justeza del tono, la composición equilibrada son para Schiaffino verdaderos *significantes* que interpreta con sagacidad, valido de una prosa clara que cuida *demostrar* cada juicio con la deducción metódica. Su crítica es, como corresponde, un sistema de razonamiento de andadura demostrativa que excluye toda afirmación infundada. El resultado ha sido una gran perspicacia para captar la producción valedera, aquella sobre la cual el tiempo transcurrido confirma con el fallo de la historia.

Era lícito pensar que un rigor crítico sin concesiones debía pronunciar un juicio severo sobre la actividad de sus colegas. “En Buenos Aires —escribe en 1889— no hay medida para la crítica porque no hay crítica sino de sentimiento: la simpatía o la antipatía es toda su razón de ser.”. A propósito de De Martino, le interesan la luz y el color en una marina; no el retrato del barco, sino la impresión de conjunto (“la sugerencia” afirma con expresión de cuño simbolista): “inmensidad, aislamiento”, etc. Es la crítica de un conocedor de la pintura francesa del último tercio del siglo XIX. La polémica con Malharro-Auzón, en la que éstos defienden los paisajes de mar de De Martino, puede considerarse dentro del juicio transcripto, ya que entonces Malharro era un joven que hacía sus primeras armas y no había estado aún en Europa, donde estaba la fuente de todo saber para la minoría cultural del 80.

CARLOS GUTIÉRREZ

El 30 de noviembre de 1891 aparecía en *La Nación* un juicio crítico de Carlos Gutiérrez sobre la obras expuestas en la Exposición Artística de ese año.

Gutiérrez aclara que no escribe sobre un artista cuando su obra “no le gusta”. Escribe, por lo tanto, sólo cuando considera que el autor merece su aprobación; ejemplo, el nuevo estilo de Schiaffino, que detecta en sus tres obras *Margot*, *Vesper* y *Craintive*. Con esta declaración de principios se adscribe, tal vez en forma inconsciente, a una crítica en gran modo parcial, subjetiva.

Sin embargo, se jacta de su veracidad: “. . .no decimos jamás sino la verdad franca en nuestras informaciones y juicios”. Significa que el crítico se toma en serio: también para él el valor *debería* —y perdónenos el modo hipotético que la admisión precedente autoriza— ser algo objetivo, que se nos impone (en el mismo sentido que la triangularidad) para usar el ejemplo clásico de Ortega y Gasset. Pero las frases corrientes: “la gran pintura”, la “forma envuelta, suave”, la “maestría de la ejecución”. . . dependen del *gusto* del crítico; lo mismo “el dibujo severo, perfecto”, el “carácter de nuestro campo”, la “escena bien sentida”. Todos son los valores de una estética afirmativa de la felicidad o el goce. La expresión “nos gusta de verdad” lo certifica.

El *tono* de Gutiérrez busca dar al comentario una andadura científica, apoyada en supuestos, como en la ciencia —supuestos que son como categorías del juicio crítico.

ROBERTO J. PAYRÓ, *Salón de 1894*¹⁴

Tomamos como modelo la crítica a Schiaffino quien figuró nada menos que con 10 obras, entre pinturas, dibujo a lápiz, carbón, acuarela y sanguina. “Hay —escribe Payró— de qué ocuparse al hablar de la obra de Schiaffino.”

La nota comienza con una biografía intencional, de cuyo aparente dualismo —“la faz criolla y la europea”— surge naturalmente una diferencia en sus obras.

Citas: Balzac, el que alude al pintor del *Chef d'oeuvre inconnu*, y Zola, el de *L'oeuvre* con su héroe Claudio. Por estos detalles nos enteramos de que Payró conoce los problemas del artista y el vértigo de los premios, los salones, las frustraciones que rondan la actividad creadora.

La descripción de las excelencias de *Margot* —ya conocida desde 1891— recalca en las categorías de lo verosímil, lo vital, opuestas a “la insulsa compo-

14 *Ibíd.*, pág. 402.

