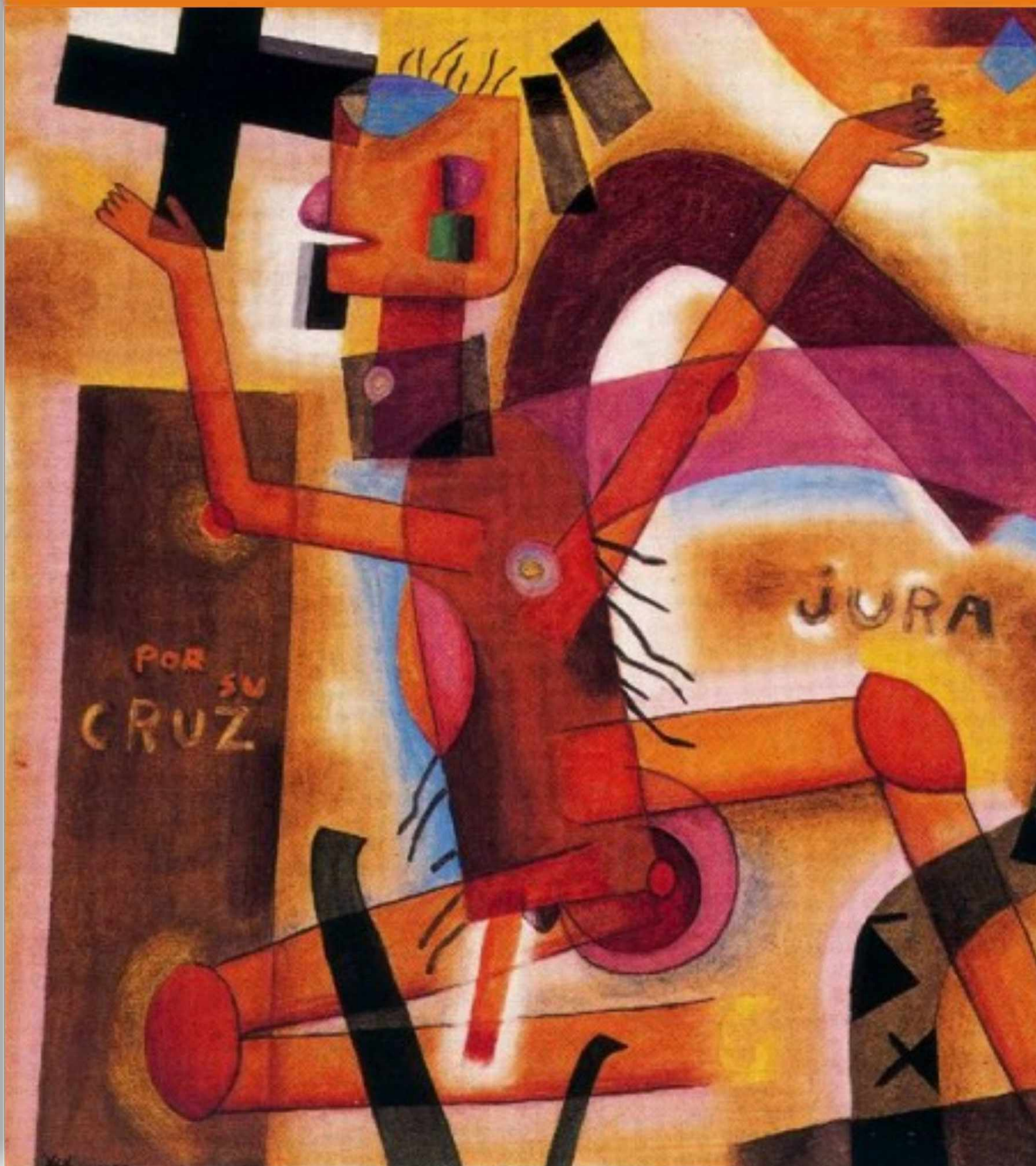


# ARTE Y VANGUARDIA EN XUL SOLAR

TESIS DE GRADO



Román Santoro



Alumno: Román Santoro

DNI: 27588497

Legajo: 9200/1

Correo electrónico: romansanto@Hotmail.com

Programa: Comunicación y Arte

Facultad: Sede central La Plata

Director: Fernando Alfón

Fecha: 08/2011

### **Resumen:**

La tesis consiste, por un lado, en una investigación sobre la obra de Xul Solar y las vanguardias artísticas que dieron a luz en los años 20. Por otro lado, consiste, además, en un análisis de los manifiestos de las distintas corrientes artísticas y el posicionamiento de Xul Solar ante estos.

A través de autores como Benedetto Croce, José Ortega y Gasset, Susan Sontag, Umberto Eco, Pierre Bourdieu, Antonio Gramsci y Ricardo Rojas realiza un aporte a los debates sobre qué es el arte, cuáles son las manifestaciones artísticas que tienen consonancia con el tiempo presente, y las discusiones en cuanto a la moral, la ética, el contenido, la forma y el estilo en la pintura.

También aborda la importancia que tuvo la obra de Xul Solar en la consolidación de una cultura nacional que empezaba a dejar de mirar a Europa como único faro de inspiración. Además analiza cuales son los mecanismos que permiten que una obra se canonicé y llegue a tener relevancia en la cultura popular de una nación.

**Palabras Claves:** vanguardia, manifiestos, canon, intuición, cultura, tradición y legitimación.

La Plata, agosto de 2011

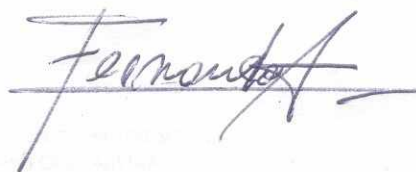
Honorable Consejo Académico  
Facultad de Periodismo y Comunicación Social  
Universidad Nacional de La Plata

Por la presente, y en calidad de director, avalo la presentación de la tesis ARTE Y VANGUARDIA EN XUL SOLAR, del alumno Román Santoro. La tesis ostenta un nivel de coherencia satisfactorio y demuestra un desarrollo conceptual de gran consistencia. Cumple, además, con los requerimientos técnicos y formales de una tesis de grado.

Román Santoro trabajó en la composición de la tesis de forma sistemática, demostrando un buen nivel de formación, un dúctil empleo de la bibliografía y un gran compromiso de lectura. Supo, además, resolver los obstáculos propios de una tesis: citación, organización de fuentes, discriminación de materiales, obtención de datos filológicos, etcétera.

Estas son, por tanto, las razones que me motivan a avalar la presentación de la tesis y aguardar que pueda defenderla satisfactoriamente.

Sin más, saluda a ustedes atentamente.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Fernando Alfón', written over a horizontal line.

Lic. Fernando Alfón

Director de tesis

## 1. DISCUSIONES CONTEMPORÁNEAS SOBRE EL ARTE

1. 1 Croce y el problema de la intuición

1. 2 Ortega y la deshumanización del arte

1. 3 Eco y el problema de la interpretación

1. 4 Sontag y el problema del estilo

1. 5 Shklovski y el arte como artificio

### 2. 1. LOS ASPECTOS POLÍTICOS

2. 1. 2. Cippolini y el rol del manifiesto

2. 1. 3 Bourdieu y como se legitima un artista

2. 1. 4 Williams y la mirada marxista sobre el lenguaje, la cultura, la literatura y la ideología

2. 1. 5 Gramsci y las críticas al idealismo crociano

2. 1. 6 Ricardo Rojas y el arte nacional

### 3. 1. LA VANGUARDIAS

3. 1. 2 Lourdes Cirlot y las primeras vanguardias artísticas

3. 1. 2. 1 Henri Matisse: “Notas de un pintor”

3. 1. 2. 2 Expresionismo

3. 1. 2. 3 August Macke : “Las máscaras”

3. 1. 2. 4 Vasili Kandinsky: “De lo espiritual en el arte”

3. 1. 2. 5 Cubismo

3. 1. 2. 6 Futurismo

3. 1. 2. 7 U. Boccioni: “La escultura futurista”

3. 1. 2. 8 Dadaísmo

3. 1. 2. 9 Kurt Schwitters: “La pintura Merz”

3. 1. 2. 10 Hans Arp, Hurt Schwitters y otros: “Manifiesto del arte proletario”

3. 1. 2. 11 Surrealismo

3. 1. 2. 12 Abstracción

- 3. 1. 2. 13 Kasimir Malevich: “Manifiesto suprematista”
- 3. 1. 2. 14 Paul Klee: “Experimentos exactos en el ámbito del arte”

### 3. 1. 3 Manifiestos Argentinos del siglo XX

## 4. 1 XUL SOLAR

### 4. 1. 2 Xul Solar, el pintor inclasificable

### 4. 1. 3 Xul Solar y su relación con los medios

## 5. FUENTES

TEXTOS DEL AUTOR

OBRAS DEL AUTOR INDIVIDUALES

OBRAS DEL AUTOR COLECTIVAS

PÓSTUMAS INDIVIDUALES

PÓSTUMAS COLECTIVAS

OTROS TEXTOS

OTRAS OBRAS

## 6. BIBLIOGRAFÍA

## 1. DISCUSIONES CONTEMPORÁNEAS SOBRE EL ARTE

Los debates sobre qué es el arte, cuáles son las manifestaciones artísticas que tienen consonancia con el tiempo presente, y las discusiones en cuanto a la moral, la ética, el contenido, la forma y el estilo en la pintura se vienen sucediendo a lo largo de la historia. Pero a comienzos del 1900, estos debates se multiplicaron, y las diferentes posturas y búsquedas de los artistas, acompañadas por los estudios de filósofos y sociólogos sobre estética, dieron lugar a una concatenación de vanguardias artísticas que ampliaron notablemente el abanico pictórico y que aún mantienen vigencia.

Lourdes Cirlot comenta que a los artistas no les bastaba con la muestra de sus obras, sino que necesitaban expresar sus ideas por medio de escritos. Para esto, recurren al manifiesto, la forma más elegida por los distintos grupos de creadores, convirtiéndose así en el principal “vehículo” de una determinada ideología.

Estos grupos de artistas, que iban trazando su postura respecto al arte, sus obras y la forma de difusión de las mismas, provocaban al estilo vigente, lo contradecían e intentaban legitimar sus lineamientos estéticos dentro de distintos sectores artísticos que pugnaban por imponerse como vanguardia.

La función más invariable que presenta un manifiesto es generar, inventar, poner sobre la mesa la escena del sujeto. El sujeto es muchas veces plural y será el titular de un mecanismo (el mismo como procedimiento, una vía) de aplicación. Un sujeto que se apropia de discursos, que utiliza la forma de saberes y aseveraciones que le son ajenas. A lo largo del siglo XX, este sujeto se presentó en múltiples aspectos y apropiándose no sólo de los enunciados en los discursos del arte, sino de la cultura universal en general (CIPPOLINI 2003, 14).

Además, el autor de *Manifiestos Argentinos*, agrega:

El arte no necesariamente es un producto social, sino que, no sólo posee un objeto autónomo, inspirado en la libertad esencial del individuo, en sus sueños, pensamientos, percepciones y emociones no legisladas de antemano por orden alguno, sino que también en muchas oportunidades ha sido el mismo arte el que se adelantó, en su red de visiones y procesos, a síntomas que disciplinas como la sociología, la antropología, incluso la filosofía y la historia leyeron en absoluto destiempo. He ahí su capacidad de vanguardia (CIPOLLINI 2003, 16).

### 1.1 Croce y el problema de la intuición

Sobre la discusión con respecto a qué es el arte, cuáles son las manifestaciones artísticas que se imponen como vanguardia, cuáles son las rupturas que se produjeron a lo largo de la historia en materia de estética, realizan importantes aportes en la década del 20, los filósofos Benedetto Croce (1913) y José Ortega y Gasset (1925).

Según Croce, el arte es visión o intuición. Y es el artista quien produce una imagen o fantasma, para que la persona gustosa del arte dirija su atención donde éste le ha señalado. Para el filósofo intuición, contemplación, imaginación, fantasía son palabras sinónimas cuando hablamos de arte.

Al dar esta respuesta, Croce niega que el arte sea un concepto físico «por ejemplo, ciertas y determinados colores y relaciones de colores, ciertas y determinadas formas de cuerpos, ciertos y determinados sonidos y relaciones de sonidos» (CROCE 1913, 22).

Otra de las negaciones que plantea el autor, es que el arte sea un acto utilitario. Sostiene que si el acto utilitario siempre debe producir un placer y dejar un dolor detrás, el arte nada tiene que ver con esta búsqueda. No es artístico beber un vaso de agua, ejemplifica Croce.

Para el filósofo, es muy clara la diferencia entre el placer y el arte, porque la figura representada para nosotros puede ser muy estimada y

despertar muy lindos recuerdos, siendo un cuadro horrible y, por el contrario, el cuadro puede ser bello y la figura que representa odiosa para el corazón.

La doctrina que define el arte como lo agradable tiene una denominación especial, dice Croce: Estética hedonista.

Antes de continuar con las definiciones de Croce, incorporaré conceptos de José Ortega y Gasset, que a la hora de reflexionar sobre el arte, tiene pensamientos similares a los del filósofo italiano. Ortega y Gasset se pregunta:

¿A qué llama la mayoría de la gente goce estético? ¿Qué acontece en su ánimo cuando una obra de arte, por ejemplo, una producción teatral, le gusta? La respuesta no ofrece duda: a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón: toma parte de ellos como si fuesen casos reales de la vida. Y dice que es “buena” la obra cuando esta consigue producir la cantidad de ilusión necesaria para que los personajes imaginarios valgan como personas vivientes. En la lírica buscará amores y dolores del hombre que palpita bajo el poeta. En la pintura sólo le atraerán los cuadros donde se encuentre figuras de varones y hembras con quienes, en algún sentido, fuera interesante vivir. Un cuadro de paisaje le parecerá “bonito” cuando el paisaje real que representa merezca por su amenidad o patetismo ser visitado en una excursión. Esto quiere decir que para la mayoría de la gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida. Solo se distingue de ésta en calidades objetivas: es, tal vez, menos utilitaria, más densa y sin consecuencias penosas. Pero, en definitiva, el objeto de que en el arte se ocupa, que sirve de término a su atención, y con ella a las demás potencias, es el mismo que en la existencia cotidiana: figuras y pasiones humanas (1925, 49).



## 1.2 Ortega y la deshumanización del arte

Ortega y Gasset, escribe que alegrarnos o sufrir con los hechos humanos, sociales, a los que la obra se refiere o que presenta, nada tiene que ver con el goce estético. Esa ocupación con lo humano de la obra es en principio, incompatible con la estricta fruición estética. En *La deshumanización del arte* Ortega y Gasset, refuerza su postura alegando que las obras del siglo XXI reducían casi por completo los elementos estrictamente estéticos, para centrar su atención en ficción de realidades humanas. Luego, comenta que Beethoven y Wagner fueron realistas, así como también lo fueron Chateaubriand y Zola. Tomados a la distancia, romanticismo y naturalismo, se aproximan y descubren su común raíz realista.

Productos de esta naturaleza solo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos. Para gozar de ellos no hace falta ese poder de acomodación a lo virtual y transparente que constituye la sensibilidad artística. Basta con poseer sensibilidad humana y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo. Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular; está hecho para la masa indiferenciada en la proporción que no es arte, sino extracto de vida (ORTEGA Y GASSET 1925, 52).

Y marcando la proyección, de lo que décadas más tarde iba a suceder con el arte, señala que aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Para el autor esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos que dominaban en la producción romántica y naturalista.

Retomando las apreciaciones de Croce, el arte no es un hecho moral. Comenta que el arte, desde su más remota existencia, nada tiene que ver con la buena voluntad que caracteriza al hombre honrado. El artista puede plasmar una brillante obra careciendo de valores morales.

Fruto de esta derivación moralista es querer imponerle al arte una función de valoración del bien en detrimento de mal, de tener como fin la corrección del humano y sus costumbres; de ser el artista quien tenga que educar a la plebe, de resaltar los valores de patriotismo, reflexiona el autor.

Según Croce, la última de sus negaciones, es la más importante. Niega que al definir el arte como intuición, éste pueda tener carácter de conocimiento conceptual: «El conocimiento conceptual, en su forma pura, que es la filosófica, es siempre realista, porque trata de establecer la realidad contra la irrealidad o de rebajar la irrealidad, incluyéndola en la realidad como momento subordinado a la realidad misma» (1925, 28).

Esta última definición de Croce tiene conexión con otro planteamiento que hace Ortega y Gasset: «tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artístico» (1925, 60).

Con respecto a la creación alejada de la realidad, de la copia de la naturaleza, Ortega y Gasset señala que la mayoría cree que es fácil “huir” de la realidad, cuando resulta lo más difícil del mundo. Porque es fácil pintar o decir algo que no tenga sentido, pero lograr que algo que no sea una copia de lo natural, tenga valor estético, goce de alguna sustantividad, “implica el don más sublime”.

Tanto, Ortega Y Gasset, como Croce, quieren desalojar al arte del lugar de salvador, educador, transformador, sagrado, y tantas otras cualidades que muchos artistas, intelectuales y público en general le otorgaron.

Es por esto, que Croce, en *Breviario de estética* vuelve a explayarse sobre la imagen, la intuición, el goce estético y el rol del artista:

Pero intuición quiere decir precisamente indistinción de la realidad o irrealidad, la imagen en su valor de mera imagen, la pura idealidad de la imagen. Al

contraponer al conocimiento intuitivo y sensible, al conceptual e inteligible, la estética a la ética, se trata de reivindicar la autonomía de esta forma de conocimiento, más sencilla y elemental, que ha sido comparada al sueño, al sueño y no al sonido de la vida teórica, respecto de la cual la filosofía ha sido comparada a la vigilia (1913, 28).

Para Croce, cuando de la idealidad se extraen la reflexión y el juicio, el arte muere. Cuando un artista se vuelve crítico de su propia obra también muere.

### 1. 3 Eco y el problema de la interpretación

Durante las décadas del 60 y 70 hubo dos intelectuales que aportaron mucho a la discusión sobre qué es el arte, qué diferencias reviste una obra actual con la de siglos anteriores, si puede hablarse sobre el estilo y el contenido de un libro, de un cuadro o de una escultura como compartimientos separados, o si la forma es el contenido, qué depara la informalidad y lo ambiguo en el plano pictórico, entre otros debates respecto a cuestiones estéticas, que tanto Humberto Eco (1962) y Susan Sontag (1965), fueron enriqueciendo con sus análisis y posicionamiento.

Primero focalizaré la mirada sobre *Obra Abierta*, un trabajo donde Eco reflexiona, tal como lo señala en su artículo Rivera Rapalo: «sobre la reacción del arte y los artistas ante la provocación del azar, de lo indeterminado, de lo probable, de lo ambiguo; la reacción, por consiguiente, de la sensibilidad contemporánea en respuesta a las sugerencias de la matemática, de la biología, de la psicología, de la lógica y del nuevo horizonte epistemológico que estas ciencias han abierto» (Rivera Rapalo 2008, 1).

Humberto Eco comienza diciendo en *Obra Abierta*:

Hablar de una poética de lo informal típica de la pintura contemporánea implica una generalización: “informal”, como categoría crítica, se convierte en una calificación de una tendencia general de la cultura de un período, de modo que comprende al mismo tiempo figuras como Wols o Bryen, los tachistes propiamente dichos, los maestros de la action painting, I, art autre, etc. Así, la categoría de informal entra bajo la definición más amplia de poética de la obra abierta (1962, 190).

Para el autor, la informalidad en la pintura, podría verse como el último paso de una serie de experimentos dirigidos a introducir cierto “movimiento” en el interior de la obra. Aunque deja en claro que el término “movimiento” tiene distintas acepciones y que, desde las pinturas rupestres o en la *Nike de Samotracia* viene estando presente.

A su vez, comenta que quien da un paso adelante es Calder, quien sostiene que, la forma se mueve ante nuestros ojos y la obra se convierte en «obra en movimiento» (1962, 193).

Su movimiento se compone con el del espectador. En rigor, no deberían existir nunca dos momentos, en el tiempo, en que la posición recíproca de la obra y del espectador pueda reproducirse de igual modo. El campo de las elecciones no es ya una sugerencia, es una realidad, y la obra es un campo de posibilidades. Los *vetrini* de Munari, las obras en movimiento de la vanguardia más joven, llevan a sus consecuencias extremas esas premisas. (1963, 196).

Para el autor, es aquí donde entra el concepto de obra abierta con pleno derecho- de un modo más evolucionado y radical- porque aquí verdaderamente los signos se componen como constelaciones en que la relación estructural no está determinada, desde el inicio, de modo unívoco, en que la ambigüedad del signo no es llevada de nuevo (como en los impresionistas) a una confirmación final de la distinción entre forma y fondo, sino que el fondo mismo se convierte en tema del cuadro o el tema del cuadro se convierte en el fondo como posibilidad de metamorfosis continua

Más adelante, sostiene que así como en el ámbito del arte, asistimos al derrumbamiento de todos los valores clásicos, una revolución también muy profunda tiene lugar en el sector de las ciencias, donde se puso en jaque los conceptos sobre el espacio, la materia, la paridad, la gravitación y observamos el resurgir de las nociones de indeterminismo, probabilidad, de contracción y de entropía.

En este vasto dominio que va de lo posible a lo probable, en esta nueva aventura del indeterminismo que rige la materia inanimada, viviente o psíquica, los problemas planteados desde Cavalier de Mere a Pascal, hace tres siglos, han sido tan superados como las nociones de *Hasard-objectif* de Dalí o de *meta-ironía* de Duchamp. Las nuevas relaciones de lo casual con la causalidad, la introducción de lo anticasual positivo y negativo, son una confirmación más de la ruptura de nuestra civilización con el racionalismo cartesiano (ECO 1962, 201).

Con relación a la apertura y la información, Eco sostiene que la teoría de la información en sus formulaciones a nivel matemático, nos habla de una diferencia radical entre “significado” e “información”. El significado de un mensaje (y es mensaje comunicativo también la configuración pictórica que precisamente no comunica referencias semánticas sino una suma dada de relaciones formales perceptibles entre sus elementos) se establece en proporción al orden, a lo convencional y, por tanto, a la “redundancia” de la estructura. El significado es tanto más claro e inequívoco cuanto más me atengo a reglas de probabilidad, a leyes de organización prefijadas y reiteradas a través de la repetición de los elementos previsibles. Recíprocamente, cuanto más improbable se hace la estructura, más ambigua, imprevisible, desordenada, tanto más aumenta la información. Información entendida, por tanto, como posibilidad informativa.