LA CRITICA DE ARTE EN LA GENERACION DEL 80

sición clásica". El crítico ve la imagen de la mujer "sea bajo la luz blanca y titilante de la calle Florida, sea en las claridades de una tarde en la avenida Sarmiento". Es el contraste máximo, el polo opuesto al retrato del *Profesor R. F.*, aludido en las citas de Balzac y Zola.

Lo más sorprendente de Payró es su capacidad para *analizar* las obras, no reducida a la descripción elocuente, dentro de un estilo de época que recuerda a los escritores franceses del tercer cuarto de siglo —los Goncourt, Zola, etc. A *Après le bain* le dedica un largo discurso: más de 200 palabras. Aparecen sucesivamente la pregunta acerca de la realidad, la disquisición sobre el colorido, la alusión a "la escuela" (impresionista), la comparación con elementos literarios (el "tocador de Renée), el trasplante a Buenos Aires de un cuadro que tuvo éxito en el Salón de París, "donde figuró con honor en 1889" y la invitación a que los visitantes del Ateneo lo traduzcan (sic) a nuestro ambiente... para comprenderlo en toda su belleza.

Al lado de esta prosa rebotante de ideas (tener ideas es una función primordial de toda crítica) surge la inevitable coordinada subjetiva: "sin ofender a nadie, el retrato que más nos agrada de cuantos se han expuesto en el Salón de este año". Pero el comentarista da sus razones: "no se ve una sola pincelada dada al acaso, sino un conjunto armónico, estudiado con la conciencia más estricta".

Y las citas prosiguen, desgranadas al correr del método comparativo: la mujer de *Après le bain* es una Pomona: no es una dama, podría ser Naná, pero nunca Manón".

CONCLUSIÓN BREVE

Si descontamos el escepticismo zumbón de Eduardo Wilde (1844-1913) visible, por ejemplo en la epístola *Vida moderna*, firmada con pseudónimo en Río IV, donde hace una apología sui géneris de la vida retirada, quejándose del terrible estorbo que representan las obras de arte y las convenciones del confort, puede afirmarse que la Generación del 80 concibe las obras de arte y la cultura artística como un valor, tanto máspreciado cuanto que admirarlas constituye el privilegio de una verdadera élite.

Dentro de los parámetros que *deben* regir la actividad creadora (subrayamos el cariz postulativo), la iconografía naturalista se vuelve importante para estos críticos: naturalismo en el sentido de Zola, a veces relacionado con el

asunto, y, más aun en el sentido de Manet, como expresión de la vida moderna. Es casi normal e inevitable la distinción entre forma y contenido. Así, el *Juan Moreira* de Mendilaharsu, para Carlos Gutiérrez, es cosa bien pintada, pero su enfoque no está de acuerdo al carácter popular del mismo.

Un rasgo coherente con todo lo que venimos apuntando —por otra parte común a toda la crítica del 80— es la preferencia por los medios de alta definición —los medios calientes en la terminología de McLuhan— con información abundante y de fácil decodificación. De ahí las reticencias ante Schiaffino, que eliminaba el acabado dibujístico del detalle y el color verdad, influido ya por la pincelada suelta y las sombras coloridas de las paletas posteriores a 1874; de ahí también las preguntas de Payró sobre si el pintor “ha embellecido a la modelo”, si “es real todo eso”, etc. El mismo Payró, que justifica a Schiaffino, se ríe de la cuba de añil derramada sobre la tela por un imitador chapucero de “la escuela”. El dibujo era, en general, considerado, por estos “románticos bajo un barniz naturalista” que “amaban todas las libertades” y “maldecían todos los moldes”. Cuando Verhaeren era conocido, tempranamente, en Buenos Aires, “lo más granado de la juventud era modernista”.¹⁵

Una actitud ubicada más en el justo medio se advierte en Calixto Oyuela (1857-1935), quien resume algunos de los *leit motiv* generacionales: la indiferencia del público, la falta de severidad y acierto en la elección de los materiales que ordinariamente se le ofrecen. También el *quid utilis*, propio de una era positivista, el aprecio del arte y la poesía (con la autoridad de Aristóteles y Hegel); el *gusto* para los “finos y aderezados manjares”; aversión a la frase “que no encierra en sí la médula del pensamiento”; y un diagnóstico grave para lo *nacional* que cae bajo el juicio severo de “superficialidad e imitación”. Oyuela es parte de una excepción o resistencia a *avaluar* el producto artístico, quizá porque advierte la contradicción interna cuando se repara en el sentido originario de la palabra “crítica”. Aunque no es lícito pensar que esta exigencia pudiese hacerse sin más a los autores del 80.