Continuando con su argumentación explica que en ciertas condiciones de comunicación se persiguen el significado, el orden, la obviedad, como en el

caso de la comunicación cotidiana, práctica. Pone como ejemplo, un cartel que indica una señal de tránsito: éste tiene una única interpretación, sin posibilidades de que el ciudadano se confunda.

Pero en otros casos, en cambio, se persigue el valor información, donde pueden existir distintos significados. Acá se hace presente, dice Eco, el caso de la comunicación artística, la creación estética.

El arte clásico, considera Eco, tiende en el fondo a reconfirmar las estructuras aceptadas por la sensibilidad común a la que se dirige, oponiéndose sólo a determinadas leyes de redundancia para reconfirmarlas de nuevo, aun cuando sea de modo original. En cambio, el arte contemporáneo parece persigue como valor primario «una ruptura intencionada de las leyes de probabilidad que rigen el discurso común poniendo en crisis sus supuestos en el momento mismo en que se vale de ellos para deformarlo» (1962, 207).

En el plano estrictamente pictórico, para explicar el concepto de ruido blanco, el autor pone como ejemplo la llamada pavimentación “madacam”, que son pequeñísimos pedacitos de grava distribuidos uniformemente por un rodillo. El que mira una calle observa la presencia innumerable de elementos casi estadísticamente, no rige ningún orden su unión, y la comunicación se vuelve extremadamente abierta. La multiplicidad de información, de posibilidad, no de aumenta la información, la clausura. Es decir, las mantiene en un plano matemático, pero las niega en el plano de una relación comunicativa. Con esto, el ojo no encuentra ya indicaciones de orden

Además agrega, que una comunicación puede lograr mayor riqueza cuanto más abierta sea, pero hay que tener un equilibrio, un mínimo de orden que permita presenciar la obra. Este equilibrio marca el umbral entre lo indistinto de todas las posibilidades y el campo de posibilidad.

Éste es, pues, el problema de una pintura que acepta la riqueza de las ambigüedades, la fecundidad de lo informe, el desafío de lo indeterminado, que quiera ofrecer a los ojos la más libre de las aventuras y, no obstante, construir

de cualquier modo un hecho comunicativo, la comunicación del máximo ruido, aunque marcado por una intención que lo califique como signo. Si no tanto valdría para el ojo inspeccionar libremente un pavimento y unas manchas en las paredes sin tener que llevar dentro del marco de una tela estas posibilidades libres de mensaje que la naturaleza y la casualidad ponen a nuestra disposición (1962, 213).

También señala que hay tener en cuenta que «vale la simple atención para marcar el ruido como signo» (1962, 213). Considera que sacar un pedazo de mantel y colocarlo dentro de un cuadro sirve para marcar «la materia bruta como artefacto» (213). Es aquí donde interviene la persuasión del artista, es el que sugiere donde el espectador debe fijar su mirada.

Es importante remarcar que, para el autor, incluso en la afirmación de un arte de la vitalidad, de la acción, del gesto, de la materia triunfante, de plena casualidad, se establece una dialéctica irrefrenable entre obra y apertura de sus lecturas.

## El rol del cuadro

Si el pintor identifica la divisoria de un equilibrio precario, el usuario puede aún comprometerse en el reconocimiento de un mensaje intencional o bien abandonarse al flujo vital e incontrolado de sus imponderables reacciones. Y este segundo camino es el que escoge Mandiargues frente a las texturologies y las experimentadas ante el curso fangoso y riquísimo del Nilo; cuando nos llama al goce concreto de quien hunde las manos en la arena de una playa y contempla el fluir de los minúsculos granos entre los dedos, las palmas acariciadas por la tibieza de la materia. Llegados a este punto, ¿por qué nos dirigimos entonces al cuadro, tanto más pobre de posibilidades que la arena verdadera, el infinito de la materia natural a nuestra disposición? Evidentemente, porque sólo es el cuadro el que organiza la materia bruta, subrayándola como bruta pero delimitándola como campo de elecciones realizadas; hasta el punto de que el crítico, antes de iniciar su himno a la

vitalidad, inicia su discurso sobre el pintor, sobre lo que éste le propone; y llega a la incontrolada asociación sólo después de que su sensibilidad ha sido dirigida, controlada, canalizada por la presencia de signos que, aun siendo libres y casuales, no son sino fruto de una intención y, por tanto, una obra (ECO 1962, 217).

Cada persona tiene una forma de vida particular, una manera de manifestarse y contemplar en el mundo: determinada por su cultura, su lugar de origen, su ideología, de modo que la apreciación de una obra siempre es particular en cada espectador. Es por esto que Eco nos señala que pese a que una obra sea completa y cerrada, es asimismo abierta, ya que existe la posibilidad de interpretarla de distintas maneras.

Con respecto al *action painting*, comenta:

Hasta en las más libres explosiones el pulular de las formas, que asalta al espectador permitiéndole una máxima libertad de reconocimiento, no queda como el registro de un acontecimiento telúrico casual: es el registro de un gesto. Y un gesto es un trazo que tiene una dirección espacial y temporal, del que es reflejo el signo pictórico. Y, por consiguiente, comunicación humana, paso de una *intención* a una *recepción*; y si bien la recepción es abierta-pero porque era abierta la intención, intención no de comunicar un *unicum*, sino una pluralidad de conclusiones-, esta es fin de una relación comunicativa que, como todo acto de información, se rige por la disposición, por la organización de cierta forma (1962, 218).

En este sentido, Informal, quiere decir negación de las formas clásicas de una única dirección, no abandono de la forma como condición base de la comunicación, sostiene Eco.

Entonces, el ejemplo de lo informal, de la obra abierta, irá camino hacia la noción de forma, como campo de posibilidades, no como muerte de la misma.



Además, postula que la apertura es “garantía” de un tipo de goce muy rico y sorprendente que persigue la humanidad como un valor entre los más preciosos puesto que «todos los datos de nuestra cultura nos llevan a concebir, sentir y, por consiguiente, ver el mundo según la categoría de la posibilidad» (1962, 221).

#### 1. 1. 4 Sontag y el problema del estilo

Sontag señala que no existe un estilo neutro, absolutamente transparente. Para ejemplificar este concepto expone:

Sartre ha mostrado en su excelente comentario de *El extranjero*, cómo el célebre «estilo blanco» de la novela de Camus —impersonal, expositivo, lúcido, rotundo es a su vez vehículo de la imagen del mundo de Meursault (como construida a partir de momentos absurdos, fortuitos). Lo que Roland Barthes denomina «grado cero de la escritura» resulta, precisamente por antimetáforico y deshumanizado, tan elaborado y artificial como cualquier estilo tradicional de escritura (1965, 41).

Para la escritora, la noción de arte transparente, sin estilo, es una de las fantasías que persisten con mayor tenacidad en la cultura contemporánea. «Críticos y artistas pretenden creer que es más difícil privar al arte del artífice que, para una persona, perder la personalidad» (SONTAG 1965, 41). A su vez, nos explica que hablar de estilo, es una de las maneras de hablar de la totalidad de una obra de arte. Y agrega, que como ocurre en todo discurso sobre totalidades, el referirse al estilo exige apoyarse en metáforas. Y las metáforas confunden.

Para ejemplificar su concepto, apela a una metáfora de Whitman, quien sostiene que comparar estilo con cortinaje es haberse confundido estilo con decoración. Suponer que el estilo es solo un agregado decorativo de la materia de la obra sugiere la posibilidad de sacar, correr la cortina y revelar la materia.

Sontag dice que ésta no es la única implicación errónea de la metáfora, ya que esta también insinúa que el estilo es cuestión de más o menos cantidad, de espesor o finura. Para Sontag, esto es tan ridículo y falaz como sostener que un artista puede elegir entre tener y no tener un estilo: «El estilo no es cuantitativo, sino en la medida en que es aditamento. Una convención estilística más compleja —por ejemplo, una que llevara la prosa bastante más allá de la dicción y las cadencias del habla ordinaria— no significaría «más» estilo en la obra » (SONTAG 1965, 43).

Y refuerza su postura diciendo que prácticamente todas las metáforas sobre el estilo acaban por situar la materia en lo interior, el estilo en lo exterior. Sería más acertado invertir la metáfora. La materia, el tema, está en el exterior; el estilo, en el interior.

Más adelante, la autora toma palabras de Cocteau: «El estilo decorativo no ha existido nunca. El estilo es el alma y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma del cuerpo» (1965, 43). Porque aunque quisiéramos decir que nuestro estilo es la forma de expresarnos, estaríamos asumiendo una diferencia entre estilo optado y nuestra verdadera forma de ser. Sontag, refuerza su argumentación sosteniendo que nuestra forma de expresarnos, es decir, (gestos, volumen de la voz, vestimenta, en el caso de la pintura podríamos citar los colores elegidos y texturas) es nuestra manera de ser. «La máscara es el rostro» (44), señala la escritora.

Pero aclara:

Esto quiere decir que la noción de estilo, considerada genéricamente, tiene un significado específico, histórico. No se trata únicamente de que el estilo pertenezca a un tiempo y a un espacio, y de que nuestra percepción del estilo de una obra de arte determinada esté siempre marcada por una conciencia de la historicidad de la obra, de su lugar en una cronología. Es más: la posibilidad de diferenciar estilos es en sí misma un producto de la conciencia histórica. De no ser por la ruptura o por la experimentación con normas artísticas anteriores, ya conocidas, nunca podríamos reconocer el perfil de un nuevo estilo. Más todavía: la misma noción de «estilo» tiene que ser comprendida históricamente (44).

## Estilización en lugar de Estilo

Pero imaginemos por un momento que todo esto está ya admitido. Que toda representación se considera encarnada en un estilo determinado (fácil de decir). Que, por ende, no existe, en sentido estricto, nada parecido al realismo, a menos que se lo considere una convención estilística especial (ya más difícil). Sin embargo, hay estilos y estilos. Nadie ignora la existencia de movimientos artísticos que no se limitan simplemente a tener un «estilo» —dos ejemplos: la pintura manierista de finales del siglo XVI y principios del XVII; el *art nouveau* en pintura, arquitectura, mobiliario y objetos domésticos—. Artistas como Parmigianino, como Pontorno, como Rosso, como Bronzino, o como Gaudí, como Guimard, como Beardsley y como Tiffany, cultivaron un estilo de modo evidente. Se mostraron preocupados por cuestiones estilísticas y, en verdad, pusieron el acento no tanto en lo que decían cuanto en la manera de decirlo (1965, 45).

Es aquí, donde la autora se plantea la necesidad de introducir el término “estilización”. En las obras que ponen tanto énfasis, que es inevitable abandonar la distinción que tanto ha recomendado, entre materia y manera, entre contenido y forma, tendrían que aparecer el término propuesto por la autora «Cuando así sucede, cuando así se distingue estilo y tema, es decir, cuando se los enfrenta, puede hablarse legítimamente de temas tratados (o maltratados) en un cierto estilo. El maltrato creador suele ser la norma. En efecto, cuando se concibe el material del arte como «tema», se lo concibe también como algo susceptible de agotarse» (1965, 45).

Para entender el término “estilización” nos explica que la pintura cubista o la escultura de Giacometti, no serían ejemplos de «estilización», siempre teniendo en cuenta este término como diferente de “estilo” en el arte. La decisión de pintar los rostros y figuras humanas de forma muy distorsionada, cambiada, no ha sido, según Sontag, creada para que estas resulten más “interesantes”. Pero las pinturas de Crivelli y de Georges de la

Tour son ejemplos claros de lo que quiere explicar Sontag, quien señala:

La «estilización» en la obra de arte, algo distinto del estilo, refleja una ambivalencia (afecto en oposición a desprecio, obsesión en oposición a ironía) respecto del tema. Esta ambivalencia se controla manteniendo una distancia específica del tema, gracias a la envoltura retórica constituida por la estilización. Pero por lo común la obra de arte resulta excesivamente estrecha y reiterativa, o sus diferentes elementos aparecen deslavazados, disociados (46).

Para la escritora, suponer que las obras de arte tienen un uso, tanto social, solidario, como político, está lejos de lo que sucede en la realidad cuando una persona, con cierta educación y sensibilidad artística, mira una obra de arte de forma adecuada.

Una creación artística considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, dice Sontag, no la afirmación a algo o la respuesta de algún interrogante que se plantea un colectivo social, por ejemplo. «El arte no sólo se refiere a algo; es algo» (1965, 47).

Reforzando esta idea, sostiene que la obra de arte es una cosa en el mundo y no un comentario o interpretación sobre éste. Esto no quiere decir, según la autora, que una manifestación artística tenga la capacidad de crear un mundo que gire en torno a ella. Como resulta lógico, las obras de arte (a excepción de la música), tienen un anclaje en la vida real, están atravesadas por las situaciones sociales, políticas, nuestros valores y experiencias personales.

Las mismas presentan información y valoraciones, pero según Sontag, lo que tienen de particular las obras de arte, es que no brindan un conocimiento conceptual, (como sí lo hacen disciplinas tales como la filosofía, la sociología, la antropología o la historia, que se destacan por el conocimiento discursivo o científico), sino algo similar a una emoción: «un fenómeno de compromiso, el juicio en un estado de esclavitud o cautiverio». (1965, 49). Y agrega: «Decir esto es decir que el conocimiento que adquirimos

a través del arte es experiencia de la forma o estilo de conocer algo, mejor que conocimiento de algo (como un hecho o un juicio moral) en sí mismo» (49).

Los motivos señalados en los párrafos anteriores, explican el valor de la expresividad en la obra de arte, según la autora. Esta trascendencia de la expresividad, es decir, del estilo, en la creación artística, precede justificadamente al contenido. En especial, cuando al contenido se lo quiere separar del estilo.

Sontag nos dice que el goce, la atracción, que encontramos en *El paraíso perdido* no emana de las concepciones sobre Dios y el hombre, sino de la fuerza, energía, ritmo y expresividad superior que están presentes en el poema.

#### Diferencias con Ortega y Gasset

Para la mayoría de las personas, como Ortega y Gasset subrayara en *La deshumanización del arte*, el placer estético es un estado mental esencialmente indiferenciable de las respuestas a otros estímulos. Por arte, entienden un medio a través del cual entran en contacto con asuntos humanos interesantes. Cuando se estremecen y se regocijan ante los destinos humanos en una pieza teatral, una película o una novela, no se estremecen ni se regocijan de modo diferente a aquel en que lo hacen ante acontecimientos semejantes de la vida real; excepto que la experiencia de los destinos humanos en el arte contiene menos ambivalencia, es relativamente desinteresada, y está libre de consecuencias dolorosas. En cierto sentido, la experiencia es también más intensa; pues cuando sufrimiento y placer son experimentados vicariamente, la gente suele permitirse una cierta avidez. Pero, como Ortega sostiene, «esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética» (1965, 51).

Señala que la reflexión de Ortega es correcta, aunque no coincide donde abandona el problema, porque aísla la respuesta moral de la estética.

Unas de las vías de conexión es el placer moral que aporta el arte, comenta la escritora, pero la diferencia que plantea es que el placer moral en el arte no está constituido para legitimar o no una conducta. «En el arte, el placer

moral, así como el servicio moral que el arte realiza, consiste en la gratificación inteligente de la conciencia» (1965, 53).

También agrega:

En realidad, la «moralidad» implica un tipo habitual o crónico de comportamiento (incluidos sentimientos y actos). La moralidad es un código de actos, de juicios y de sentimientos, por el que reforzamos nuestro hábito de actuar de un modo determinado, que prescribe una norma de conducta o una tendencia a comportarse, para con otros seres humanos *en general* (es decir, a todos los que son reconocidos como humanos) como si nos guiara el amor (53).

Es por esto, que la autora nos plantea que si entendemos la moralidad de este modo, como una de las metas alcanzadas por la voluntad de los seres humanos, no aparezca de modo claro un antagonismo entre esa forma de conciencia, orientada a reglamentar un modo de actuar y pensar, que es la moralidad, y la “nutrición” de la conciencia, que es la experiencia estética.

Para Sontag, solo cuando las obras de arte se limitan a sostener afirmaciones que proponen un contenido específico, y sacar a la luz una moralidad particular (toda moralidad trae consigo la defensa de intereses sociales, políticos y culturales de una determinada clase o sector), solo entonces puede considerarse la creación artística como determinante de la moralidad.

Es así, como puede tener lugar la distinción entre lo estético y lo ético, según la escritora. «Pero si entendemos la moralidad en singular, como una decisión genérica por parte de la conciencia, parece entonces que nuestra respuesta al arte es “moral” en la medida en que, precisamente, es la revivificación de nuestra sensibilidad y nuestra conciencia» (1965, 54).

Queda claro en su escrito, que para Sontag, el arte satisface esta misión “moral” porque las cualidades intrínsecas a la experiencia estética (desinterés, contemplación, atención, despertar de los sentimientos) y al objeto estético

(gracia, inteligencia, energía, sensualidad) son también elementos fundamentales de una respuesta moral a la vida. «En el arte, «el contenido» es, por así decirlo, el pretexto, la meta, el señuelo que compromete la conciencia en procesos de transformación esencialmente formales» (1965, 54).

### La distancia de la obra con la realidad

Según Sontag, todas las obras tienen una cierta distancia de la realidad que representan. A esta distancia, las considera inhumana e impersonal, pero hasta cierto punto, porque para presentarse ante nosotros como arte, la obra debe restringir la aparición de sentimientos y emociones, que son funciones de “acercamiento”. En la obra, el Estilo está constituido precisamente por la extensión y la manipulación de esta distancia, por las convenciones de distanciamiento, dice la autora. «En último análisis, el “estilo” es arte. Y el arte es ni más ni menos que los distintos modos de representación estilizada, deshumanizada» (1965, 60).

Esta concepción expuesta por Ortega y Gasset, para la autora se puede prestar para interpretaciones equivocadas. Al sugerir que el arte, puede proponerse su propia norma, este se convierte en «un suerte de juguete sin propósito, sin poder» (60).

Es el mismo Ortega y Gasset, según Sontag, quien contribuye a esta confusión, al no tener en cuenta las relaciones dialécticas entre el yo y el contexto cultural, político y social, que están presentes en la realización de una obra de arte.

Es por esto, que Sontag considera que Ortega y Gasset ve las obras de arte como un determinado tipo de objeto, con sus propias formas de disfrute, ligadas básicamente a una clase social alta, como es la aristocracia.

Sontag sostiene:

La obra de arte es, antes que nada, un objeto, no una imitación; y es cierto que

todo arte superior está fundado en la distancia, en la artificialidad, en el estilo, en lo que Ortega llama deshumanización. Pero la noción de distancia (y también de deshumanización) es equívoca, a menos que se añada que el movimiento no es sólo de alejamiento, sino también de acercamiento al mundo. La superación o la trascendencia del mundo en el arte es también una manera de salir al encuentro del mundo, y de formar o educar la voluntad de estar en el mundo. Parecería que Ortega, y aun Robbe-Grillet, un exponente más reciente de esta misma postura, no se hubieran librado por entero del hechizo de la noción de «contenido» (1965, 61).

Para reducir el contenido humano del arte y mostrar el desacuerdo con ideologías agotadas, como lo son el socialismo o el realismo socialista, que pondrían al arte al servicio de una determinada postura política, moral o ética, se creen obligados a minimizar o ignorar la función del arte, revela Sontag.

El arte nunca carece de función, ni siquiera en aquellas obras que para la crítica no tienen contenido, nos dice Sontag, quien sostiene: «Pese a todo lo persuasiva que resulta la defensa que Ortega y Robbe-Grillet hacen de la naturaleza formal del arte, el espectro del “contenido” desterrado continúa acechando en los pliegues de su argumentación, dando a la “forma” un aspecto provocativamente anémico, saludablemente eviscerado» (1965, 61).

#### 1.4 Shklovsky y el arte como artificio

Uno de los formalistas rusos que aportó mucho a la discusión alrededor del arte fue V. Shklovsky, quien en 1917 puso en evidencia cómo el artista construía la percepción de un objeto, su visión del mismo y no su reconocimiento.

Mucha gente piensa todavía que el pensamiento por imágenes, “los caminos y las sombras”, “los surcos y los confines”, representa el rasgo principal de la poesía. Para esta gente pues, la historia del arte por imágenes consistiría en una historia del cambio de la imagen. Pero ocurre que las imágenes son casi



inmóviles: de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta, se transmiten sin cambiarse; las imágenes no provienen de ninguna parte, son de Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas; en poesía las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar (SHKLOVSKI 1917, 56/7).

El pensamiento por imágenes, para el escritor, no constituye un vínculo que une todas las ramas del arte, ni siquiera del arte literario, porque el cambio de imágenes no es esencial en la realización poética.

Además agrega, que el carácter estético de un objeto, la posibilidad de relacionarlo con la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir, y que llamaremos objetos estéticos a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es asegurar para estos objetos una percepción estética.

También en su ensayo explica:

La conclusión de Potebnia, que se podría reducir a una ecuación: “poesía = imagen” ha servido de fundamento a toda la teoría que afirma que imagen = símbolo = facultad de la imagen de llegar a ser un predicado constante para sujetos diferentes. Esta conclusión redujo a los simbolistas (André Bieli, Merejkovski con sus Compañeros eternos) por una afinidad con sus ideas, y se encuentra en la base de su teoría (1917, 57).

El autor, nos explica que una de las razones que llevaron a Potebnia a esta conclusión se debe a que él no diferenciaba la lengua poética de la lengua en prosa. A causa de esto, no pudo percibir que existen dos tipos de imágenes:

la imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar los objetos, y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión.

Para graficar su concepto nos pone este ejemplo: «voy por la calle y veo que el hombre de sombrero que camina delante de mí ha dejado caer un paquete. Lo llamo: “Eh, tú, sombrero, has perdido tu paquete» (1917, 58) Se trata de un ejemplo de imagen o tropo puramente prosaicos.

También nos explica que en el proceso de algebrización, de automatización del objeto, logramos usar las mínimas fuerzas perceptivas. Denominamos los objetos por una sola cualidad o rasgo: puede ser por el número o el color, o bien por algún tipo de fórmula que ni siquiera aparezca como un hecho consciente.