En síntesis: crítica seria, fundada con probidad intelectual, y, a menudo, sorprendente por sus recursos. La metodología positivista ha prendido con fuerza; pero se mueve no en el plano estricto de la razón pura, sino en razonamientos pragmáticos, convalidados por la experiencia. Sus criterios de verdad quedan expuestos en las páginas precedentes, en el comportamiento del crítico frente

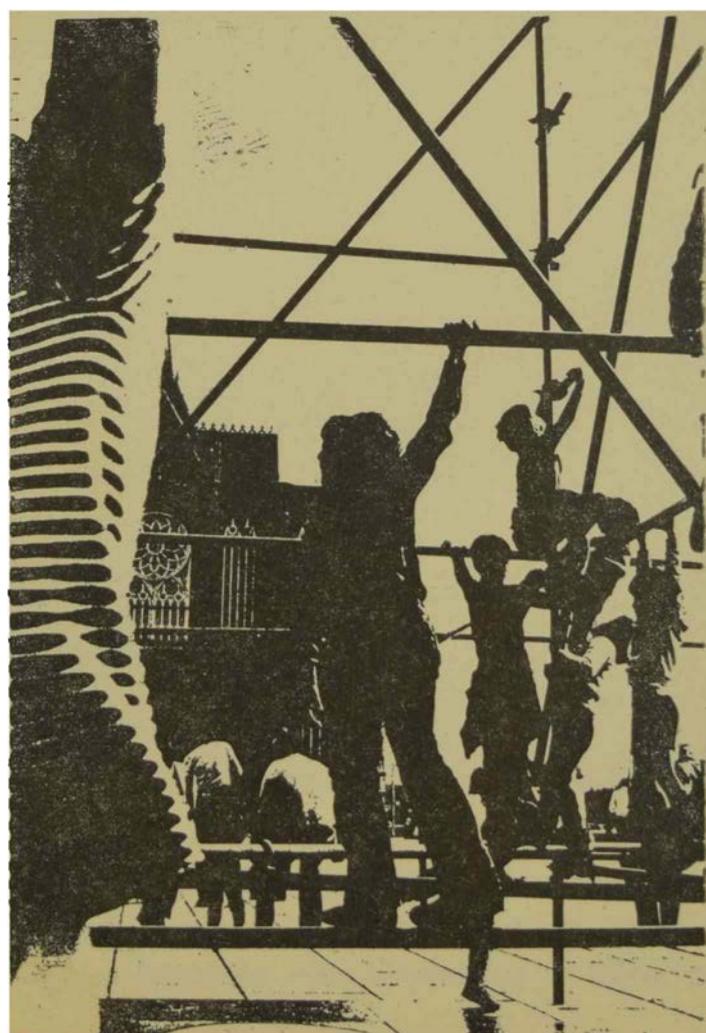
¹⁵ PAYRÓ, ROBERTO J. *Evocaciones de un porteño viejo*, Buenos Aires, Quetzal, 1952, pág. 117.