Para comenzar a explicar la automatización recurre a un texto de Tolstoi:

Yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta, me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no. Como esos movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y tenía la impresión de que ya era imposible hacerlo. Por lo tanto, si he limpiado y me he olvidado, es decir, si he actuado inconscientemente, es exactamente como si no lo hubiera hecho.

Si alguien consciente me hubiera visto, se podría restituir el gesto. Pero si nadie lo ha visto o si lo ha visto inconscientemente, si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido (SHKLOVSKI 1917, 61).

De esta manera, el escritor nos muestra que la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, las costumbres, los animales y hasta el pánico a la guerra. Si la vida de las personas, que son tan complejas, con tantas particularidades se desarrolla inconscientemente, es como si están no hubieran existido, sostiene.

Para dar sensación de vida, para que sintamos los objetos, para que una rosa sea una rosa, es que sirve el arte, comenta el autor, y agrega, que la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión, no como

reconocimiento. El arte tiene como manera de procedimiento la singularización de los objetos, que consiste en oscurecer la forma, aumentar la dificultad y el tiempo de percepción. «El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado» (1917, 61).

Los medios con que cuenta el arte para lograr la liberación del objeto del automatismo perceptivo son diferentes. Shklovski nos marca cual era el mecanismo, que León Tolstoi utilizaba constantemente para salir del automatismo.

El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos.

Shklovski refuerza su argumentación diciendo:

Casi siempre, donde hay imagen hay singularización. En otros términos, la diferencia entre nuestro punto de vista y el de Potebnia se puede formular de la siguiente manera: la imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento (1917, 62).

También nos plantea que al analizar la lengua poética, tanto en sus elementos fonéticos y lexicales como en la ubicación de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, nos damos cuenta de que el carácter estético siempre se revela por los mismos signos. Hay una búsqueda consciente para salir de la automatización. Y nos dice sobre la creación poética: «Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y

duración. El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad» (65).

Durante su ensayo, nos cuenta que Aristóteles sostenía que la lengua poética debía ser extraña, sorprendente para el lector. Es por esto que muchas veces se recurre a una lengua extranjera para lograr este cometido. El sumerio para los sirios, el latín en Europa Medieval, los arabismos en los persas, el viejo búlgaro como base del ruso literario; o a una lengua desarrollada paralela a la lengua literaria, como es el caso de la lengua de las canciones populares, son algunos de los ejemplos.

En sus últimos párrafos, nos habla de cómo se rompe el ritmo y el orden en el arte:

En arte hay un “orden”; sin embargo, no hay una sola columna de un templo griego que lo siga exactamente; el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico transgredido. Ya se ha intentado sistematizar la tarea *actual de la teoría del ritmo*. Es de pensar que esta sistematización no tendrá éxito: no se trata, en efecto, de un ritmo complejo sino de una violación del ritmo, y de una violación tal, que no se la puede prever. (1917, 69/70).

Pero nos aclara que si esta violación del ritmo, estas variaciones se vuelven tan repetitivas que llegan a convertirse en una norma, perderá la fuerza que tenían como “artificio-obstáculo”. Es decir, se pierde la sorpresa y se vuelve a caer en el automatismo.

## 2. 1 LOS ASPECTOS POLÍTICOS

### 2. 1. 2. Cipollini y el rol del manifiesto

Antes de comenzar a desandar el camino de las vanguardias que surgieron en los años 20, reforzaré el análisis sobre el rol del manifiesto dentro del ambiente artístico; qué relación mantiene con el canon y por qué cobra tanta importancia que un grupo de creadores se afilien y trabajen bajo un mismo criterio estético. Para poder dar luz a estos interrogantes, me apoyaré principalmente en dos escritores que supieron reflexionar profundamente sobre estos temas. Uno de ellos es Pierre Bourdieu (1966), quien desmenuza de manera brillante cómo y por qué los artistas se unen y trabajan en conjunto para legitimar sus obras. El otro es Rafael Cipollini (2003), quien, antes de recopilar los principales manifiestos argentinos que se dieron a conocer en el siglo XX, realiza un pormenorizado análisis sobre las nociones de canon y manifiesto.

Cipollini sostiene que el canon es un sistema de jerarquías impulsado históricamente por medio de diversos mecanismos de legitimación cuya forma y articulación se va renovando continuamente. Y agrega:

Los manifiestos sostienen y socavan, admiten y destruyen la posibilidad de un canon. La noción de canon es compleja, ya que necesita e implica un conjunto de relaciones simbólicas que se extienden en la creación de su propia topología: conocemos distintos cánones, no solo temáticos (adscriptos a un orden epistemológico estricto) sino geográficos en tanto nacionales. Así distinguimos cánones locales frente a un canon universal que a su vez los contiene. Su otra realidad es temporal: el canon propone ininterrumpidamente criterios de valoración distintos y consagraciones diversas. Estas variaciones bien pueden denominarse “políticas del Canon”. (2003, 9/10)

Las cambiantes formas que asumen los manifiestos es uno de los principales aspectos en las dinámicas de este proceso, dice Cipollini, para quien las estrategias trazadas para alcanzar la legitimación tienen efectos retroactivos: la valoración contra su signo y los logros obtenidos por un período histórico se revisan en otro.

Expresa que frente a la voz fuerte de un canon se alza la voz estratégica, siempre menor e incisiva, del manifiesto. «El canon en las artes visuales es una narración que se modifica, a la que se le superimprimen voces continuamente, formando un palimpsesto que actúa imperativamente sobre la apreciación de las imágenes que un país, religión o grupo produce». (2003, 10)

### 2. 1. 3. Bourdieu y cómo se legitima un artista

Por su parte, Bourdieu define el tipo de relaciones que permiten la legitimación de la obra, qué actores entran en escena y en qué consiste el campo intelectual.

El autor, antes de explicar cómo se constituye el campo intelectual en la actualidad, rastrea en la historia cuáles fueron sus primeros antecedentes y nos señala que, en la historia de la vida artística e intelectual de occidente, el campo intelectual paulatinamente se convirtió en un tipo de sociedad histórica. A medida que las áreas de la actividad humana se fueron separando y cada una se distinguía con mayor claridad, empezó a aflorar un sentido de legitimidad, un orden intelectual, que contradecía y se oponía a los poderes económicos, políticos y religiosos que se arrogaban el derecho a determinar cuáles eran las manifestaciones culturales que podían tener lugar en ese período. Solo la arrogancia que otorga el dinero y el poder político les permitió esa potestad, no los saberes y búsquedas artísticas e intelectuales que poseían.

La vida intelectual estuvo dominada a todo lo largo de la Edad Media, durante parte del Renacimiento y, en Francia (con la importancia de la corte) durante todo el período clásico, por una autoridad legitimante externa. Sólo gradualmente llegó a estar organizada en un campo intelectual a medida que los artistas creativos empezaron a liberarse económica y socialmente del patronazgo de la aristocracia y la iglesia y de sus valores éticos y estéticos. En ese momento empezaron a aparecer autoridades específicas de selección y consagración que eran intelectuales en sentido propio (aun cuando, como los publicistas y los gerentes teatrales, estuvieran todavía sujetos a las restricciones económicas y sociales que de ahí en adelante continuaron influyendo en la vida intelectual), y las cuales fueron colocadas en una situación de competencia por la legitimidad cultural (BOURDIEU 1966, 9)

Podemos observar esta situación al leer la biografía de los pintores que hicieron historia y marcaron un camino durante ese período. El Greco, Caravaggio y Tiziano son algunos de los artistas que fueron contratados por monarcas u hombres del poder eclesiástico para que estos los retrataran o pintaran sobre temas que ellos les sugiriesen.

Considera que indudablemente es en el siglo diecinueve y con el movimiento romántico cuando comienza a romperse este tipo de relación que los artistas mantenían con el poder de turno. Esta liberación creativa iba a encontrar en la teoría del arte por el arte su primera declaración sistemática.

Con la creación progresiva de un “mercado literario y artístico”, empieza a establecerse un grupo de profesiones conformado por intelectuales que van asumiendo nuevos roles o funciones. Es decir, comienza a haber un circuito de relaciones entre los distintos agentes dentro de un sistema de producción intelectual.

Para Bourdieu, entre estos agentes se encuentran otros artistas, críticos e intermediarios entre el artista y el público, tales como *publisers*, negociantes en arte o periodistas, cuya función es construir una apreciación inmediata de las obras de arte y hacerlas conocidas para el público.

Con frecuencia es en el nombre de una concepción carismática de su tarea que el *avant-garde publisher*, actuando como un 'maestro de sabiduría', se asigna a sí mismo la misión de descubrir en las obras –y en las personas de aquellos que se le acercan– los signos imperceptibles de la gracia, y de revelar para sí a quienes él ha reconocido de entre aquellos que lo han reconocido. La misma concepción inspira con frecuencia al crítico iluminado, al aventurado *art-dealer* o al amateur inspirado. ¿Cuál es la situación real? En primer lugar, los manuscritos recibidos por el *publisher* están sujetos a varias causas determinadoras. Muy frecuentemente ellos ya llevan la marca del intermediario (quien en sí mismo está situado en el campo intelectual como director de una serie, lector del *publisher*, autor 'exclusivo' de una de las casas editoras, crítico bien conocido por su juicio cuidadoso o audaz, etc.) a través de la cual lograron llegar al *publisher*". (1966, 24)

También señala que la situación del crítico no es muy diferente, debido a que las obras ya preseleccionadas que él recibe ahora llevan una marca adicional: la del *publisher* y, en algunas ocasiones, la del prefacio de un escritor creativo o de otro crítico, de tal manera que, en la lectura de cualquier obra particular, debe tener en cuenta los aportes de estos actores con prestigio dentro del ambiente artístico.

Retomando el rol del manifiesto, podemos observar cómo éste se predispone a tratar de romper y cambiar el campo intelectual imperante, ya que, tal como lo afirma Cipollini, los manifiestos concentran su mayor esfuerzo en la construcción del enemigo: en los profesores, en los críticos, en tanto creadores y difusores de ese discurso que se pretende intervenir. Tratan de imponer su mirada para cambiar el gusto de la sociedad. El manifiesto ataca los criterios que imperan en una comunidad con el deseo de generar un descontento y un malestar que obliguen a reformular las leyes de aceptación de una estética determinada. Vuelve a insistir con este concepto al decir: «Más que sentar una posición, el manifiesto busca sentar una oposición». (Cipollini 2003, 17) Para lograrlo, se apela a fomentar el caos, a crear la necesidad imperiosa de un dogma, es decir, instaurar un orden, presuponer una creencia,



dice el autor. Es por esto que, muchas veces, al leer un manifiesto me resulta desmedido y considero sus críticas y posturas exageradas, hasta a veces intolerantes con las otras corrientes artísticas.

También postula que la idea de una vanguardia artística independiente es propia del siglo XX. Su promotor fue el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien, el 20 de febrero de 1909, publicó en *Le Figaro*, de París, un texto titulado “Fundación y manifiestos del futurismo”.

Antes de la aparición del futurismo, la existencia del arte es subsidiaria y dependiente de una “política de vanguardia” previa, de un proyecto social que lo antecede. «La novedad de Marinetti es que desde el arte desea cambiar tanto el presente como las formas valorativas retrospectivas» (2003, 31).

Según Cippolini, tanto el cubismo como el fauvismo no fueron vanguardias, sino escuelas. La principal razón que esgrime para llegar a esa conclusión es que la influencia de éstas se centró, mayormente, en el campo de las artes visuales, a diferencia del futurismo, cuyo objetivo fue, desde sus inicios, modificar y crear una multitud de disciplinas, desde la música a la gastronomía. «Fauvismo y cubismo fueron escuelas heterodoxas, en las cuales la idea pedagógica y de transmisión de saber era sobredeterminante» (2003, 32).

## 2. 1. 4 Williams y la mirada marxista sobre la cultura, el lenguaje, la literatura y la ideología

En *Marxismo y literatura* (1977), Raymond Williams comienza analizando cuatro conceptos que considera básicos. El primero es “cultura”, lo sigue “lenguaje”, luego “literatura”, para concluir con el análisis del concepto de “ideología”.

Durante el desarrollo del primer concepto, realiza un recorrido histórico sobre los cambios y ampliaciones de significado que el concepto “cultura” viene teniendo. Señala al respecto que, hasta el siglo dieciocho, la

cultura estaba relacionada al cultivo de la tierra y la crianza de los animales, pero los cambios económicos, políticos y sociales que fueron sucediendo durante ese siglo motivaron una redefinición del concepto de “cultura”.

Para entender los procesos de cambio que viene atravesando la cultura considera clave la palabra “civilización”. La llegada de la civilización, gracias a un estado de desarrollo y de progreso histórico que se ha alcanzado, contrasta con la barbarie aún imperante en los pobladores de muchas regiones. Este arribo de la civilización, que permite alcanzar un orden y refinamiento en las conductas, gustos y modales de las personas, es la nueva racionalidad histórica del Iluminismo.

Para Williams, esta concepción, la cual postula el desarrollo paulatino de la historia Universal, que tiene lugar en siglo dieciocho, constituyó un avance significativo. Se dejaba atrás la noción estática de la historia (sustentada por religiones y metafísicos) y se llegaba al convencimiento de que eran los hombres quienes habían hecho su propia historia. Quedaba sin crédito el poder divino, el motor que les permitió a tantos religiosos y monarcas gobernar a lo largo de la historia.

Pero nos aclara que no todos los hombres habían alcanzado el grado de civilización pues solo los europeos, en especial los ciudadanos de Francia e Inglaterra, cumplían con los preceptos de la Ilustración.

Esta postura, que fue atacada raudamente por la Iglesia y los metafísicos conservadores, también recibió dos respuestas de tipo moderno. Nos señala:

Primero la idea de cultura, que ofrecía un sentido diferente del crecimiento y del desarrollo humano y, segundo, la idea del socialismo, que ofrecía una crítica social e histórica y una alternativa a “civilización” y “sociedad civil” como condiciones alcanzadas y superadas (WILLIAMS 1977, 23).

A la civilización se la atacaba por superficial, pues le otorgaba valor a lo artificial (material), contrario a las necesidades e impulsos humanos, de orden natural. Este cuestionamiento, que parte de Rousseau y atraviesa todo el movimiento romántico, sentó las bases para dar un sentido a la “cultura” como algo interno o espiritual, diferente a un desarrollo externo, como lo material, lo mobiliario.

Se asociaba la cultura con la religión, el arte y la vida familiar, diferenciándose de la civilización o sociedad con sus nuevos sentidos.

Williams manifiesta que la fórmula para saldar la contradicción de plantear la cultura como disociada de la civilización, cuando ésta indefectiblemente se desarrolla dentro de una sociedad, es otorgarle a la cultura un carácter interno, vinculada a la vida interior, donde aparece la subjetividad, la imaginación y, en estos términos, lo individual.

Lo religioso fue quedando relegado para dar paso a una metafísica de la subjetividad y la imaginación, expresa Williams, quien también señala que arte y cultura eran vistos como recursos profundos que tenía el espíritu humano para poder expresar sus sentimientos y valores más internos.

Al respecto nos dice:

Cultura era por entonces la secularización y la liberación de las formas precedentes. Sus medios y procesos eran distintivamente humanos, y fueron generalizados como subjetivos, pero ciertamente como formas cuasi-metafísicas; “la imaginación”, “la creatividad”, “la inspiración”, “la estética”, y el nuevo y positivo sentido del “mito” fueron, en efecto, compuestos en un nuevo panteón (1977, 25).

Con el paso del tiempo, el concepto de cultura se fue complejizando. Sostiene que, por un lado, se transformó en un proceso interior, especializado en la vida intelectual y las artes, y que, por otro, se transformó en un proceso general especializado en la «totalidad de las formas de vida» (28). Jugó un

papel determinante en la definición de arte y humanidades, como así también, en las definiciones de las ciencias humanas y las ciencias sociales.

El problema de saber, desde el mismo comienzo, si sería una teoría de las “artes y la vida intelectual” en sus relaciones con la “sociedad”, o una teoría del proceso social que crea “modos de vida” específicos y diferentes, es sólo el más obvio de los problemas (1977, 28).

Es importante volver al término “civilización” y sus implicaciones. El autor plantea que, tanto desde el marxismo como desde las distintas corrientes socialistas veían en la civilización un carácter contradictorio. Su llegada produjo riqueza, orden y refinamiento, pero también pobreza, exclusión y degradación. Fue atacada por su superficialidad y sus notorios desajustes con el orden natural humano.

Asimismo, expresa que la otra intervención importante del marxismo fue el rechazo a lo que el propio Marx llamó “historiografía idealista”. Es decir, la oposición a la teoría iluminista que entendía la historia como la superación de la ignorancia y la superstición por el conocimiento y la razón. Este posicionamiento dejaba afuera a la historia material, la historia del trabajo y de la industria.

Williams dice:

La noción original del “hombre haciendo su propia historia” recibió un nuevo y radical contenido de este acento puesto en “el hombre haciéndose así mismo” a través de la producción de los propios medios de su vida (WILLIAMS 1977, 30).

Esto significó, para el autor, el más importante avance de la historia del pensamiento moderno. Saldaba el divorcio entre la naturaleza y la sociedad, y permitía descubrir las relaciones entre sociedad y economía.

Con esta mirada, tenía ganado su lugar la historia material, ignorada por la historia de la civilización que, según Williams, es la historia de los Estados y las religiones.

También señala las dificultades que tuvo la historia material propuesta por Marx, al querer trazar una dirección de progreso unilineal, como una versión del descubrimiento de las “leyes científicas” de la sociedad.

En lugar de hacer historia cultural material, que era el próximo movimiento radical, se la hizo dependiente, secundaria, “superestructural”: un reino de “meras” ideas, creencias, artes, costumbres, determinadas por la historia material de la base. Lo que sucede aquí es no sólo la separación de “cultura” de la vida social material, lo cual ha sido la tendencia dominante en el pensamiento cultural idealista. Aunque las plenas posibilidades del concepto de cultura como un proceso constituyente de lo social, creador de diferentes y específicas “formas de vida” que podrían haber sido profundizadas notablemente por el énfasis puesto en el proceso social material, fueron perdidas por largo tiempo, a menudo fueron sustituidas en la práctica por un universalismo unilineal abstracto (1977, 30/1).

El marxismo recayó en la separación de la cultura de la vida social material, tal como lo sostenía el idealismo cultural, dice Williams.

Lenguaje.

El autor abre este apartado diciendo: «La definición de lenguaje es siempre, implícita o explícitamente, una definición de los seres humanos en el mundo. Las principales categorías aceptadas –“mundo”, “realidad”, “naturaleza”, “humano”– deben ser contrapuestas o vinculadas con la categoría “lenguaje”» (WILLIAMS 1977, 32).

Sostiene que los aportes del marxismo al análisis del lenguaje han sido escasos. Los resultados que estos arrojaron fueron los limitados y poco

desarrollados posicionamientos que veían al lenguaje como reflejo de la “realidad”, o bien proposiciones readaptadas de sistemas de pensamiento antagónicos, utilizando postulados marxistas que abarcaban todo tipo de actividad, en formas que fueron insostenibles.

Fue en el siglo dieciocho cuando empezaron a surgir los análisis que veían al lenguaje como actividad en estrecha relación con la idea del hombre que constituye su propia sociedad, tal como lo señaló Williams al analizar el concepto de cultura.

En la tradición filosófica previa, el lenguaje y la realidad habían sido tomados por separado. Dice al respecto:

La unidad presocrática del *logos*, en la cual el lenguaje era visto como una unidad con el orden del mundo y de la naturaleza, con la ley divina y humana, y con la razón, había sido definitivamente rota y, en los hechos, olvidada (1977, 33).

A lo largo de un extenso desarrollo académico y escolástico, tres ramas del estudio del lenguaje: la lógica, la gramática y la retórica, se convirtieron en disciplinas específicas y, por ende, separadas.

El “signo” es un concepto medieval que ha sido retomado por el pensamiento lingüístico moderno. La palabra “signo”, viene del latín *Signum*, que significa marca o señal. Es un concepto que está intrínsecamente basado en la distinción entre “lenguaje” y “realidad”, nos dice Williams, quien agrega: «Es un interposición entre “mundo”, que replica la interposición platónica de “forma” “esencia” o “idea”, pero en términos lingüísticos actuales y accesibles» (1977, 35).

Descartes, al reforzar la distinción y hacerla más precisa poniendo énfasis en que el criterio de conexión no fuera ni metafísico, ni convencional, sino fundamentado en conocimiento científico, arrojó escepticismo sobre algunas antiguas respuestas.

Quien contradujo la postura de Descartes fue Vico. Su propuesta, calificada por Williams de reaccionaria, se basaba en señalar que sólo podemos tener conocimiento profundo de aquello que podemos conocer, o hacer por nuestra cuenta. Aunque el autor considera que Vico dejó abierta la posibilidad de que el hombre pueda comprender su sociedad, desde el momento en que interviene en su producción y creación. Siendo el lenguaje una actividad central en este proceso, se gestaba una nueva dimensión sobre éste. Sin embargo, Williams argumenta que visualizar esta nueva dimensión fue difícil, ya que Vico la emplazó en lo que puede ser observado como un relato esquemático de los estadios del desarrollo del lenguaje: lo divino, lo heroico y lo humano.

Rousseau se apoyó en estos tres estadios y concedió al movimiento romántico un modo de argumentación para el resurgimiento de la literatura como lo original y primario del lenguaje. Pero, para Williams, reconocer estos tres estadios fue un paso atrás; se perdió de vista la dimensión que Vico había abierto.

Explica:

Puesto que lo crucial, en este relevo del lenguaje, es que había surgido sólo en el estadio humano, siendo lo divino aquel estadio de las ceremonias y rituales mudos y lo heroico el de los gestos y signos. El lenguaje verbal es entonces distintivamente humano; por cierto, constitutivamente humano. Este es el punto reivindicado por Herder, quien opuso cualquier noción del lenguaje como dado al hombre (aún por Dios) y, en efecto, a la noción del lenguaje aparentemente alternativa como “agregada” al hombre, como un tipo especial de adquisición o herramienta (1977, 36/7).

Poner el acento en el lenguaje como constitutivo, relacionado con el desarrollo humano de la cultura, tiene como premisa preservar alguna idea de lo genéricamente humano, de cara al auge de los procedimientos analíticos y empíricos vinculados a las ciencias naturales, comenta el autor. Se intentaba

imponer la idea de la creatividad humana, frente al conocimiento del mundo físico y los razonamientos que se desprendían de éste.

Así como esta tendencia en su totalidad corrió constante peligro de transformarse simplemente en un nuevo tipo de idealismo –la “humanidad y la “creatividad” proyectándose como esencias– las tendencias a las que se oponía se desplazaron hacia un nuevo tipo de materialismo objetivo. Esta escisión específica, tan fatal para todo el pensamiento subsiguiente, fue efectivamente enmascarada y ratificada por una distinción nuevamente convencional entre “arte” (literatura) –la esfera de la “humanidad” y la “creatividad”– y la “ciencia” (“conocimiento positivo”) –la dimensión cognoscible del mundo físico de los seres humanos físicos dentro de él (1977, 37).

Esta situación produjo un extraordinario avance en el conocimiento empírico de la lengua, con análisis y clasificaciones notables. Estos trabajos estuvieron íntimamente ligados al proceso político que tenía lugar en aquel momento. Fue una etapa de un fuerte colonialismo y, como la mayoría de los antiguos estudios habían sido realizados sobre lenguas muertas, en desuso, se necesitó de nuevos trabajos que sacaran a la luz muchas lenguas y dialectos, los cuales ampliaron notablemente el material lingüístico.

Para Williams, el mayor problema surgió con el contacto entre la civilización india y la europea. Las lenguas indias tenían un gran desarrollo gramatical y poseían también su cuerpo de textos “clásicos” alternativos. El inglés William Jones, conocedor del sánscrito y habitante de la India, fue quien, a través de observaciones del latín y el griego, comenzó la obra que condujo a la clasificación de los lenguajes indoeuropeos (arios) y otras familias de lenguas.

Para realizar esta clasificación, Jones utilizó métodos y procedimientos de la biología evolutiva, en auge en ese momento. El acceso a una mayor variedad de lenguas produjo la consolidación del observador privilegiado (científico), que analizaba un material escrito extranjero. Para trabajar sobre



estas lenguas, utilizaban procedimientos tomados de la antropología, que, según Williams, resultaron altamente productivos.

Con esto, el carácter constitutivo de la lengua perdía preponderancia. Esta postura sobre el uso del lenguaje fue reforzada por la relación política del observador con el observado, donde los hábitos del lenguaje estudiado, tanto el habla de los pueblos conquistados como los dialectos de comunidades remotas e inferiores, según la mirada del observador, eran considerados más como una conducta que como una forma de vida independiente, creativa y autodirigida, comenta el autor.

El lenguaje pasó a ser visto como un sistema fijo, objetivo y, principalmente, dado, que tenía prioridades teóricas y prácticas preestablecidas.

En el siglo veinte, Ferdinand de Saussure retoma esta mirada sobre el lenguaje, en estrecha coincidencia con la sociología objetivista de Durkheim.

Williams nos dice al respecto:

En Saussure la naturaleza social del lenguaje se expresa como un sistema de (*langue*, lengua), que es al mismo tiempo estable y autónomo y se funda en formas normativas idénticas; sus expresiones (*paroles*, habla) son vistas como usos individuales (en una distinción abstracta de los usos “sociales”) de un código lingüístico “particular” a través de un “mecanismo psicofísico” habilitante (1977, 42).

Williams mantiene que el aporte de Saussure fue muy importante, ya que el gran corpus de la filología académica fue completado con extensos y notables estudios lingüísticos, en los que el concepto de lengua como sistema formal fue su principal contribución.

El autor evalúa escasos los aportes realizados por el marxismo al estudio del lenguaje en el siglo veinte. Fueron Marx y Engels quienes, en *La*

*ideología alemana*, habían abordado el tema al argumentar contra la conciencia pura y directiva.

El lenguaje es tan viejo como la conciencia, el lenguaje es conciencia práctica, ya que existe para los demás hombres, y por aquella razón está realmente comenzando a existir personalmente para mí, ya que el lenguaje, como ciencia, sólo surge de la necesidad, la necesidad de intercambio con otros hombres (WILLIAMS 1977, 43).

La cita anterior nos muestra el carácter constitutivo que estos dos pensadores le otorgaban al lenguaje. Queda claro que Marx y Engels apuntaban a la “simultaneidad” y la “totalidad”, según Williams, quien además agrega: «Las “relaciones históricas fundamentales” son vistas como “momentos” o “aspectos”, y el hombre por ende también posee “conciencia”» (44).

Por otra parte, Williams explica que toda teoría constitutiva de la práctica y, sobre todo, la teoría materialista, tiene efectos importantes porque, más allá de sus comienzos, puede retomar el problema del proceso activo del lenguaje en cualquier época. Permite un nuevo abordaje que trasciende las categorías separadas de lenguaje y realidad.

Pero no deja de señalar que el marxismo ortodoxo quedó encasillado en la teoría del reflejo, puesto que era la única conexión materialista que encontraron entre todas las teorías heredadas. Esta teoría se centraba en los burdos modelos de estímulo respuesta adaptados de la fisiología positivista.

Quien dio un paso más atrás fue el propio Stalin, postula el autor. El gobernante ruso dijo que el lenguaje no era parte de la superestructura y que no reviste ningún carácter de clase esencial; antes bien, tiene un carácter nacional. Esta mirada ni siquiera contemplaba la teoría del reflejo, dice Williams.

Durante los años veinte, V. N. Voloshinov realizó un gran aporte al análisis del lenguaje con su obra *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Para Williams, este autor contribuyó a ampliar el horizonte por fuera de las poderosas teorías de la expresión y del sistema objetivo.

Con el propósito de hablar en términos marxistas sobre el lenguaje, primero reconoció el casi nulo pensamiento marxista que precedía su obra y realizó acto seguido una importante contribución: sin aplicar otras ideas marxistas al lenguaje, analizó el problema del lenguaje en su totalidad dentro de una orientación marxista general.

Esto lo facultó para ver la “actividad” (la fortaleza del enfoque idealista después de Humboldt) como una actividad social y el “sistema” (la fortaleza de la nueva lingüística objetivista) en relación con esta actividad social y no, como había sucedido hasta entonces, separada formalmente de ella. Por lo tanto, al diseñar sobre la fuerza de tradiciones alternativas y al emplazarlas lado a lado y mostrar sus debilidades radicales conexas, abrió el camino para una nueva clase de teoría que ha sido necesaria por más de un siglo (WILLIAMS 1977, 52/3).

Voloshinov puso énfasis en tomar al lenguaje como actividad, como conciencia práctica, que había disminuido en trascendencia por la vigencia de la conciencia individual o psiquis interior.

También consideró que el significado era necesariamente una acción social que dependía de una relación social. Pero no lo social como heredado, como un aditamento, como lo concebía el idealismo, sino como una creación colectiva. Contra el psicologismo de la mirada idealista, Voloshinov propone:

La conciencia adquiere forma y existencia en el material de los signos creados por un grupo organizado en el proceso de su interrelación social. La conciencia individual se nutre de signos; su crecimiento deriva de ellos; refleja su lógica y sus leyes (1977, 53).

Es importante señalar que, para Williams, retener el concepto de signo siempre conlleva el peligro de caer en el objetivismo. «“El material de los signos” puede ser traducido como “sistema de signos”» (54).

Siguiendo con el análisis de la obra de Voloshinov, señala que, para éste, el signo no verbal no es equivalente al objeto o cualidad que indica o expresa, pero tampoco es el simple reflejo del mismo:

Por el contrario, la fusión entre el elemento formal y el significado (y es el hecho de la fusión dinámica lo que hace que la conservación de la descripción “binaria” resulte engañosa) es el resultado de un proceso real del desarrollo social, de las actividades reales de habla en el continuo desarrollo de una lengua. Por cierto, los signos sólo pueden existir cuando es postulada esta relación social activa (54/5).

El signo utilizable, la fusión de elementos formales y el significado, es un producto de la actividad del habla entre personas que están de algún modo en relación constante. Los verdaderos productos comunicativos que devienen en signo, según el autor, son el resultado de un proceso social continuo, donde las personas nacen y dentro del cual son constituidas, pero al cual, como miembros, también han aportado.

También señala que con esto se forma tanto su socialización como su individualización, y que quedan atrás teorías de expresión que tomaban por separado al individuo de la sociedad. No hay sociedad por un lado y lenguaje por otro; ambos se fusionan en un lenguaje social activo.

A su vez, sostiene que el lenguaje no es un reflejo o expresión de realidad material. Más bien estamos en presencia de la captura de la realidad a través del lenguaje. Captación que es social y continua, en una sociedad activa y cambiante.

Dice al respecto:

Es de y hacia esta experiencia –el perdido término medio entre las entidades abstractas “sujeto” y “objeto” sobre las cuales son erigidas las proposiciones del idealismo y el materialismo ortodoxo– que el lenguaje habla. O, para ponerlo en términos más directos, el lenguaje es la articulación de esta experiencia activa y cambiante; una dinámica y articulada *presencia* social en el mundo (1977, 55).

Es clave para el autor manifestar que el signo es social, pero en su cualidad de signo es capaz de ser internalizado, pues son las personas las que, al establecer una relación comunicativa, usan poderes físicos (movimientos con las manos, gestos con el rostro, postura corporal, etc.) para expresarlo. Pero debe ser continuamente realizable social y materialmente en la comunicación manifiesta.

Oponerse a la existencia del signo interior, como creación individual, es tan reduccionista como creer que los signos se desarrollan dentro de actos de comunicación con relaciones y propiedades objetivas determinadas, dadas, como un receta a seguir. Como si en estas relaciones no tuvieran lugar los pensamientos, los actos creativos de cada persona.

Es importante señalar que, para el autor, con la lingüística chomskyana se llevó a cabo un paso importante hacia un concepto de sistema que profundiza la posibilidad y el hecho de la iniciativa individual y la creación, que antes habían sido relegadas por los sistemas objetivistas.

## Literatura

En el desarrollo de este concepto, Williams deja claro que la literatura que prima en una región tiene connotaciones políticas y sociales que se presentan como establecidas, cuando en realidad se trata de una maquinaria de poder y represión para imponer el dominio de una determinada clase social.

El concepto “literatura” en su forma moderna surge recién a partir del siglo dieciocho y alcanza un gran desarrollo en el siglo posterior aunque, como menciona el autor, desde el Renacimiento viene generando condiciones para gestar este crecimiento.

La palabra “literatura” comenzó a ser utilizada por los ingleses en el siglo catorce, procedente del francés y el latín. Proviene de *Littera*, una letra del alfabeto latino, y *literature*, que significaba en Francia capacidad de leer y ser leído.

La “literatura” como una nueva categoría, relata Williams, era entonces una especialización de las áreas definidas como retórica y gramática. Con la llegada de la imprenta, que amplió enormemente la producción de escritos, empezó a surgir un grupo de lectores especializados. Anteriormente, la literatura era asociada más con el saber, con la persona culta, que con la producción de textos. La distinción que tenían las personas lectoras estaba íntimamente relacionada con la clase social a la que pertenecían y su educación. Este acceso al saber por medios de los libros era para pocos; sólo una élite podía instruirse.

Durante este período (siglo diecisiete y dieciocho), no había distinción de géneros literarios. Es decir, la lectura incluía globalmente a la filosofía, la ficción, la historia, la leyenda, etc. Pero con el paso del tiempo, la literatura comenzó a ser examinada y se puso en tela de juicio si un drama, una comedia, por ejemplo, podían formar parte del “saber culto”. La literatura dejó de ser la capacidad de lectura, la educación por medio de los escritos, para ser una categoría que sólo incluía los libros de cierta calidad.

El rol de determinar qué libros tenían calidad y eran “serios” estaba asignado a los editores y críticos literarios. Este poder de selección comenzó a jugar un papel preponderante en el mundo de la cultura y la educación.

Sobre cómo se empezaba a estructurar la literatura, Williams nos dice:

Pero pueden distinguirse tres tendencias complicadas; primero, un pasaje desde el “saber” al “gusto” o “sensibilidad” como criterio de definición de la cualidad literaria; segundo, una creciente especialización de la literatura en trabajos “creativos” o “de imaginación”; tercero: un desarrollo del concepto de “tradición” dentro de términos nacionales, cuyo resultado es una más efectiva definición de “literatura nacional (1977, 69).

Para el autor, el pasaje del saber al gusto o sensibilidad surge del desplazamiento desde una profesión ilustrada para-nacional, con su punto de partida en la Iglesia y más tarde en las universidades, cuyo material de estudio eran las lenguas clásicas, hacia el desarrollo de la profesión de crítico, que estaba determinada por una clase social, la burguesa.

Muchos lectores cultos que hasta entonces tomaban la actividad como recreativa, sin fines de lucro, empezaron a formar parte del *staff* de críticos profesionales. Su opinión se tornaba decisiva para determinar qué libros eran buenos, serios y merecían su publicación y posterior divulgación.

La mayoría de estas determinaciones subjetivas eran transmitidas como aparentes objetividades, pero en realidad marcaban los gustos, criterios e intereses políticos de la clase social dominante.

La confianza en la “sensibilidad” como una forma de un énfasis empleado en la total respuesta humana, tenía su debilidad evidente en su tendencia a separar “sentimientos” de “pensamientos” (con un vocabulario asociado; subjetivo y objetivo, subconsciente y consciente, privado y público) (1977, 70/1).

En tanto, el proceso de especialización de la “literatura” en trabajos creativos, de imaginación, es mucho más difícil, nos dice Williams. A su vez sostiene que esta transformación la visualizamos en los trabajos donde el hombre despliega su imaginación para poder salir de la opresión que imponía

el orden social imperante. La creatividad utilizada para evadir de las tareas intelectuales mecánicas que fomentaba y fomenta el capitalismo.

La imaginación permitía liberarse, aunque sea por momentos, de ese sistema que ordenaba y homogeneizaba la forma de vida de las personas. Esta opresión que ejercía (aún ejerce) el sistema capitalista forjó las condiciones para el desarrollo de actividades salvadoras para el ser humano, como el arte en general y la literatura en particular.

El arte dejó de ser una cualidad humana general, para convertirse en una actividad ligada a las personas que poseían imaginación y sensibilidad. En la misma sintonía, la estética dejó de ser una percepción general, para ocupar una categoría especializada en “lo artístico” y lo bello.

El mito y la ficción serían observados por la clase dominante como fantasías o bien como mentiras, pero las clases populares las tomaron como las verdades imaginativas, nos dice Williams.

Con el tiempo, la categoría que había surgido como “objetiva”, como “todos los libros impresos”, y que tenía sustento de clase social (saber culto, sensibilidad y buen gusto) cambió. Había llegado el tiempo de la producción, pero una producción que discriminaba, seleccionaba. «No toda ficción era imaginativa, ni toda literatura era literatura» (1977, 73).

Vale resaltar una vez más la importancia de los críticos en estas elecciones. Las obras comienzan a ser separadas en grandes obras, obras menores y hasta en obras olvidables, según sus parámetros.

La idea de una literatura nacional, que venía tomando impulso desde el Renacimiento, permitió sentar las bases del nacionalismo cultural. Williams comenta que trajo consigo la gloria, la grandeza de la lengua nativa, que antes del Renacimiento había sido despreciada frente a las obras clásicas, escritas en latín o griego.

La literatura nacional dejó de ser histórica para convertirse en tradición. Las disputas para determinar qué obras podían formar parte de esta tradición



fueron creciendo. Esto ocurrió, tanto en Inglaterra como en otros países de Europa y de Latinoamérica, una vez lograda su independencia.

Cabe señalar que en estas disputas “literarias” también se juegan los destinos de un país, porque de las obras y pensadores rescatados depende el rumbo cultural y político de un Estado. Para el autor, el marxismo combatió poco esta categorización de la literatura.

Es significativo que la “crítica marxista” y los “estudios literarios marxistas” han sido más exitosos, en términos comunes, cuando han trabajado dentro de la categoría heredada de “literatura”, a la que han debido extender o revalorar, pero nunca cuestionar o confrontar de raíz (76).

Dentro de las tendencias más significativas del marxismo contemporáneo, Williams rescata a Lukács, quien realizó un valioso aporte para revalorizar la estética. Fue la Escuela de Frankfurt, con su acento en el arte, la que inició un sostenido análisis de la producción artística basada en el concepto de “mediación”. A su vez, las variantes marxistas del formalismo se basaron en un trabajo sobre la redefinición radical del proceso de escritura, con nuevos usos de los conceptos de “signo” y “texto”, y rechazando de plano la “literatura” como categorización.

Pero para Williams no cabe duda de que el quiebre teórico más importante es el reconocimiento de la “literatura” como una categoría social e histórica especializada. La literatura, al ser especializada, es una evidencia fundamental de una forma particular del desarrollo social del lenguaje. En el siglo veinte se produce una profunda transformación de las relaciones sociales y culturales, estrechamente ligada a los cambios en los medios básicos de producción. Las nuevas tecnologías, que posibilitaron la llegada de la radio, el cine, la televisión y, en la actualidad, internet, no cancelaron la palabra escrita pero sí modificaron las prácticas comunicativas. El lenguaje como

construcción social vuelve a sufrir nuevos cambios a raíz del surgimiento de estos nuevos medios de comunicación, señala el autor.

Con esta apertura de la comunicación, con medios de alcance masivo, no faltaron los reaccionarios que, ligados al libro y a una clase social dominante con el privilegio de acceso a los mismos, atacaron estas nuevas formas de comunicación, entretenimiento y educación que introducían nuevos cambios en el lenguaje.

## Ideología

Según Williams, existen tres tipos de definiciones del concepto de “ideología” en los escritos marxistas:

- a) Un sistema de creencias característico de un grupo o una clase particular.
- b) Un sistema de creencias ilusorias –falsas ideas o falsa conciencia– que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico.
- c) El proceso general de la producción de significados e ideas.

Las acepciones a) y b) asociadas son las aplicadas en los estudios ideológicos marxistas, porque la definición c), según el autor, «socava la mayoría de estas asociaciones y distinciones, ya que el proceso ideológico –la producción de significados e ideas– es entonces visto como un proceso general y universal y la ideología es o este propio proceso o su área de estudio» (Williams 1977, 79).

El término ideología fue presentado en el siglo dieciocho por el filósofo francés Destutt de Tracy con la intención de constituirlo en un término filosófico para la “ciencia de las ideas”. Para Destutt de Tracy, las ideas no podían ser comprendidas dentro de las antiguas concepciones metafísicas o idealistas. Las ideas se originan en la experiencia del mundo que tiene el

hombre; por esto sugiere que debe ser una ciencia natural, la ciencia de las ideas.

El filósofo francés encuadra la ideología como parte de la zoología y sostiene que los verdaderos elementos ideológicos del ser humano son sus facultades intelectuales.

En *La ideología alemana*, Marx y Engels comienzan a trazar su postura con respecto al término y sus derivaciones en la práctica.

Nosotros no partimos de lo que los hombres dicen, imaginan, conciben, ni tampoco, de lo que se dice, se piensa o se concibe acerca de los hombres, con el propósito de llegar a los hombres de carne y hueso. Partimos de los hombres reales, en actividad, y sobre la base de su verdadero proceso de vida, demostramos el desarrollo de reflejos y ecos ideológicos de este proceso vital. Los fantasmas formados en el cerebro humano son, también, necesariamente, sublimados de su proceso vital material, empíricamente verificable y constituido por premisas materiales; la moralidad, la religión, la metafísica, todo el resto de la ideología y sus formas de conciencia correspondientes, aunque no retengan el aspecto de independencia por mucho tiempo (WILLIAMS 1977, 84).

Para Williams, resulta lógico sostener que la ideología no tiene aspectos de independencia pero opina que utilizar palabras como “reflejo”, “eco”, “fantasmas” y “sublimaciones” es simplista y en su repetición ha resultado calamitosa.

El marxismo introdujo como correctivo al empirismo abstracto el sentido de la historia material y social como la relación real entre el hombre y la naturaleza.

Más adelante, sostiene que se tornaría absurda la noción de la historia si no comprendiéramos “lo que se dice de los hombres” (teniendo en cuenta que las personas mueren y es imposible acceder a estas en carne y hueso), en las que tanto Marx como Engels confiaban en demasía.

Lo que ellos fundamentalmente defendían era un nuevo modo de comprender las relaciones totales entre este “libro abierto”, “lo que los hombres dicen”, y “lo que se dice de los hombres”. En una respuesta polémica a la historia abstracta de las ideas o de la conciencia encontraron el punto clave, pero en un área decisiva volvieron a perderlo. Esta confusión es la fuente de la reducción ingenua, en gran parte del pensamiento marxista posterior, de la conciencia, la imaginación, el arte y las ideas a “reflejos”, “ecos”, “fantasmas” y “sublimaciones”, y por lo tanto de una profunda confusión en el concepto de “ideología” (1977, 86).

Otra variante para definir la “verdadera” conciencia fue la premisa marxista de que más que interpretar al mundo hay que cambiarlo. Se la conoció como “el test de la práctica”, sostiene el autor, quien además expresa que fue ofrecido como criterio de verdad y como elemento esencial de distinción de la ideología. Pero señala que “el test de la práctica” no puede ser aplicado a la “teoría científica” y la “ideología” consideradas como categorías abstractas. «El punto esencial de la definición de “conciencia práctica” habría de socavar estas abstracciones, que sin embargo han continuado siendo reproducidas como “teoría marxista» (1977, 99).

Williams concluye su análisis diciendo que los productos que no son ni ideas ni teorías, pero que forman parte de lo que denominamos “obras de arte” y “literatura”, pueden ser enfocados desde otras perspectivas que no sean las de la reducción, la abstracción o la asimilación. Éste es el camino que nos propone a la hora de abordar un estudio cultural o literario.

#### 2. 1. 5 Gramsci y las críticas al idealismo crociano

El pensamiento filosófico de Benedetto Croce se enmarca dentro del historicismo. En sus trabajos postula que la realidad es historia y, por lo tanto, todo lo que tiene existencia es histórico. Pero debido al carácter idealista de su filosofía, la historia es la historia del espíritu; es una historia abstracta e

individualista. Es también una historia especulativa, no es la historia concreta de los pueblos y sus conflictos sociales.

Gramsci (1948) considera que la filosofía de Croce es la confirmación del distanciamiento de los intelectuales de su país de la vida real y lo atribuye, en parte, a que los idealistas nunca pudieron ver a las masas como pueblo. También plantea que en sus escritos existe una oposición irreconciliable entre la alta cultura y la cultura popular; que la distancia entre los educados, los cultos, y los menos instruidos se presenta como dada e imposible de modificar. A su vez, manifiesta que el pensamiento y el conocimiento son presentados por Croce como fruto de la tarea de los intelectuales, aislada de todo conflicto social, en donde las luchas por el poder, por mejoras económicas o en el sistema de salud se hacen presentes. Es decir, intenta crear un tipo de intelectual que, a la hora de conformar su concepción del mundo, lo haga bajo un sistema de interpretación que desprecie el proceso histórico.