LA CRITICA DE ARTE EN LA GENERACION DEL 80

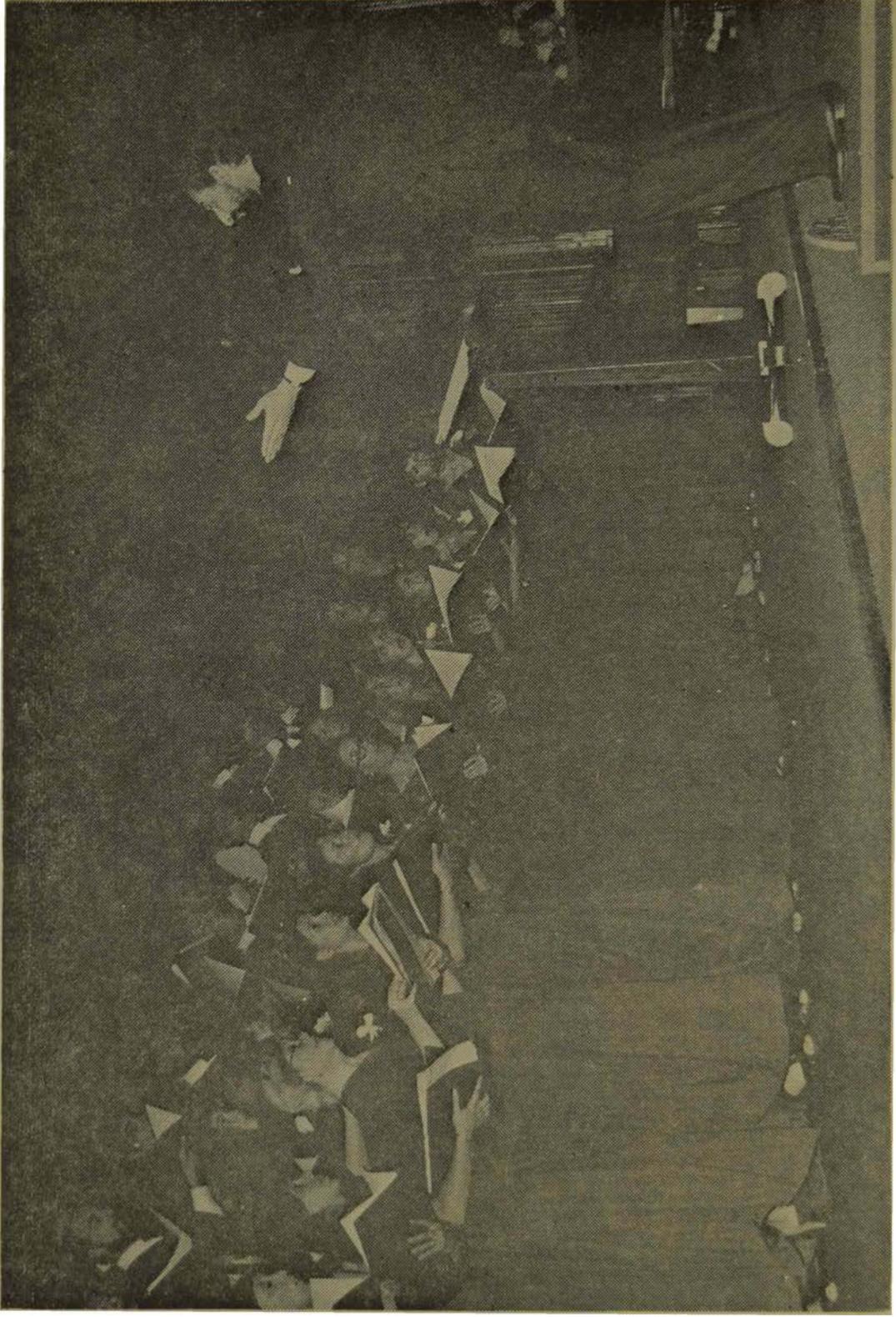
a la obra. Se trata de una experiencia *sensible*, no exenta de subjetivismo, a pesar de sus alardes de rigor y objetividad. Una expresión intencionada de Cambaceres resume esta actitud, en la que el juicio y la autoridad se confunden: “Andrés la analizaba con el golpe de vista (se refiere a su próxima conquista amorosa) seguro y rápido de los maestros.”.



El concertista de guitarra Cachó Tirao fue otro de los artistas que presentó la Secretaría de Extensión Cultural y Difusión al público platense en la temporada de 1980 entre los actos celebratorios del 75º Aniversario.



Esta foto del señor Jorge Peirano obtuvo el segundo premio del II Concurso Fotográfico Universitario. Muestra un grupo de niños jugando en la plaza Moreno, de La Plata. Al fondo, parte de la fachada de la Catedral.



Concierto coral de fin de temporada del Coro Universitario dependiente de la Secretaría de Extensión Cultural y Difusión de la Universidad Nacional de La Plata, realizado el 13 de diciembre de 1980 en el Salón Dorado de la Municipalidad, dirigido por Luis Clemente.