El historicismo de Croce aparece, para el autor, como un sistema mecánico y especulativo de la metafísica, en donde resulta imposible abarcar los hechos de la vida real. Se debe tanto a su carácter abstracto como a su lejanía con cualquier tipo de lucha social y acción política.

El idealismo actual hace coincidir verbalmente ideología y filosofía (lo que, en último análisis, no es otra cosa que uno de los aspectos de la unidad superficial postulada por éste entre lo real y lo ideal, entre teoría y práctica, etc.), lo que representa una degradación de la filosofía tradicional en relación con la altura a que la había llevado Croce con la llamada “dialéctica de los distintos”. Tal degradación es muy visible en los desarrollos (o involuciones) que el idealismo actual muestra en los discípulos de Gentile; los *Nuovi studi* de Hugo Spirito y A. Volpicelli son el documento más notable de este fenómeno. La unidad de ideología y filosofía, cuando se afirma de esta manera, crea una nueva forma de sociologismo; no es historia, ni filosofía, sino un sistema de esquemas verbales

abstractos sostenidos por una fraseología tediosa y de repetición mecánica (GRAMSCI 1948, 225).

Podemos observar que Croce define como “historia” los momentos en donde hay una ampliación cultural y de la actividad ético-política, pero no donde hay conflictos, luchas sociales, violencia, pobreza y sangre. Es por esto que considera, por ejemplo, a la Revolución francesa y al imperialismo napoleónico como no eventos, como fuera de la historia.

Antonio Gramsci comenta:

El historicismo de Croce no sería, por consiguiente, otra cosa que un moderantismo político, que plantea como único método de acción política aquel en el cual el progreso, el desarrollo histórico, resulta de la dialéctica de conservación e innovación. En el lenguaje moderno esta concepción se llama reformismo. La con temperación de conservación y de innovación constituyen justamente el “clasicismo nacional” de Gioberti, así como constituyen el clasicismo literario y artístico de la última estética de Croce. Pero este historicismo de moderados y reformistas no es, de ninguna manera, una teoría científica; el “verdadero” historicismo es sólo el reflejo de una tendencia práctico-política, una ideología en sentido peyorativo (1958, 227).

Uno de los últimos análisis que elabora Gramsci en su libro se refiere al conocimiento filosófico como acto práctico de voluntad. Este problema se puede investigar en Croce, pero también en casi todos los filósofos idealistas, porque insisten sobre la vida íntima de las personas, respecto de los hechos de la vida espiritual. Se presenta claramente en Croce por la importancia que tiene en su sistema la teoría del arte, la estética.

En la actividad espiritual, y para más claridad, en la teoría del arte (pero también la ciencia económica, para lo cual el punto de partida para la ubicación de este problema puede ser el ensayo *Las dos ciencias mundanas: la estética y la economía*, publicado por Croce en la *Crítica* del 20 de noviembre de 1931), ¿las

teorías de los filósofos descubren verdades hasta ahora ignoradas, o “inventan”, “crean” esquemas mentales, nexos lógicos que cambian la realidad espiritual existente, históricamente concreta, como cultura difundida por un grupo de intelectuales, en una clase, en una civilización?. Es éste uno de los tantos modos de plantear el problema de la llamada “realidad del mundo externo” o de la realidad a secas. ¿Existe una “realidad” al pensador individual (el punto de partida del solipsismo puede ser útil didascálicamente; las robinsonadas filosóficas pueden igualmente ser útiles en forma práctica si se la emplea con discreción y agilidad, como las robinsonadas económicas), desconocida (esto es, no conocida aún, pero no por ello “incognoscible”, nouménica) en sentido histórico y que es “descubierta” (en el sentido etimológico)? ¿O bien en el mundo espiritual no se “descubre” nada (esto es, no se revela nada) sino que se “inventa” y se “impone” al mundo de la cultura? (1948, 264).

Además, se plantea el objetivo de poner de manifiesto que, detrás de la supuesta postura “olímpica” que tiene Croce en el ámbito cultural e intelectual, se oculta la defensa de los intereses de una clase social dominante. Para poder romper con esta hegemonía política y cultural, Gramsci se encarga de revelar los cimientos de la misma.

## 2. 1. 6 Ricardo Rojas y el arte nacional

A la hora de estudiar la cultura nacional, el arte forjado en nuestra tierra, es ineludible acudir a Ricardo Rojas (1924), escritor que realizó un pormenorizado análisis de las distintas disciplinas estéticas que se desarrollaron en Argentina. Este autor supo rastrear los distintas marcas e influencias que dan origen a nuestras danzas, cantos, esculturas, pinturas, literatura y, por sobre todas las cosas, mostró el camino por donde debía enraizarse el arte popular para poder obtener definitivamente una voz propia.

En *Eurindia* señala:

El impulso autonómico de la revolución, indiana por sus propósitos, desencadenó a las ciudades menores, más adheridas a la tierra de América, contras las ciudades virreinales, más vinculadas a la tradición de Europa, y desencadenó también al genio de las campañas, con sus indios, sus gauchos, sus caudillos. Pasada la crisis de la guerra civil, que se desenlazó en la organización federal y democrática impuesta por los “Bárbaros” del momento, los “civilizadores” abrieron el país a la inmigración europea, necesaria a la evolución de estos pueblos en este período de nuestra historia. Determinándose con ello un nuevo ciclo de exotismo cosmopolita, dentro del cual estamos; pero ya se sienten los anuncios de una nueva creación autóctona, que no debe ser xenofobia marcial, sino creación pacífica de cultura americana, reivindicación nativista por medio de la inteligencia, conquista espiritual de nuestras ciudades por el genio americano. Hacia esta síntesis nos encaminamos, y ella se consumará por un renacimiento filosófico y artístico, cuya vecindad ya se advierte (1924, 12).

En el esquema anterior, Rojas nos muestra, primero, a los indios precolombinos abatidos por los conquistadores españoles; luego, a los conquistadores vencidos por los gauchos americanos; más tarde, a los gauchos vencidos por los inmigrantes europeos, hasta llegar a los mercaderes inmigrados vencidos por los artistas autóctonos. Plantea la imposición del indianismo sobre el exotismo.

A su vez, señala que el mismo esquema se repite en la historia literaria de nuestra tierra: «primero el folklore indígena; después el pseudo clasicismo colonial; luego los poemas gauchescos, más tarde el positivismo y el decadentismo. Aguardamos ahora la asimilación de la civilización exótica, por la tradición indiana, para que pueda aparecer su expresión sintética en la filosofía y en el arte» (1924, 13).



## Las escuelas estéticas

El autor sostiene que la literatura argentina dio a luz –como formaciones homogéneas que perduraron en el tiempo– cuatro escuelas:

una “escuela gauchesca”, imbuida de emoción folklórica, especie de realismo espontáneo; una “escuela colonial”, impregnada de teología, de conceptismo, de gongorismo y de seudoclasicismo, imitación de modelos españoles; una “escuela patricia”, nacida de la revolución democrática, inspirada en el liberalismo, el romanticismo, el antiespañolismo, el americanismo, el humanismo; una “escuela cosmopolita”, cuyo carácter proviene del choque de las tradiciones nativas con las influencias europeas de la época moderna, y dentro de la cual caben el individualismo, el criollismo, el simbolismo, el decadentismo (ROJAS 1924, 15).

Autores representativos de la primera escuela fueron: Ascasubi, Hernández y Del Campo; de la segunda, Tejeda, Labardén y Varela; de la tercera, Echeverría y Gutiérrez; de la cuarta, Obligado, Guido y Almafuerte entre otros.

## La nueva escuela

Descriptas las cuatros escuelas, Rojas remarca la necesidad de crear una con carácter nacional, que exprese el sentir de nuestra tierra y pueda universalizarse. Porque en la primera, si bien aparece la emoción territorial, ésta está sola, falta contenido de civilización. La escuela colonial cuenta con el idioma pero carece de conciencia política nacional. En la tercera, a la que también llama “los proscriptos”, aparece el ideal cívico pero no el estético. Y en la cuarta, se observa el refinamiento estético, pero carece del contenido humano de la vida social.

Para llegar a esta nueva escuela que nos represente, el autor plantea la necesidad de lograr una síntesis de las cuatro escuelas anteriores. En su conformación se debe tener en cuenta la experiencia de nuestra historia y la del resto de América, dejar de lado las usinas intelectuales y creativas de la metrópolis, como así también, fundir en un amplio sentido de argentinidad el paisaje nativo, el tono psicológico de la raza, los temas originales de la tradición y los ideales nuevos de nuestra cultura, para dar expresión de todo ello en las distintas ramas del arte.

### La influencia del territorio

Al analizar las expresiones culturales que tienen origen en Argentina, le otorga un valor importantísimo al tipo de territorio en donde está enclavado nuestro país, tal como lo hace Taine en sus estudios sobre la literatura inglesa. «El territorio donde se realiza una cultura, puede reflejarse en el arte como numen del lugar o como visión del paisaje» (1924, 69). Y agrega:

Crea la tierra a veces hombres tan adheridos al barro materno, que la naturaleza regional entra en la historia, enviándonos con ellos el mensaje de sus fuerzas ocultas: el indio de los valles andinos es un hijo de la montaña; el gaucho de los desiertos pampeanos es un hijo de la llanura. Por medio de tales hombres, la tierra plasma una religión, una política, una ciencia, una industria, una música, una literatura espontánea. Todo eso constituye luego el folklore y el tono original de la sensibilidad estética. Tal es el numen de un lugar (69/70).

Lo ejemplifica retomando a dos intérpretes centrales de nuestra cultura. Por un lado, a Sarmiento quien, en su famoso libro *Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, describe la llanura pampeana, la psicología del gaucho, sus costumbres románticas, la montonera, cómo construye su liderazgo un caudillo, el federalismo y demás fenómenos salientes de nuestra historia social. Y por el otro, a Alberdi quien, según Rojas, toma la tierra templada, pastosa y

desierta como fuente de inspiración para desarrollar su doctrina económica, presentada en su libro *Bases y punto de partida para la organización política de la República Argentina*. En la que el aforismo “gobernar es poblar” funciona como síntesis.

### La tradición según Ricardo Rojas

La tradición es la memoria colectiva de un pueblo, y como tal llega a ser fundamento precioso de la nacionalidad. Ella contiene lo que cada generación trasmite a la siguiente, de donde le viene su nombre, pero ella no es tan sólo pasado, según suele creerse, sino la razón del presente y la fuente del porvenir: así en la conciencia personal, entra el recuerdo en la asociación de ideas de sus deliberaciones y en la determinación de sus actos futuros. La tradición colectiva sedimenta su acervo en el folklore, que es realidad, y mueve sus valores en la historia que es cultura (1924, 73/4).

Rojas afirma que, pasadas las dos primeras décadas del siglo veinte, nuestra cultura ya no es ni indígena, ni española, porque se ha producido una fusión entre las tradiciones indias, coloniales y gauchescas con las ideas económicas y culturales cosmopolitas. Esto trajo aparejado nuevas visiones y modos de actuar en el campo político, económico, religioso y estético, el cual no es estanco, sino que está sujeto a continuas modificaciones, y que tenemos derecho a llamar la cultura argentina.

Según el autor, las naciones parecen estar sometidas a una ley que sostiene la continuidad de la tradición, permite que la memoria colectiva y la personalidad nacional desaparezcan. En este sentido señala que, si nos dejamos llevar por la historia externa, la llegada del europeo terminó con la historia precolombina. Muchos indios fueron asesinados por la pólvora o cristianizados en la misión. No obstante, para Rojas nada concluyó; es una falacia que la cultura indígena haya sido aniquilada con el arribo extranjero.

El río de la tradición autóctona ha caído en un abismo hacia el siglo XVI, pero seguirá su curso subterráneo, para reaparecer más tarde. Es un misterio de la intrahistoria popular, la que persiste, más esencial que la historia externa. Atahualpa ha muerto, pero resucitará en Tupac Amaru a fines del siglo XVIII, y, después de la independencia, en el proyecto de Belgrano para coronar a un descendiente del Inca. La tribu se ha convertido de sus idolatrías al cristianismo, pero el culto del Sol reaparecerá en nuestra bandera. Mariano Moreno libertará a los numerosos mitayos que aún quedan, tres centurias después de haber venido los españoles, y desde el libro del Inca Garcilaso vendrán los reyes indios a la evocación del *Himno* de López y del *Canto* de Olmedo (ROJAS 1924, 93).

Para llegar a nuestros días, en los que el folklore, la comida y parte de la pintura y la escultura son el reflejo de una tradición que creíamos perdida pero que sigue siendo motivo de inspiración para nuestras artes.

Para el autor, las culturas nacionales alcanzan su símbolo máximo en el arte. «En los individuos, el arte es la manifestación suprema de la personalidad creadora. Ahí lo es también en las naciones. No basta poseer una cultura, es necesario poseer la conciencia de la cultura». (96) Quien tiene la misión de revelarla es el genio, persona que, si bien tiene una capacidad intelectual elevada, se destaca por «un estado del alma que invade toda la personalidad; es una pasión heroica, que tiene del amor, de la santidad, de la locura...». (97)

Las obras excepcionales, como el *Quijote*, el *Guernica*, para cumplir su misión, deben ser contempladas dentro del proceso colectivo al que pertenecen, fuera del mismo no habrían podido gestarse.

## La Nueva Estética

No resulta sencillo que el paisaje y el hombre americano entren en nuestro arte, dice el autor. Para desarrollar esta nueva estética se necesita paciencia, realizar varios ensayos que generaciones posteriores irán puliendo. Si bien

puede aparecer un genio que saque a luz anticipadamente una gran creación, lo más natural es que las grandes obras sean producto de un esfuerzo, una lenta preparación colectiva.

Sobre el estado de nuestras obras artísticas manifiesta: «No creo que la naturaleza y la vida argentina se hallen absolutamente inéditas; pero los ensayos que poseemos sólo nos han dado una visión fragmentaria y una expresión incompleta» (66). El artista debe partir de estos, pero luego superarlos.

A pesar de la soledad e individualismo del artista en la etapa creativa, resalta:

El acto de crear una verdadera obra de arte es acto personalísimo, que viene de los más oscuros laboratorios de la subconciencia; y lo es mucho más en las creaciones del genio. De ahí que tal misterio de autonomía espiritual no pueda ser sometido a normas teóricas. Sin embargo, el artista se inspira en una realidad que necesita conocer, y se vale para expresarse de medios creados por una tradición colectiva, que necesita conocer igualmente (1924, 67).

Al concluir su ensayo señala que es imprescindible que el artista sepa quién es, de dónde viene, a dónde va y qué lugar ocupa en el proceso de la cultura para que su obra tenga valía. «Espontaneidad emocional y libertad creadora, he ahí los dos resortes espirituales de *Eurindia*; pero con una norma adjetiva: su preferencia por la naturaleza americana y por la vida local» (67). Éste es el camino a seguir —propuesto en los años veinte— para lograr la consolidación de expresiones culturales y artísticas que representen el sentir nacional.

### 3. 1 LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX

#### 3. 1 .2 Lourdes Cirlot y las primeras vanguardias artísticas

A través de la recopilación de textos y documentos, Cirlot (1993) da cuenta de cómo surgieron las primeras vanguardias artísticas del siglo veinte, cuáles fueron sus principales aportes estéticos y qué pintores dieron el puntapié inicial para la conformación de cada una.

El fauvismo es considerado la primera vanguardia artística. Al igual que el expresionismo alemán, tiene su fecha de inicio en 1905. Sin embargo, esta expresión artística venía gestándose desde unos años antes en las obras de pintores como Matisse y Derain, quienes venían trabajando intensamente con el color y con el divisionismo, tal como se puede observar en la destacada obra *Lujo, calma y voluptuosidad*, del primero.

Fue el crítico Luis Vauxcelles quien introdujo el término “fauvismo” (*fauve* en francés significa “fiera”) al observar una muestra en el Salón de Otoño de París en 1905 cuyas obras se caracterizaban por una gran exaltación cromática, en marcado contraste con una diminuta escultura de corte clásico, ubicada en la misma sala. «Al entrar, el crítico exclamó: “¡Donatello entre las fieras!”.» (CIRLOT 1993, 11). A partir de ese momento, las pinturas de Matisse y de sus amigos André Derain, Maurice Vlaminck, Raoul Dufy y Kees van Dongen fueron catalogadas con el término “fauvismo”.

Las obras de estos artistas se destacaban por no poseer un carácter imitativo y por la autonomía del color con respecto a la forma. El color adquiere gran protagonismo; se transforma en el elemento decisivo en la configuración del espacio y no siempre representa fielmente la realidad. Matisse sostenía que el asunto del cuadro y el fondo de ese cuadro tienen el mismo valor, ningún punto es más importante que otro; lo que cuenta es la composición, el patrón general.

Sobre la utilización del color, Cirlot agrega: «Se trata de representar sensaciones o vivencias a través del vigor cromático. La exaltación de los tonos la consigue empleando el rojo y las tonalidades anaranjadas enfrentándolas a su complementario, el verde, que ocupa la zona central del rostro» (12).

En esta transformación de la concepción del color influyó mucho la estadía de Matisse y Derain en Colliure, ciudad mediterránea del sur de Francia. Allí descubrieron que la gran luminosidad intensificaba los colores; los exaltaba.

### 3. 1. 2. 1 Henri Matisse: “Notas de un pintor”

En su escrito, el pintor señala que su meta central es la expresión. Si bien algunos le concedían cierta habilidad, otros le reprochaban su limitada ambición, puesta en lograr un orden puramente visual en sus cuadros.

Para mí, la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar. La composición no es más que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos (CIRLOT 1993, 13/4).

Considera que el término “impresionismo” le sienta muy bien a aquellas pinturas cuyo estilo consiste en reflejar impresiones fugaces, pero él no comulga con este estilo; prefiere insistir sobre la naturaleza y sus características para lograr mayor estabilidad en el cuadro, a riesgo de perder cierto atractivo.

Hay dos modos de expresar las cosas: mostrarlas brutalmente o evocarlas con arte. Alejándose de la *representación* literal del movimiento es posible alcanzar un ideal más elevado de belleza. Miremos una estatua egipcia: nos parece rígida; sin embargo, sentimos en ella la imagen de un cuerpo dotado de movimiento, animado a pesar de su rigidez (1993, 15).

Para Matisse el color debe estar al servicio de la expresión. Cuando coloca uno sobre la tela, lo hace sin juicio previo. «La cualidad expresiva de los colores se impone de manera puramente instintiva. Para pintar un paisaje otoñal, no intentaré recordar cuáles son los tonos que corresponden a esta estación, sino que me inspiraré únicamente en la sensación que el otoño me produce» (1993, 17). También agrega que la elección de los colores no descansa sobre ninguna teoría científica, sino que parte de la observación, de los sentimientos que emergen y de la experiencia de su sensibilidad.

La figura humana es la que le permite expresar mejor sus sentimientos, no así la naturaleza muerta ni el paisaje. Sobre sus objetivos, dice:

Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le permita descansar de sus fatigas físicas (18).

Opina en su escrito que los medios más simples son los que le permiten al pintor expresarse de la mejor manera; quien teme a la trivialidad, no saldrá de ella por trabajar con materiales raros, ni realizando dibujos excéntricos. Será su temperamento el que rijan la obra para bien o para mal.

Y concluye su texto dejándonos esta enseñanza: «No existen reglas al margen de los individuos: si no cualquier profesor tendría el mismo genio de Racine» (19).



### 3. 1. 2. 2 Expresionismo

El movimiento expresionista surge fundamentalmente en los países germánicos. Sus antecedentes pueden rastrearse en el romanticismo y, al igual que éste, el nuevo posicionamiento estético no sólo se desarrolló en el plano pictórico, sino también en otras expresiones artísticas, como la música y la literatura. Para muchos, se trata de una forma de entender el mundo. Tiene sus inicios unos años antes de la Primera Guerra Mundial, lo cual le otorga un carácter antipositivista muy marcado. El pensamiento de Nietzsche se imponía en la sociedad, sobre todo en los grupos de intelectuales y artistas del norte de Europa.

El artista más emblemático de este movimiento fue Edvard Munch, pintor noruego que supo canalizar la tormenta personal para pintar desde la angustia y el dolor. Una vida atravesada por muertes y enfermedades le sirvió para retratar la propia naturaleza del hombre, porque es desde la expresión emocional que logra dar rienda a sus sentimientos más íntimos y, a la vez, universales. Su obra más famosa es *El grito*.

En las pinturas de los expresionistas se imponen los temas vinculados con la miseria, la opresión y el terror. También hay lugar para la referencia sexual en las obras de los artistas alemanes y vieneses. Esta inclusión de lo sexual en las pinturas y esculturas puede vincularse con el hecho de que se estaban conociendo, a principios de siglo, las primeras ideas sobre la sexualidad de Sigmund Freud.

En 1905 nace el primer grupo expresionista en Dresde. Lo conforman cuatro amigos que se habían conocido en su paso por la Escuela Técnica de Arquitectura. Ellos son Ernst Ludwig Kirchner, Friedrich Bleyl, Erick Heckel y Karl Schmidt-Rottluff. El nombre del grupo, *Die Brücke* (El Puente), fue extraído del libro *Así habló Zaratustra* de Nietzsche.

En ese sentido fue decisiva la actuación de Herwart Walden quien fundó la revista *Der Sturm* que se convertiría rápidamente en órgano difusor del expresionismo. Además, Walden abrió en Berlín una galería con el mismo nombre de la revista en la que expondrían numerosos artistas, no sólo los procedentes de Dresde, sino también los provenientes de otros lugares de Europa, así como los artistas alemanes pertenecientes al grupo de Munich, *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) (CIRLOT 1993, 22).

El pintor que marcó el rumbo de este grupo fue Wassily Kandinsky, artista ruso que vivía desde hacía muchos años en Alemania. Los demás integrantes fueron su amigo Franz Marc y August Macke, pero también mantenían contacto con ellos Paul Klee y Alexei von Jawlensky. Estos habían adoptado un lenguaje formal que no resultaba tan agresivo como el de los artistas del norte de Alemania (Munch y otros). En sus pinturas predominaban las líneas curvas, y las asociaciones cromáticas eran más armoniosas.

La arquitectura fue otro de los terrenos en los que el expresionismo tuvo importantes adeptos:

La forma orgánica pasa a ser protagonista de las estructuras arquitectónicas, tal y como se advierte en obras como *La Torre de Einstein*, en Potsdam, de Erich Mendelsohn o bien en la Casa de Chile de Fritz Höger. Pero quizás donde alcanza su punto culminante es en la célebre obra del antropósofo Rudolf Steiner, el llamado *Gotheanum* de Dornach (1993, 23).

Según Cirlot, Steiner concebía la arquitectura como medio para expresar en el espacio las leyes rítmicas de la naturaleza, y recreaba en el objeto construido las estructuras propias del mundo viviente.

### 3. 1. 2. 3 August Macke: “Las máscaras”

El artista sostiene que: «Mirar las plantas y los animales implica sentir su misterio. Escuchar el trueno es sentir su misterio. Entender el lenguaje de las formas significa aproximarse al misterio, vivir» (1993, 24). Resalta que crear formas significa vivir, y se pregunta: ¿no son los niños creadores, ya que crean a partir del misterio, de la indagación, del juego con lo desconocido y las sensaciones que esto les genera, más que el artista que imita la forma griega?

Señala también que el hombre expresa su vida en formas artísticas y que cada una es la expresión de su vida interior. Las formas artísticas de los campesinos, de los primitivos italianos, de los holandeses, de los chinos, de los tahitianos se transforman asimismo en estímulo al igual que las formas de la naturaleza.

Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Todos ellos son tan poco naturalistas como el Greco o Giotto. Sus obras son la expresión de su vida interior, son la forma de estas almas artísticas en el material de la pintura (1993, 25).

Esto destaca la importancia de la expresión interior en una obra de arte, más allá de la temática y de las formas que en ella son representadas.

### 3. 1. 2. 4 Wassily Kandinsky: “De lo espiritual en el arte”

Para Kandinsky: «la obra de arte nace misteriosamente del artista por la vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real» (Cirlot 1993, 36). Establece que un cuadro no es “bueno” porque sea exacto en la proporción de sus formas o porque esté

científicamente dividido en frío o en calor, sino porque tiene vida propia, una vida que nace del interior, del espíritu del artista.

También acentúa que el artista debe utilizar las formas como las considere necesario; no debe regirse por ninguna teoría científica para poder expresarse en la tela. La libertad en la creación es condición indispensable para que la obra adquiera vida interior y el artista pueda realzar su sensibilidad. «El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el pan cotidiano, que sólo puede recibir en esta forma» (1993, 37).

Durante su vida, el artista tiene que estudiar –dice Kandinsky–, ahondar en su propia alma y desarrollarla para que su talento externo (buena técnica, manejo del color, capacidad en el dibujo, etc.) tenga algo valioso para expresar.

### 3. 1. 2. 5 Cubismo

En 1907, con las experiencias de Picasso en pintura surge el cubismo. La obra *Las señoritas de Avignon* y un conjunto de dibujos, acuarelas y óleos dedicados a temáticas relacionadas con dicha pintura constituyen los primeros pasos de este estilo.

En los años siguientes, Picasso se sumerge en una investigación que lo llevará al cubismo analítico, modalidad en la que los diversos elementos que componen los cuadros se descomponen en distintas formas geométricas, superponiéndose de tal manera que resulta imposible identificar el tema de qué se trata. Las temáticas de naturalezas muertas: botellas, sillas, vasos, fruteros son las que aparecen en la primera etapa del cubismo. Estos objetos se entremezclan y adquieren aspectos novedosos, hasta insólitos.

El escritor y poeta francés Guillaume Apollinaire fue quien más teorizó sobre la pintura cubista. En “Los pintores cubistas” (1913) afirma que, si bien estos siguen mirando la naturaleza, en sus creaciones no la imitan y tratan de

no recomponer por medio del estudio las distintas escenas naturales observadas.

El parecido ya no tiene importancia, ya que el artista lo sacrifica todo por las verdades, por las necesidades de una naturaleza superior que supone sin descubrirla. El tema ya no cuenta o cuenta muy poco (CIRLOT 1993, 47).

La pintura es un placer para los ojos, dice Apollinaire, quien además sostiene que en el arte moderno la naturaleza deja su protagonismo para que en las telas se desplieguen nuevas temáticas. «Así, nos encaminamos hacia un arte totalmente nuevo, que será a la pintura, tal como la habíamos planteado hasta ahora, lo que la música es a la literatura. Será pintura pura, del mismo modo que la música es literatura pura» (1993, 47).

Hace notar que en esta búsqueda se encuentran los jóvenes de las escuelas más radicales. Se trata de un arte nuevo que está recién comenzando, donde los pintores saben mucho de matemática, pero no han abandonado la naturaleza como fuente de inspiración.

Para Apollinaire se manifestaban en aquel momento cuatro tendencias dentro del cubismo. De ellas, dos tendencias eran consideradas paralelas y puras. La primera es el “cubismo científico”, que se encuentra dentro de las puras, y que basa su arte en pintar conjuntos nuevos tomados no de la realidad visual, sino de la realidad interior: como se nos representan las cosas en nuestra mente y alma.

El aspecto geométrico que ha sorprendido tan vivamente a aquellos que han visto los primeros lienzos científicos procedía del hecho de que la realidad esencial fuese reproducida con una gran pureza y de que el accidente visual y anecdótico hubiese sido eliminado (52).

Otra tendencia es el “cubismo físico”, que sí toma como fuente de inspiración los elementos de la realidad visual cotidiana. Se asemeja a las otras variantes cubistas en la disciplina constructiva.

La tercera, el “cubismo órfico”, es la otra gran tendencia de la pintura moderna. En estas obras aparecen pintados elementos que son netamente creados por la imaginación del artista. «Las obras de estos artistas órficos deben representar simultáneamente un encanto estético puro y una significación sublime, es decir, el tema. Es arte puro» (52). Se comienza a apreciar como en las pinturas de Picasso la luz abarca este arte que inventa Robert Delaunay y al que también se suman Fernand Léger, Francis Picabia y Marcel Duchamp.

La última tendencia es el “cubismo instintivo”, donde se pintan elementos que no son tomados de la realidad visual. Estas obras, cuya fuente de inspiración son el instinto y la intuición, tienden a acercarse al orfismo. «Los artistas instintivos carecen de lucidez y de una creencia artística: el cubismo instintivo incluye a una gran número de artistas» (1993, 53).

### 3. 1. 2. 6 Futurismo

Esta corriente nace en 1909, en Italia, con la publicación del primer *Manifiesto del futurismo*, a cargo de Filippo Tomasso Marinetti. Los futuristas postulan como premisa central la negación del pasado para reivindicar el futuro. La idea de modernidad es interpretada como la forma de entender el futuro y lograr fuertes progresos. En las pinturas futuristas, casi todos los temas abarcados tienen que ver con los avances en la tecnología.

La velocidad, plasmada a través de la técnica simultaneísta –repetición de una imagen en distintas posiciones– aparece relacionada con la figura humana, las calles, los edificios y los coches. La ciudad se convierte en una fuente inagotable de inspiración para los futuristas (CIRLOT 1993, 55).

Lograr sensación de movimiento es una obsesión de los artistas futuristas. Cirlot comenta que, para cumplir este objetivo, emplean la técnica

divisionista que, en ocasiones, llega a ser un macro-puntillismo muy evidente. Esta práctica se transforma en una de las contradicciones del futurismo, pues se trata de una técnica muy empleada por los impresionistas y neoimpresionistas, es decir, artistas del pasado.

Los artistas que se encuentran dentro de este movimiento reflejan claramente su postura nihilista y es por esto que se los puede tomar como un claro antecedente del dadaísmo.

Del manifiesto escrito por Marinetti podemos destacar el culto a la velocidad, el peligro y la energía. «La literatura exaltó hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso veloz, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo» (1993, 58). También pondera la guerra, la cual considera la higiene del mundo, el militarismo y el desprecio hacia la mujer.

A su vez, los pintores Boccioni, Carrá, Russolo y Balla también escribieron un manifiesto futurista en el que postulaban la destrucción del culto al pasado, la pedantería y el formalismo académico, al mismo tiempo que exaltaban cualquier forma de originalidad y calificaban a los críticos de arte de inútiles o dañinos.

### 3. 1. 2. 7 U. Boccioni: “La escultura futurista”

En su escrito manifiesta su disconformismo con los escultores que siguen basando su trabajo en la copia de desnudos: «el artista copia el desnudo y estudia la estatua clásica con la ingenua convicción de poder encontrar un estilo que corresponda a la sensibilidad moderna sin salir de la tradicional concepción de la forma escultórica» (1993, 64). Atribuye las escasas visitas a las muestras de escultura a esta falta de renovación creativa, y sostiene que los monumentos que se realizan en las plazas son vistos con incompreensión o falta de entusiasmo por la misma causa. Pero esto no ocurre con la pintura, que, por su continua renovación, deja en evidencia la obra plagaria y estéril de

los escultores contemporáneos. « ¡Un arte que tiene necesidad de desnudar enteramente a un hombre o a una mujer para facilitar su función emotiva es un arte muerto!» (65). Proclama que las esculturas futuristas tendrán en sí mismas los elementos matemáticos y geométricos de los objetos de nuestro tiempo.

### 3. 1. 2. 8 Dadaísmo

Con la famosa exposición del Armony Show en Nueva York, en 1913, tiene su inicio el movimiento dadaísta. Para participar de esta muestra, se trasladan varios artistas europeos entre los que se encontraban Francis Picabia y Marcel Duchamp, quien presenta allí su célebre *Desnudo descendiendo por una escalera*.

Duchamp, con sus exposiciones de máquinas inútiles, realiza una crítica aguda al avance de la tecnología y plantea una revisión profunda del arte. Manifiesta que el progreso tecnológico no ha conducido a más bienestar para los hombres, sino a guerras cada vez más crueles. Una de las obras más recordadas es *La rueda de la bicicleta*, en la que una rueda de bicicleta aparece de forma invertida, insertada en un taburete de cocina.

La utilización de nuevas técnicas fue una constante dentro de las distintas variantes del dadaísmo. Uno de los artistas más destacados fue Man Ray con sus rayogramas, que surgían de colocar sobre papel fotográfico, distintos objetos que quedaban impresos en el mismo. Su técnica barrió con las fronteras que existían en esa época entre la pintura y la fotografía. Este artista supo trabajar además con *collages* y *ready-mades*, técnicas también utilizadas por Duchamp.

El dadaísmo comenzó a desaparecer hacia 1923, cuando se producen fuertes discusiones entre el grupo liderado por Bretón y el de Tzara. Muchos de los artistas daba ya los primeros pasos dentro de una nueva corriente, el surrealismo.



En su manifiesto de 1918, Tristan Tzara señala: «el pintor nuevo crea un mundo cuyos elementos son también los medios, una obra sobria y definida, sin argumento» (CIRLOT 1993, 76). Además, expresa que el artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño y rocas.

### 3. 1. 2. 9 Kurt Schwitters: “La pintura Merz”

Este estilo de pintura abarca obras abstractas. La palabra *Merz* significa la reunión de distintos materiales, incluso aquellos no destinados a fines artísticos. Es una amplia postura estética que no sólo hace uso del pincel, el lienzo y los óleos; también se nutre de distintos materiales que en la vida cotidiana sirven para otras actividades.

En la pintura *Merz*, la superficie está constituida por la tapa de una caja, las cartas de la baraja o un recorte de periódico; la línea está configurada por hilos de alambre y trazos a pincel y lápiz; la transparencia la brindan la red de alambre, la pintura o bien un papel manchado con mantequilla; la suavidad proviene del empleo del algodón (CIRLOT 1993, 82/3).

La armonía y composición pueden lograrse con la adecuada distribución de los materiales sobre una superficie.

### 3. 1. 2. 10 Hans Arp, Kurt Schwitters y otros: “Manifiesto del arte proletario”

Para este grupo no existe un arte proletario, un arte dirigido hacia una clase social específica. De existir, argumentan que no sería de interés para la vida.

Nosotros preguntamos a quienes desean crear un arte proletario. ¿Qué es arte proletario? ¿Es el arte realizado por los proletarios? O ¿es el arte que sólo sirve al proletario? O ¿es el arte que debe despertar instintos proletarios

(revolucionarios)?. No existe un arte hecho por proletarios, pues el proletario, cuando crea arte, deja de ser proletario para convertirse en artista (1993, 83).

Subrayan que el artista no es proletario ni burgués y lo que crea pertenece a todos, no a una sola clase. La función que le atribuyen al arte es de carácter espiritual; tiene como finalidad evadir, liberarse del caos de la vida, de las tragedias que en ella suceden. «El arte es libre en la utilización de sus medios, pero está ligado a sus propias leyes; en el momento en que la obra es obra de arte, se halla muy por encima de las diferencias de clase entre proletario y burgués» (1993, 83).

Si las obras de arte despiertan de manera intencional instintos proletarios, se convierten en un medio semejante al del arte eclesiástico o nacionalista, señala el Manifiesto.

### 3. 1. 2. 11 Surrealismo

El movimiento surrealista se inicia de manera oficial en París en 1924 con la publicación del *Primer manifiesto*, escrito por André Breton. Aunque vale mencionar que hacía alrededor de tres años que venía gestándose, ya que varios de los artistas que integran el mismo provenían del dadaísmo y mantenían una misma búsqueda estética. La vertiente literaria fue la que tuvo más adeptos en un comienzo pero, con el correr de los años, el movimiento abarcó todas las disciplinas artísticas.

Los pintores surrealistas eligieron dos caminos para manifestarse: algunos basaron su pintura en el automatismo, mientras que otros, en el onirismo. En la primera variante, los elementos que integran un cuadro son fruto del inconsciente del artista, como así también de la participación del azar. En estas obras se percibe la gran libertad de los artistas, que pretendían que el inconsciente se manifestara sin filtros. Dentro de esta modalidad se destacan el catalán Joan Miró y el francés André Masson.

El lenguaje mironiano está configurado por un corpus sígnico muy peculiar que otorga a cada una de sus realizaciones un carácter plenamente individual en relación a las obras efectuadas por otros surrealistas. El esquematismo y la vitalidad inherente a los elementos plasmados por el artista catalán, junto con el gusto por los colores puros, constituyen la característica esencial de su obra. Por otra parte, Miró, al igual que otros surrealistas, realizó también numerosos objetos de funcionamiento simbólico. En ellos se percibe claramente la influencia freudiana, así como un sutil carácter lúdico (CIRLOT 1993, 89).

En tanto, la vía onírica del surrealismo está representada por artistas como René Magritte y Salvador Dalí, entre los más importantes. «Magritte se distingue por asociar elementos dispares en sus obras, adoptando una metodología similar a la de la terapia del psicoanálisis» (1993, 89/90).

Para Cirlot el principal aporte de Dalí al movimiento fue la elaboración del método paranoico-crítico, destinado a la interpretación de las obras de arte. A través de asociaciones delirantes el pintor interpretaba obras realizadas en el siglo anterior.

El surrealismo se expandió tanto que llegó a influenciar hasta al propio Pablo Picasso, quien mantuvo una cercana relación con los referentes de esta vanguardia y supo realizar pinturas y *collages* con estética surreal.

### 3. 1. 2. 12 Abstracción

La primera pintura abstracta fue realizada en 1910 por Wassily Kandinsky. En ese momento, el artista ruso trabajaba en Munich. Como ocurre con el nacimiento de todas las vanguardias, hay pinturas de años anteriores que ya venían marcando el nuevo rumbo estético. En este caso, se percibía el abandono de la figuración y la investigación sobre la forma y el color.

Las primeras pinturas de Kandinsky exhiben un alto grado de libertad, que se refleja claramente en la composición. Cirlot nos dice:

Las configuraciones de carácter geométrico irregular no se hallan definidas por líneas o contornos nítidos y el color se distribuye sobre el soporte a manera de manchas. Kandinsky emplea esencialmente los colores primarios, sus complementarios y el blanco y el negro (1993, 133).

Este prolífero artista, que realizó más de 2000 obras, se incorporó en 1922 a la escuela de la Bauhaus para dictar clases. En los primeros años de la década del veinte, el pintor dejó de lado la libertad del lenguaje expresivo para dar lugar a esquemas compositivos más rígidos, sometidos a la geometría.

Otra de las tendencias abstractas fue el suprematismo, que tuvo su inicio en 1913, siendo su creador Kasimir Malevich. Cirlot señala que su obra se caracterizaba por la supremacía absoluta de la sensibilidad plástica pura en las artes figurativas. Tanto sus pinturas como las de los demás artistas que adhirieron a esta corriente tenían dos rasgos sobresalientes: la simplicidad de las formas, todas de carácter geométrico, y la utilización de los colores primarios, secundarios, más el blanco y el negro. No obstante, entre los años 1918 y 1921, Malevich realizó trabajos sólo en blanco y negro. Una de sus más recordadas pinturas es *Cuadrado negro sobre fondo blanco*.

Cabe mencionar también, dentro de los movimientos abstractos, al neoplasticismo, caracterizado por el empleo exclusivo de formas geométricas regulares, como el cuadrado, el rectángulo y los ángulos rectos. Los artistas de este movimiento utilizaron los colores primarios, más el blanco, el gris y el negro y en sus composiciones no existía la simetría. Buscaban, sin embargo, la armonía y el equilibrio.

El artista más destacado dentro de los neoplasticistas fue Piet Mondrian, quien señaló: «La nueva imagen en la pintura sigue siendo forma y color, en su interiorización más profunda; la línea recta y el color plano siguen siendo medios de expresión de pintura pura» (CIRLOT 1993, 145).

### 3. 1. 2. 13 Kasimir Malevich: “Manifiesto suprematista”

Según Malevich, la sensibilidad es independiente del ambiente en el que surge. Para los suprematistas, los fenómenos de la naturaleza no tienen importancia.

El artista se ha desembarazado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del “arte”: se ha liberado de las ideas, los conceptos y las representaciones para escuchar solamente la pura sensibilidad (CIRLOT 1993, 148).

El arte del pasado estuvo sometido al poder de la Iglesia y del Estado; debe renacer ahora a una vida nueva en el arte puro (no aplicado), reclama Malevich. Relata, además, que la pintura *Cuadrado negro sobre fondo blanco* fue realizada para liberar al arte del lastre de la objetividad. Ante las quejas y lamentos del público y los críticos por la pérdida del “arte amado”, Malevich sostiene: «Lo que expuse no era un “cuadrado vacío”, sino la percepción de la inobjetividad» (1993, 149). Y expresa que la mayoría de la gente vive con angustia el avance de la sensibilidad pura, lograda mediante abstracción, y no quieren que los artistas se alejen de la “amadísima realidad”.

El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la “cosa” (por tanto, sin “la fuente válida y experimentada de la vida”), sino en sí y por sí (149).

Considera que el cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él pueden compararse a los “signos” del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del “ritmo”.

### 3. 1. 2. 14 Paul Klee: “Experimentos exactos en el ámbito del arte”

El artista señala que la matemática, la geometría, la física brindan apoyo a la composición, al equilibrio de un cuadro, pero que los genios siempre rompen con parte de esa estructura, con esos lineamientos y ponen en práctica la intuición como forma creadora e insustituible en cada pintura. Intuición imposible de clasificar y que forma parte del don del artista.

Al intervenir la intuición del artista, las obras cobran un alto grado de originalidad y rompen con el cerco de cualquier teoría científica aplicada a la composición artística.

### 3. 1. 3 MANIFIESTOS ARGENTINOS

En el valioso libro de Rafael Cipollini (2003), pueden rastrearse los distintos manifiestos, comunicados y poemas que distintos artistas y críticos argentinos realizaron para dejar impresa su postura con respecto al arte, aclarar cuáles eran sus alcances y qué caminos se debía seguir, sobre todo en plástica, en el siglo pasado.

De esa compilación, he decidido extraer los escritos más significativos de cada corriente artística y los puntos salientes que marcan las diferencias entre las distintas búsquedas de expresión en el arte nacional. Rescataré igualmente las argumentaciones de distintos pintores sobre qué significa tener un arte nacional, cuáles son las fuentes de inspiración y las búsquedas que debe tener el artista nacido en estas tierras del sur de América.

El pintor Carlos Giambiagi, en “Las costumbres nacionales en el arte” (1910), traza los dos caminos que hasta ese momento habían recorrido los artistas nacionales para expresarse. El primero fue la imitación. La imitación del arte europeo y las costumbres que en esos países imperaban. Giambiagi escribe en 1910:

Desde muy jóvenes, obstaculizados por infinidad de causas, faltos de estímulo, rodeados por una vida febril de trabajos y de negocios, soñamos con la Europa de los bohemios, de los grandes artistas y de las grandes obras; y he aquí cómo nosotros, americanos, hijos de una tierra como ninguna bella, con su salvaje exuberancia o sus desoladas llanuras, llegamos hasta a aborrecerla, instigados por nuestra ansia fogosa de cambiar de ambiente. Sentimos nostalgia de Italia o de París antes de haberlas visto; y si allá vamos nutridos nuestro espíritu con sus leyendas y sus ideas, vivimos y creamos inspirados en la vida de allí, de allí es nuestra técnica y nuestra obra de americanos (CIPOLLINI 2003, 80).

Considera que aún no vemos la grandiosidad de nuestro continente, no conocemos sus hermosas leyendas indias, ni las costumbres del habitante de este vasto suelo.

El segundo camino fue tomar como único símbolo de referencia del arte nacional al gaucho.

Hay más, el gaucho es una figura grande, sí, pero como tipo de transición ha tenido que desaparecer, y si es una fuente de inspiración para prosistas y poetas que pueden hacer revivir al gaucho, con sus pasiones, sus alegrías y sus dolores, no resulta de tanta fuerza evocadora la materialización –diré– de escenas que por su inmovilidad no representan sino un valor muy secundario, y esto bajo el punto de vista de las costumbres (2003 ,81).

Giambiagi argumenta que el cuadro histórico solo puede darnos la anécdota, la batalla o la escena, pero que éste habla muy poco; es tan solo un balbuceo sobre aquellos hombres y sus pasiones. Para el artista, en los cuadros históricos es el pintor el que habla, no la obra. Comenta que los artistas recurren a libros de historia y documentos para representar hombres en plena batalla, con sus trajes, armas y situaciones de combate, pero no logran obras de valor artístico; sólo “satisfacen el vulgo patriotero que se entusiasma al ver cualquier hombre valiente en pose de Napoleón” (2003, 81).

Por su parte, Martín Malharro, en “Conceptos de Arte” (1910), afirma que el día en que el arte tenga una fórmula concreta y absoluta, tendría una finalidad y en consecuencia desaparecería. Al respecto escribe:

Pero mientras la Humanidad se agite, piense y sienta; los dolores y las alegrías se sucedan, existiendo amores y odios, entusiasmo y decepciones, el Arte vivirá sujeto a la variedad constante en sus exponentes positivos, como resumen de aspiraciones colectivas hacia lo infinito dentro de la vida planetaria (CIPOLLINI 2003, 93).

Además, sostiene que los grandes artistas, como Homero, Fidias, Leonardo, Millet o Rodin no nacen inesperadamente, como un milagro, dentro de una sociedad que no puede entenderlos, sino que sus obras son precedidas por las de otros artistas que estuvieron explorando y preparando el terreno para la llegada de estos creadores, que quedan en la historia de la humanidad.

Alberto Candiotti, en “Tengamos nuestro arte” (1923), señala que aún no existe en ningún país latinoamericano un arte nacional.

No se hace arte nacional pintando gauchos en la Argentina, palmeras en Brasil, rotos en Chile, cholos en el Perú, llaneros en Colombia y en Venezuela. Se pintan a tan interesantes tipos, como se podrían pintar pescadores napolitanos o paisanos bretones. Para hacer arte nacional es preciso algo más que un modelo: es preciso estilo propio (CIPOLLINI 2003, 113).

También explica que el arte chino no es tal porque se pinten chinos, sino porque tiene un estilo particularísimo. Para crear un arte nacional, el artista debe inspirarse en su raza, en su tierra, en sus tradiciones, en su idealidad, y remarca que tiene que ser la obra de los espíritus inquietos, llenos de entusiasmo y valentía.



El filósofo Carlos Astrada, en “Imperativo de la Plasticidad” (1927), arremete contra aquellos que desdeñan la moda citando, en su argumentación, a Ortega y Gasset:

Refiriéndose a posición tan estéril como errónea, escribe Ortega y Gasset, con su habitual acierto: “Confieso no haber entendido nunca muy bien que género de fulminaciones se presume condensar sobre un acto humano cuando se le declara mero efecto de la moda. ¿Se cree, por ventura, que con ello se ha extirpado toda realidad y significación o que, cuando menos, se le ha relegado a la zona de lo arbitrario, donde nada tiene raíces ni íntima lógica? Yo me temo que este desdén a la moda, fundado en considerar superficiales y frívolas sus manifestaciones revele más bien la superficialidad del desdeñoso.” (CIPOLLINI 2003, 138).

Comenta que, declarándolos artículos de moda, el misoneísta pretende descalificar, por ejemplo, las teorías y sugestivos puntos de vista de Freud, que están actuando como benéficos fermentos de renovación y superación en la estancada y nebulosa “ciencia psiquiátrica”. Y que se oponen asimismo a la teoría de la relatividad de Einstein, que está en vías de modelar una nueva imagen del universo, y a las ideas biológicas de von Uexküll, aporte realmente valioso que nos revela una realidad y aspectos insospechados en el mundo orgánico. Para Astrada, detrás de la denostación a la moda, se esconde la negativa al avance y a los cambios en las teorías científicas, posturas estéticas y políticas que se producen en cada época.

Por otra parte, Astrada defiende a su colega Simmel, también señalado como superficial por los misoneístas. Sostiene al respecto: «...filósofo de verdadero valer cuyas ideas y originales puntos de vista están adquiriendo influencia destacada en temas de apariencia trivial, potenciándolos (“filosofía de la coquetería, de la moda, de la aventura”, etc.), no es lo mismo que incurrir en trivialidades» (CIPOLLINI 2003, 139).

También señala que son víctimas de ataques las manifestaciones del arte nuevo, que están dando consistencia y pulcritud al ámbito estético. «El

escándalo que se ha hecho en torno de ellas corre por la exclusiva cuenta de la incompreensión plebeya y alborotadora, centrada en los críticos al uso (tipo Mauclair) cuya exigua capacidad los nuevos valores han tenido la gran virtud de rebasar» (2003, 139).

Sostiene que no existen ideas que no puedan ser superadas, dejadas atrás por otras nuevas, exponentes del constante dinamismo del pensamiento humano y los cambios sociales que influyen en él.

Macedonio Fernández, en su texto “Para una teoría del arte”, opina: «En Arte, mayor confianza merecen las obras de duda de arte que las certidumbres de arte. Y entre las que son siempre sospechosas (formas que pretenden ser arte) están las estilizaciones, el simbolismo, la caricatura, toda la decorativa, y los intentos de síntesis descriptiva de una zona, ciudad, carácter humano» (2003, 144).

El escritor sentencia que el arte es estado de ánimo, emoción, jamás sensación. A todo arte que se aproveche de la sensación Fernández desdeñosamente lo llama Culinaria. Culinaria es toda versificación, en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmo de sus acentos.

El estado de emoción artística no debe tener: 1) ninguna instructividad o información; 2) ninguna sensorialidad; 3) ninguna otra finalidad que sí mismo. [...] El fin último de todo acontecer de la realidad es una emoción, no una instrucción ni una sensación-agrado. Hay que definir la emoción para el Arte, que es sólo emoción aunque no toda emoción es arte ni belleza. Bajo el análisis, la emoción es un complejo de sensaciones, pero su origen es central-mental, y el de la sensación es periférico, bruto. Lo periférico es nulo en arte aun incluyendo las sensaciones, que tanto se han dramatizado, de la sexualidad y sus terribles acucias y conflictos muy intensos, pero enteramente ajenos al arte, como la ética (que es emoción de simpatía y la acción que ella provoca; la ética es la trasposición del yo, el diyoísmo) (145/146).

Más adelante, sostiene que no hay belleza natural y aduce que lo que se llama belleza natural es finalista, teológica, es decir, práctica: alusiones a la bondad, facultades de agilidad y fuerza. «Sólo hay belleza artística, por expresión estudiada, y tanto más artística cuanto más indirecta, cuanto menos realística, menos copia, menos información» (146).

Concluye su argumentación diciendo que encuentra belleza solamente en la emoción que sólo la inteligencia puede crear por medios indirectos, no por medio de emociones comunes, sin valor estético, o de la copia o el realismo.

El escritor Oliverio Girondo comparte con Astrada la postura de que el arte no debe tener ninguna finalidad que sí mismo. En su texto “Arte, arte puro, arte propaganda” (1933) expresa: «El arte no debe “servir” a nadie, pero puede servirse de todo...hasta de la política. Hay que reconocer, sin embargo, que ésta nunca inspiró obras de verdadera importancia, debido a que los problemas que plantea –por apremiantes, por angustiosos que resulten– son de orden práctico y carecen, por lo tanto, del desinterés y de la libertad que requiere toda creación artística. Esto no implica, en lo más mínimo, que un artista no pueda encontrar en la política la vida que le conviene. La obra de Siqueiros está allí para demostrarlo. Podía no gustar en pintura: negar que existe en él un pintor me parece arriesgado. Y eso es lo único que le interesa al arte» (CIPOLLINI 2003, 149). Para Girondo, el contenido ideológico carece de importancia. De lo contrario, seríamos incapaces de interesarnos en una obra que contradijese nuestros posicionamientos ideológicos o se basara en resaltar una determinada religión que no practicamos. El escritor comenta, al respecto, que «un ateo se hallaría incapacitado –por ejemplo– para apreciar los frescos de Giotto cuando, en realidad, puede captar todo lo que hay en ellos de trascendental que, por cierto, no lo constituye el tema, la anécdota que nos cuenta el Giotto, ni tan siquiera su misticismo, sino la belleza que sus frescos encierran, la emoción estética que se desprende de ellos» (149).

Sostiene que la superioridad del arte sobre todas las otras manifestaciones del espíritu radica en que se encuentra más allá de la moral, de la filosofía y, por lo tanto, de la política, porque, al crear belleza, encuentra una verdad, una utilidad, una razón de ser, en sí misma; se libera, en cierto modo, de las contingencias del tiempo y del espacio, ya que expresa algo perdurable y universal.

Sin embargo, para el autor esto no significa que el artista se aparte de la vida, no sepa en que día vive o ignore los acontecimientos políticos y sociales que ocurren a su alrededor. El artista, un ser sensible por excelencia, al entrar en contacto con la vida que lo rodea y lo modela, capta el ritmo de su época y traduce su particularidades, en la obra que crea.

Guillermo Facio Hebequer, en “Sentido social del arte” (1936), señala que “Artistas del pueblo” fue el nombre que se le dio al grupo de pintores y escultores que integraba junto a Riganelli, Arato, Vigo y Bellocq. La frase les pareció justa y el título, “honroso”.

Interpretar la conciencia del pueblo fue siempre nuestra más alta aspiración. Fue, de paso, nuestro sino, porque así como hay una vocación que nos hace desembocar en un arte determinado, hay también, una vocación por la cual desembocamos en una manifestación determinada del arte. Riganelli, surgió del pueblo. Es un hijo legítimo del dolor y del trabajo. Lo mismo ocurrió a Vigo y a Bellocq. Lo mismo, exactamente lo mismo, le aconteció a Arato (CIPOLLINI 2003, 173).

Según Hebequer, Arato fue quien más amo al pueblo y por lo tanto el que mejor interpretó la miseria y los sufrimientos del pueblo.

«Nació en un arrabal de Buenos Aires y en él vivió hasta la fecha. Todas las aberraciones que el pauperismo engendra exprimieron sus lágrimas en la paleta de Arato. Él no le cantó al arrabal, ni le puso música servil y cortesana. Lo

pintó por dentro y por fuera, tal como es, triste y hediondo, sin luz y sin limpieza, barbudo y rotoso, siempre trágico y dantesco» (173).

Comenta que todos los personajes pintados por Arato caminan con el espinazo doblado por el peso de la derrota. En contraste con los tangos y los sainetes de la época, que elogian las costumbres del arrabal, el pintor refleja crudamente la inmundicia moral y material en que está sumergido. Son los poetastros y musicantes inconscientes los que convirtieron al arrabal en una suerte de caramelo melancólico con el cual matan su aburrimiento los que viven en el centro, expresa Hebequer.

En su texto titulado “Manifiesto Blanco” (1946), Lucio Fontana señala que el descubrimiento de nuevas formas físicas, el dominio sobre la materia y el espacio imponen paulatinamente condiciones que no habían existido en toda la historia. Considera que el hombre adopta una estructura psíquica diferente, atravesando la edad de la mecánica y dejando atrás la del cartón pintado y el yeso.

La plástica consistió en representaciones ideales de las formas conocidas, en imágenes a las que idealmente se les atribuía realidad. El espectador imaginaba un objeto detrás de otro, imaginaba la diferencia entre los músculos y las ropas representadas (CIPOLLINI 2003, 189).

El autor sostiene que el conocimiento imaginativo hoy es reemplazado por el conocimiento experimental, y agrega que el artista tiene conciencia de un mundo que existe y se explica por sí mismo y que no puede ser modificado por sus ideas.

Plantea que, conquistado el tiempo, la necesidad de movimiento se manifestó plenamente. En la música se observa que la liberación progresiva de los cánones le otorgó un dinamismo cada vez mayor (las creaciones de Bach, Mozart y Beethoven son claros ejemplos).

Cuando la música y la plástica unen su desarrollo en el impresionismo, la música se basa en sensaciones plásticas, la pintura parece estar disuelta en una atmósfera de sonido. En la mayoría de las obras de Rodin notamos que los volúmenes parecen girar en esa ambiente de sonido; su concepción es esencialmente dinámica y muchas veces llega a la exacerbación del movimiento (2003, 190).

Sostiene asimismo que el arte moderno se encuentra en una etapa de transición. Dejar atrás viejas concepciones exige pasar del estatismo al dinamismo, y utilizar nuevos materiales para expresar una sensibilidad completamente transformada

Según su opinión, el hombre está exhausto de las formas pictóricas y escultóricas. Sus propias experiencias, sus agobiadoras repeticiones, atestiguan que estas artes permanecen estancadas en valores ajenos a nuestra civilización, sin posibilidad de desarrollarse en el futuro. La vida apacible ha desaparecido, la noción de lo rápido es constante en la vida del hombre

Concluye su argumentación postulando que las antiguas imágenes inmóviles ya no satisfacen los deseos del hombre moderno, formado en la acción, en el contacto con la mecánica y la tecnología, que imponen cambios constantes. «La estética del movimiento orgánico reemplaza a la agotada estética de las formas fijas» (191).

El “Manifiesto Invencionista” (1910), escrito por Tomás Maldonado, sostiene que la estética científica reemplazará a la estética especulativa e idealista, y declara que no queda ya lugar para preguntas en torno a la naturaleza de lo bello. «La metafísica de lo bello ha muerto de inanición. Ahora se impone la física de la belleza» (2003, 199).

Para el pintor, nada hay de esotérico en el arte y trata de falsarios a los que presumen de “iniciados”. Sostiene que el arte representativo muestra “realidades” estáticas, abstractamente cristalizadas.

Porque todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo a causa de un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, por medio de estas experiencias, conscientemente o no, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; el resultado, que ha constituido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo demuestra de una manera irrefutable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta (CIPOLLINI 2003, 199).

Maldonado afirma que la materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión. La ilusión de espacio, de expresión, de realidad y de movimiento.

Si bien admite que el pueblo no entiende sus obras y que prefiere la pintura figurativa, el autor considera aberrante que se los califique de enemigos del pueblo. Y vaticina: «En el futuro, el pueblo entenderá nuestras obras y muchas cosas más complicadas que nuestras obras. Los artistas concretos apostamos a ello. Nosotros somos fieles a la consigna leniniana: dar lo mejor al pueblo. El arte concreto es lo mejor que nosotros podemos ofrecer» (218).

Gyula Kosice, en “Manifiesto Madí” (1952), señala que el arte madí se reconoce por la organización de elementos propios de cada arte en su continuo. «En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos, quedando por lo tanto abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación» (2003, 220).

Así sintetiza el autor las características del madí en las distintas manifestaciones artísticas:

- El dibujo madí es una disposición de puntos y líneas sobre una superficie.
- La pintura madí, color y bidimensionalidad. Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie curva o cóncava. Planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación.
- La escultura madí, ambiente y forma móviles, desplazables.
- La música madí, inscripción de sonidos en la sección áurea.
- La poesía madí, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro.
- Teatro madí, escenografía móvil, dialogo inventado.
- La danza madí, cuerpo y movimientos circunscriptos a un ambiente medido, sin música.

Otro pintor que se lanzó a describir las bases de sus creaciones artísticas fue Antonio Berni, quien en su texto “Nuevo realismo” (1936) comenta que no existió un movimiento neorrealista que lanzara un manifiesto y se organizara como grupo. Fue el poeta Rooney Rivas quien en un artículo utilizó el término Nuevo Realismo para definir la postura estética de Berni y el del grupo de pintores que lo acompañaban. «Nunca existió un movimiento neorrealista que lanzara un manifiesto, se trataba de una concepción con sentido de doctrina y estaba dirigida a formular pautas de un arte que representaba al mundo social y político» (Cipollini 2003, 249).

El término “nuevo realismo” sirvió para diferenciarse del viejo realismo, que se identificaba más con el verismo, típico de fines del siglo XIX en España, Italia y Francia; y también para ser distinguido del realismo postimpresionista, que era naturalista.

El nuevo realismo pertenece a América, sostiene Berni, quien además agrega que podría considerarse como primera expresión nuevorealista, sin que se lo denominara así, al muralismo mexicano. Estos artistas expresaban en



las paredes de su país su mirada con respecto a la delicada situación social y política que atravesaba su país. Según su postura, el realismo socialista fue un verismo vulgar, populista y carente de valor artístico. Se trataba de una ilustración dogmática que poco tenía que ver con la realidad social y política de nuestro país.

Si bien se nutre del surrealismo, Berni rechaza los aspectos meramente psicológicos e individualistas de la vertiente encabezada por Dalí, a la que considera reaccionaria.

Habiendo alcanzado una vasta formación intelectual y artística en Europa, Berni se encuentra, al regresar al país, con un enorme colonialismo cultural, por un lado, y por otro, con una situación social y económica paupérrima.

Vos veías en las calles la crueldad palpable de la miseria; tan es así que en Puerto Nuevo, en Puente Alsina, en distintos barrios, en los alrededores de Buenos Aires, había miles de personas viviendo prácticamente en tolдерías que iban con el plato de lata a que les dieran un cucharón de caldo con un cacho de carne de la olla común. Eso es lo que estaba sucediendo acá y, como yo venía con una carga política, una carga ideológica, no podía dejar de interesarme y conmoverme lo que veía y vivía (2003, 250).

Es su opinión que la evasión del mundo objetivo y la realidad cotidiana por parte de muchos artistas dio vía libre a la imaginación y a la improvisación montadas en lirismos desbocados.

Cada pintor inventa o crea su mundo de imágenes, su estilo plástico, y da las más arbitrarias interpretaciones de los seres y las cosas. El pintor espera no agotar jamás su reserva de formas y colores que brotan del espíritu como equivalencias de sus inquietudes anímicas. Ya conocemos lo quimérico de esas pretensiones. La creación se transforma en *cliché*; el invento, en perogrullada; a pintura, en decorativismo vulgar y vacío (CIPOLLINI 253/4).

Para el pintor, los verdaderos artistas del pueblo son aquellos que abren caminos impulsados por las cambiantes condiciones económicas y políticas que los rodean. En este sentido, el nuevo realismo está lejos de querer competir con la cámara fotográfica, que registra situaciones, porque en sus pinturas quedan plasmadas las reacciones e ideas que estos hechos generan en los artistas. No pretende la imitación exacta de un hecho, sino volcar los sentimientos que esta situación despierta en el artista.

Berni sostiene que esta posición con respecto al arte, su vinculación con los problemas sociales de la región, encontró siempre gran oposición por parte de los sectores conservadores dirigentes de nuestro país, especialmente del imperialismo, es decir, de las fuerzas antinacionales y antipopulares.

Se comprende entonces que en el arte se busque fomentar y defender toda manifestación que no tenga ese carácter popular, y esa significación, es decir, un arte desprovisto de todos esos sentimientos, esas aspiraciones y esas búsquedas de carácter realista, popular, nacional. ¿Qué mejor para desviar a los artistas y a los intelectuales en general, que aquel arte de evasión y no realista, especialmente el arte no figurativo? (264).

No pretende que exista solamente el nuevo realismo, sino que en las salas y museos oficiales de América Latina haya amplitud de criterio y tengan lugar las manifestaciones realistas, cubistas y surrealistas y no sólo las expresiones no figurativas (abstractas).

“Fundamentos de una estética de la destrucción” (1961) es un texto publicado por Aldo Pellegrini en el que mantiene que todo cambio implica destrucción y que la naturaleza misma es cambio.

Así el tiempo resulta el gran destructor. A la materia que consideramos inmóvil la recorre una lenta ola de destrucción. El tiempo corroe la materia y en el transcurso de esa corrosión surge la belleza. La belleza en el rostro del tiempo,

es la luz del cambio que nos hechiza. ¿En qué medida el arte antiguo nos seduce por el hecho de que conservamos de él sólo ruinas? La corrosión del tiempo ha agregado a las estatuas antiguas la imagen del gran cambio. Ellas nos atraen vestidas con la pátina deslumbradora del tiempo (2003, 297).

Para el pintor, el tiempo se apodera de la obra de los hombres y actúa, al mismo tiempo, como destructor y juez. Es el tiempo el que destruye lo que no tiene valor y saca de la oscuridad lo que realmente vale. Sostiene también que la destrucción aplicada por el hombre tiene dos factores que la naturaleza desconoce. El primero, la destrucción sin sentido; el otro, la destrucción motivada por el odio. «En su afán de destrucción el hombre se convierte en una verdadera enfermedad de la materia; hoy el hombre es para el mundo una fuerza de destrucción más poderosa que todas las fuerza naturales» (298). Cree que ha llegado el momento de que se dignifique el concepto de destrucción. Tal como la enseñanza que la naturaleza nos brinda, destrucción y construcción constituyen dos fases del mismo proceso, puesto que, para el hombre, crear es en definitiva transformar, es decir, destruir algo para hacer con ese algo una cosa nueva.

Pellegrini señala que le corresponde al artista descubrir el verdadero sentido de la destrucción. Éste tiene que revelar la belleza que existe en las obras de destrucción producidas por el azar o por la acción del tiempo. El viento, el agua y el fuego trabajan lentamente y moldean obras de gran valor estético. «[...] crear es hacer que una materia inerte adquiera sentido para el hombre» (299).

Luis Felipe Noé, en su texto “La nacionalidad del arte” (1965), propone aportar tres perspectivas sobre un tema que, según el pintor, provoca mucha irritación y es incluso para algunos un tema tabú.

Comúnmente se dice que el arte es internacional. No es así. El arte es nacional en cuanto creación, ya que el hombre vive en un lugar, rodeado de un

determinado contexto. Es internacional en cuanto al resultado, ya que los medios de difusión lo hacen así (2003, 332).

Según el artista, si bien hay quienes se resguardan bajo el pretexto de que el arte es internacional con el fin de justificar la ejecución de modas internacionales, él cree que la única forma de descubrir el entorno inmediato, es decir, que las obras tengan un carácter nacional, es a la luz de la visión internacional, a la luz de nuevas perspectivas. Según esta postura, descubrir una variante nacional es encontrar una nueva perspectiva que ilumine el proceso de invención internacional del arte contemporáneo. Sería un error poner énfasis en la búsqueda de un rostro nacional para nuestro arte y dejar en un segundo plano el proceso creador en sí mismo. Según Noé, para la formación de estos nuevos enfoques influye mucho la ubicación geográfica del artista, cómo se nutrió de las experiencias de artistas anteriores y los diálogos que mantiene con otros pintores. Porque los nuevos puntos de vista siempre son fruto de una construcción colectiva.

Así se hacen los movimientos. Estos son, y no los artistas individuales, los que realmente entran a jugar en el proceso creador. El artista individualmente representa un modo particular de desarrollo de un impulso colectivo. Por eso cada obra es un hecho social e individual al mismo tiempo (333).

Más adelante, analiza que en los países jóvenes, como el nuestro, que tratan de buscar su propia personalidad, confrontan tres miradas respecto al camino a seguir en la conformación de un arte nacional. Por un lado, los que ven la internacionalidad como defecto, la dilución en el no ser nuestro, la permanente nostalgia de los grandes centros culturales europeos, que nos hace repetir como monos las obras que en esas metrópolis se realizan. Por otro, están los que sostienen que nuestro defecto es el provincianismo: querer recluirnos en nosotros mismos, cuando es un hecho que la cultura occidental nos envuelve a todos.

Lo importante para éstos es estar al día, vivir a un ritmo internacional, estar en el proceso de creación de las cosas que se realiza en la tierra. No existe nuestra tierra, sino la tierra; no existe nuestro hombre, sino el hombre (334).

En la vereda de enfrente se hallan quienes defienden nuestras tradiciones y miran hacia el país en torno a su realidad. «Postura muy cierta y necesaria pero que finaliza cambiando París por gaucho en una tonta imagen de almanaque o en una ingenua idealización del indígena, aquí en Buenos Aires, donde no existe, o en una apelación sentimental a la problemática de la miseria o de la lucha de las masas» (334/5).

Considera que los artistas logran una visión nueva al tomar conciencia del entorno, sin caer en la realización de temas nacionales o internaciones con maneras de ver heredadas.

Entonces, decirse nacionalista es pintar indios, gauchos o temas populares que no tienen otra proyección que la voluntad sentimental del artista, y decirse de vanguardia es pintar los temas y en la forma que lo hacen los artistas más actuales (335).

Es por esto que subraya: «no hay arte nacional sin ser de vanguardia y arte de vanguardia sin ser nacional» (336).

El texto escrito por María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, “Tucumán Arde” señala que, a partir de 1968 comenzaron a producirse dentro del campo de la plástica argentina hechos estéticos que rompían con los conceptos que emanaban del Instituto Di Tella, institución que se jactaba de estar a la vanguardia y de tener el poder de decidir qué creaciones debían tener lugar en las muestras de todo el país.

Esta actitud apuntaba a manifestar los contenidos políticos implícitos en toda obra de arte, y proponerlos como una carga activa y violenta, para que la

producción del artista se incorporara a la realidad con una intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria. Hechos estéticos que denunciaban la crueldad de la guerra de Vietnam o la radical falsedad de la política norteamericana indicaban directamente la necesidad de crear no ya una relación de la obra y el medio, sino un objeto artístico capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquirieran la misma eficacia de un hecho político (CIPOLLINI 2003, 360).

Esta nueva postura respecto al arte motivó a un grupo de artistas a trabajar conjuntamente y dejar atrás el mito burgués de la individualidad del artista y la supuesta pasividad que debía tener el arte ante los hechos sociales y políticos.

La agresión intencionada llega a ser la forma del nuevo arte. Violentar es poseer y destruir las viejas formas de arte asentado sobre la base de la prioridad individual y el goce personal de la obra única (360).

Estos artistas consideraban la violencia como una acción que crea nuevos contenidos; se proponían destruir el sistema de cultura oficial imperante para instalar una cultura subversiva que formara parte del proceso modificador. Un arte que fuera realmente revolucionario. Sostenían que el arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad por parte de los artistas. En las obras de arte se trataba de conjugar todos los elementos que conforman la realidad humana, es decir, se buscaba expresar la situación económica, política, social y cultural que rodeaba a los artistas. Pretendían que sus creaciones estuvieran nutridas por la mirada de los intelectuales, artistas y técnicos y no que existiera una barrera que excluyera el aporte de las distintas disciplinas.

El arte revolucionario acciona sobre la realidad mediante un proceso de captación de los elementos que la componen a partir de una lúcida concepción ideológica basada en los principios de la racionalidad materialista (361).

Las obras colectivas que estos artistas realizan tienen como fuente de inspiración la difícil situación económica y política de la Argentina, pero focalizan la mirada en una de las provincias más pobres en ese momento, Tucumán, sometida a una larga tradición de subdesarrollo y opresión económica.

El actual gobierno argentino, empeñado en una nefasta política colonizante, ha procedido al cierre de la mayoría de los ingenios azucareros tucumanos, resorte vital de la economía de la provincia, esparciendo el hambre y la desocupación, con todas las consecuencias sociales que éstas acarrearán (361).

La obra colectiva de estos artistas, que denunciaba los atropellos contra los trabajadores y la miseria en que estaba inmersa la mayoría del pueblo tucumano, fue expuesta en un sindicato de Rosario que respondía a la CGT de los Argentinos y que daba lugar a las denuncias realizadas por los creadores.

El Grupo Escombros escribe su primer manifiesto bajo el título “La estética de lo roto” (1989) en el contexto de un país en crisis, en el que la marginalidad hace estragos, la violencia implantada por la última dictadura aún perdura en el inconsciente colectivo, y donde comienza a imponerse un modelo político y cultural en el que prima el individualismo, el sálvese quien pueda.

La tortura rompe el cuerpo; la explotación irracional de la naturaleza rompe el equilibrio ecológico; la desocupación, el hambre y la imposibilidad de progresar rompen la voluntad de vivir; el miedo a la libertad rompe la posibilidad de cambio; el escepticismo rompe la fe en el futuro; la indiferencia de los poderosos rompe la dignidad de los que no lo son; el individualismo salvaje rompe todo proyecto de unidad. En esta sociedad despedazada nace la estética de lo roto: Escombros (CIPOLLINI 2003, 464).

El grupo se proclama la estética de la violencia expresiva. «Una estética que se basa en la forma rota (el cuerpo crispado); la forma inerte (el cuerpo desnudo); la forma oculta (el rostro velado); el no-color (uso excluyente del blanco y negro)» (464).

Es un grupo abierto y horizontal. La cantidad de sus integrantes no es fija y tampoco tiene límites. En él, todos tienen derecho a opinar y a decidir. Por esto, Escombros se transforma constantemente. «En el desamparo absoluto que vive el hombre de hoy, en sus necesidades sin solución, en sus preguntas sin respuestas, está el origen de nuestras obras» (464). Eligen exponer sus obras en la calle, donde sienten que está la realidad, sin condicionamientos y disfraces. Una plaza, una fábrica recuperada, una playa de estacionamiento o una esquina cualquiera puede ser su galería de arte.



## 4.1 XUL SOLAR

### 4.1.2 Xul Solar, un pintor inclasificable.

Xul Solar fue un pintor prodigioso. Dentro de las virtudes que se destacan en sus obras, se encuentra la capacidad de crear su propio universo en cada cuadro. Elementos de la astrología, el ocultismo, la cábala, la arquitectura, la poesía, la música, la cultura precolombina, entre otros, conviven en cada una de sus creaciones, proponiendo una forma de vida trascendente a través de estos diferentes y herméticos saberes.

No se trata de que las pinturas de Xul Solar escapen a un contexto social, cultural y político determinado ni que todos los elementos, frases y dibujos que él vuelca pertenezcan al universo de lo fantástico, pero sí es notable la variedad y originalidad a la hora de incorporarlos, ya que disparan múltiples significados e interpretaciones posibles. Esta posibilidad, que ofrecen sus pinturas, de poseer diferentes interpretaciones acerca las creaciones de Xul Solar al concepto de obra abierta propuesto por Humberto Eco. Observo en sus acuarelas que las estructuras son poco previsibles, ambiguas y en algunos casos desordenadas, lo cual permite ampliar la perspectiva de información y la multiplicidad de lecturas.

Trato de que mis pinturas –nos dice Xul Solar– tengan, además de los valores plásticos, símbolos efectivos que les den un carácter de escritura a los fines de definir y situar los elementos en un arte total y abstracto, cosas que no hacen en general los abstractos modernos. Entiendo que para estar en la época el artista debe ser polifásico, es decir, no encasillarse solo en una cultura (ARTUNDO 2006, 81).

Como sostiene Elena Oliveras, más allá de la dificultad que representa poder interpretar los signos que el pintor incorpora en sus obras (palabras, números, serpientes, símbolos primitivos, soles, lunas, escaleras, banderas) sus

pinturas comunican a través del color. Sus acuarelas y témperas, trabajadas con una exquisita finura, despiertan generalmente la sensación de armonía, paz y alegría.

Entre 1912 y 1924 el artista argentino permaneció en Europa, donde mantuvo contacto con los referentes de las distintas vanguardias artísticas que se estaban gestando. En sus acuarelas podemos observar influencias del surrealismo, el expresionismo, el cubismo, el simbolismo y la pintura metafísica. Uno de los artistas que más influyó en el pintor argentino fue Wassily Kandinsky, ambos dotaron a sus obras de un gran sentido de espiritualidad. Para el maestro ruso, las obras de arte que no encierran en sí ninguna potencia de porvenir, que son fruto del tiempo presente y que jamás darán a luz un mañana, carecen de valor. En cambio, sostiene que las creaciones que tienden a evolucionar se nutren de la época espiritual en que emergen, pero no son sólo un espejo, un eco de ella, sino que conllevan una fuerza profética vivificante, que actúa en profundidad. Las pinturas de estos dos artistas nacen de una necesidad interior, de una búsqueda mística que desafiaba la realidad cotidiana y el mundo condicionado. Xul Solar incorpora en sus obras elementos ignotos, pero siempre teniendo como principal eje de sus creaciones la búsqueda de la fraternidad humana.

El pintor no estaba de acuerdo con las vanguardias artísticas. Consideraba superficiales a los artistas que sólo intentaban innovar y que despreciaban por completo las creaciones de artistas anteriores o de aquellos contemporáneos que no seguían sus pasos.

Todas las “escuelas” plásticas en buena fe son legítimas aunke parciales, como lo colores puros. Un panbeldokie (total doctrina estética) sería el arco iris de las escuelas. Los artistas plásticos muy ocupaos en ser originales y personales, junto con los críticos que los siguen, como la goma sigue al lápiz, no tienen tiempo ni gana para examinar el origen de su originalidad y menos aún, el “yo” de su persona, pero los filosofistas bellólogos han de resolver por fin ke las diversas posibles “escuelas”, ke se suceden y contradicen como partidos

políticos en el dominio del mercado, no son sino expresiones (formilalias) de los temperamentos básicos: los viejos cuatro, con tres cualies activo, pasivo y neutro, es decir cuatro por tres: doce (CIPOLLINI 2003, 269).

Matías Rodeiro expresa que el proyecto creativo de Xul Solar transpone los límites de la vanguardia, porque si bien el pintor argentino fue un innovador con la experimentación de los signos, probando nuevas formas y materiales para la expresión estética y comunicativa, su búsqueda no se agota en ese campo, a veces poco fértil, de las vanguardias «que, como Yahvé, suelen sembrar la confusión adrede, para posar como la únicas fuentes del sentido, las únicas intérpretes del signo, concibiéndose como la verdad (estética)» (GONZÁLEZ (Compilador) 2008, 199). Tampoco considera que la búsqueda de Xul Solar pueda quedar confinada dentro de las polémicas generadas en nuestro país alrededor del criollismo.

Con relación a su formación en el viejo continente, donde también se nutrió profundamente del esoterismo por intermedio del ocultista Aleister Crowley, Xul Solar sostenía que los artistas debían aprender las técnicas, recursos y materiales de las vanguardias, pero pintar y crear en relación con nuestra cultura. El artista notaba que sus colegas miraban constantemente lo que se realizaba en Europa y en consecuencia sus obras resultaban ser una mera copia.

No queramos más nuestras únicas Mecas en ultramar. No tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que no guíen (ni tiranicen). Los antiguos Cuzcos y Palenques y Tenochitlanes se derruyeron (y tampoco somos más la raza roja). Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como Colonia, a la gran AMÉRICA IIBÉRICA con noventa millones de habitantes [...]. Hurguemos en nosotros y rumiemos lo ya admitido y busquemos lo antojado, pero ante todo queremos hacer patria (ARTUNDO 2006, 99).

Esta postura respecto al arte, es decir, sobre qué tipo de creaciones tenían que darse a luz en nuestro país, tiene gran similitud con la expuesta por Ricardo Rojas.

El arte no es cosa esporádica y trivial; es grave función histórica. Las superficialidades de la vida cosmopolita, los caprichos de exóticas imitaciones, la vanidad personal, a nada conducen. Es menester inscribirse en una tradición y parece lógico inscribirse en la del país al cual se pertenece (1924, 18).

Tanto Rojas como Xul Solar coincidían en que el arte nacional debía nutrirse de todas las culturas que poblaban nuestro suelo, en especial, la de los pueblos originarios, que muchos trataron de suprimir. El pintor anhelaba no sólo la emancipación cultural de nuestro país, sino la de todo el continente americano. En sus cuadros, como así también cuando ideó un nuevo idioma, al que llamó “neocriollo”, se revela su esfuerzo por la integración regional y la liberación cultural respecto de los países colonizadores. El neocriollo, compuesto por una mezcla del español y el portugués, con algunas pinceladas del guaraní, trataba de dejar atrás una de las más pesadas herencias del colonialismo, el lenguaje.

Sobre el papel que Xul Solar jugó en la consolidación de una cultura nacional y la influencia que tuvo sobre otros grandes artistas de nuestra región, Cipollini nos dice:

Señalé que Alfredo Prior *saqueaba* una premisa borgeana así como el mismo Borges a su vez lo hacía con las políticas estéticas de Lugones. Pero en el mismo momento en que los dos últimos afianzaban una tradición, otro artista, escudándose en tácticas más alambicadas, logró echar nueva luz en el desarrollo de este juego de identidades culturales. Me refiero a Xul Solar, quien provoca un nudo de tensiones inédito en el imaginario nacional de aquellos días. Él *libera a Borges del sueño dogmático* de concentrar la identidad argentina de una estética en una única manifestación aglutinante. Con Xul Solar nace la

posibilidad de presentar una idiosincrasia en plena dispersión, de múltiples conexiones y afectos caleidoscópicos. Es un creador de un sistema privado de lectura, acumulado sucesivamente en sus pinturas, lenguas, juegos, arquitecturas y cálculos astrológicos (corazón de su estilo y de su plan) que suplanta las maneras de concebir las particularidades de un arte argentino (2003, 12).

El cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), de Jorge Luis Borges, narra la vida en un planeta imaginario creado por astrólogos, poetas, ingenieros, metafísicos, algebristas, químicos y pintores. Este argumento está inspirado en la figura, pensamiento y obra de Xul Solar. En este mundo imaginario la maldad y la injusticia no tienen lugar; reina la utopía de la armonía.

En 1949, Jorge Luis Borges, quien en varios de sus textos retoma la figura y la maquinaria imaginativa de Xul Solar, escribe lo siguiente, en el prólogo a una exposición que el pintor lleva adelante:

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso, de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de metodologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es un de los acontecimientos más singulares de nuestra época. Hay mentes que profesan la probidad, otras, la indiscriminada abundancia; la invención caudalosa de Xul Solar no excluye el honesto rigor. Sus pinturas son documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación que los sueña. La apasionada arquitectura, los colores felices, los muchos fenómenos circunstanciales, los laberintos, los homúnculos, los ángeles inolvidablemente definen este arte delicado y monumental (SVANASCINI 1962, 7).

Emilio Pettoruti fue el pintor argentino que más se relacionó con Xul Solar. Ambos, al regresar de Europa, revolucionaron el ambiente artístico del

país. Un país acostumbrado a un arte con impronta costumbrista y destellos de un impresionismo escasamente renovador.

Palabras más que elogiosas tenía el artista platense Pettoruti para con su compañero:

Xul Solar canta a la vida sin preocupaciones, sin simulacros, sin teatralidad. Es un sentimental sano y robusto. Su concepción artística marcha al unísono con el ritmo de su vida, lo que es más, con el ritmo de nuestro tiempo. Multimillonario de belleza, Xul Solar la prodiga a manos llenas, enjoyando la vida. No violenta a la naturaleza, como los impresionistas, recreála y, destilándola por el filtro de su curiosa fantasía, crea otra totalmente nueva. Nunca busca la verdad común, aquella establecida como tal, busca la suya, que es la única en todo artista (SVANASCINI 1962, 41).

Pocas personas pueden recibir la calificación de genio, según Ricardo Rojas. El autor de la siguiente definición reconoce como tales a Sarmiento y a Dante. Yo me permito incorporar a Xul Solar:

El genio no es un grado nuevo de aquellas fuerzas intelectuales, aunque las necesita para obrar. Es otra cosa: es un estado del alma que invade toda la personalidad; es una pasión heroica, que tiene del amor, de la santidad, de la locura; pasión que adueñase de cualquiera de esos tipos superiores, y lo arroja entre los hombres o sobre los hombres; pasión que toma al revelarse la forma del temperamento en que se encarna, pero que eleva al ser electo de su angustiosa dicha, hasta las cimas de su propia luz; pasión disciplinada, recóndita, cálida y viva del calor interno como las fraguas y los hornos, o expansiva, dramática, ardiente y viva, de calor flameante como antorchas y las teas (ROJAS 1924, 93).

En más de una entrevista Xul Solar señaló que trabajaba para un mundo mejor –espiritualmente hablando– en el que la experiencia del arte fuera una necesidad; un mundo en el que cada uno tuviera la posibilidad de

decir lo que quisiera, como pudiera, con un lenguaje propio y un tono auténtico. Uno de sus principales anhelos consistía en ordenar los instrumentos de una cultura única que, tomando siempre como base la Astrología, pudiese facilitar el estudio de las artes para tornarlas accesibles a todas las personas en sentido creador.

#### 4. 1. 3 Xul Solar y su relación con los medios

La relación que Xul Solar tuvo con los medios de comunicación, pensados estos como difusores de sus creaciones artísticas y pensamientos con respecto al arte nacional, fue particular. Para Patricia Artundo, desde su regreso al país en 1924, después de una década de formación artística-intelectual en países europeos, Xul Solar se planteó renovar el ambiente artístico local, encallado en pinturas de tintes costumbristas o impresionistas de escaso valor, entre las que abundaban meras copias de creaciones europeas. Pero fue a través de una férrea defensa de las pinturas de su amigo Emilio Pettoruti que Xul Solar se encargó de atacar las posturas retrógradas respecto al arte nacional e impulsar la renovación. Consideraba a su colega “el único desertor en esa caravana artística que las naciones americanas envían a Europa para anquilosar, casi siempre, la personalidad de una raza nueva con visiones ancestrales” (ARTUNDO 2006, 13). Para desplegar la defensa y difusión de las obras de su amigo, Xul Solar recurrió a medios periodísticos de características disímiles, como las revistas *Martín Fierro* y la *Revista de Arquitectura* o diarios, como *El Argentino* de La Plata y la *Razón* de Buenos Aires.

Xul Solar liga la revolución pictórica de Pettoruti contra el arte realista, a la que el propio Xul aporta su obra, a una reivindicación nacionalista, insistiendo en la dimensión americana. En sus cuadros de 1923, Xul ya había incluido motivos provenientes de códigos prehispánicos así como dioses americanos (ABÓS 2004, 160).

En tanto que muchos consideraban la obra de Pettoruti como encuadrada dentro del movimiento futurista, Xul Solar planteaba que el arte de su amigo era criollo o neocriollo. Los neocriollos eran los que tenían la capacidad de superar el dominio europeo sobre América y retomar aquello proveniente de las antiguas civilizaciones de nuestro continente, pero sin dejar de lado las experiencias de los artistas contemporáneos (nuevas técnicas y estilos) y la diversidad cultural que ofrece el resto del planeta.

Si bien formó parte del prestigioso *staff* de la revista *Martín Fierro* entre 1924 y 1927, en la que intelectuales y artistas se proponían estar a la vanguardia y renovar las posturas respecto al arte local, a la hora presentar sus creaciones lo hizo de manera muy paulatina, en exposiciones pequeñas y recién en 1929 expuso por primera vez de manera individual. Habían transcurrido ya cinco años desde el revuelo causado por su amigo Pettoruti con su exposición en la galería Witcomb, ubicada entonces entre las calles Corrientes y Sarmiento.

Expresa Beatriz Sarlo: “Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura intelectual: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia”. (SARLO 1988, 15). Para la ensayista, Buenos Aires en los años 20 era el gran escenario latinoamericano de una cultura de la mezcla.

El trabajo en conjunto entre intelectuales, críticos y artistas –el cual Bourdieu considera indispensable para que se legitime la obra de un artista, máxime si éste tiene intenciones de romper con lo establecido– fue puesto al “servicio” de su amigo Pettoruti, puesto que Xul Solar nunca tuvo la necesidad de exponer seguido porque, además de la pintura, tenía múltiples intereses de carácter artístico, lingüístico, místico e intelectual que consideraba vitales para su vida y le demandaban mucho tiempo.

Tan grande fue su interés por todo como su indiferencia por mostrarse, por exponer o vender sus obras. Esto hizo que se lo viera como un excéntrico



amable y si bien sus pinturas fueron elogiadas nunca llegaron a interesar profundamente a sus contemporáneos. Estaba fuera de cualquier encasillamiento. Y esto lo volvía un “raro” (OLIVERAS 1998, 62).

A lo largo de su vida concedió diez entrevistas, la mayoría para revistas de interés general y de venta masiva, como por ejemplo, *Almanaque de la Mujer*, *¡Coche a la Vista!* y *El Hogar*. Se propuso contar a un amplio sector de la sociedad sobre sus realizaciones artísticas, sus inventos y su intención de que los países latinoamericanos se unieran. También le interesaba divulgar sus conocimientos sobre astrología y los motivos por los que creía que ésta debía ocupar un eje central en la vida del ser humano. Pensaba, por ejemplo, que era indispensable que los médicos tuvieran conocimientos astrológicos. Pero vale mencionar que la Academia no le dio gran relevancia en vida. Lo consideraba un excéntrico. Para Álvaro Abós, la popularidad que ganó en las últimas décadas la obra pictórica de Xul Solar y su aceptación en los museos y galerías más importantes del país y del mundo no debe ocultar que, en vida, Xul fue negado infinidad de veces.

También es pertinente señalar que, mientras el mundo académico le daba la espalda, escritores de la talla de Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Macedonio Fernández demostraban su apoyo y admiración hacia el pintor que fomentaba el multiculturalismo y la diversidad.

## 5. FUENTES

### TEXTOS DEL AUTOR

Archivo Documental. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. Buenos Aires.

XUL SOLAR. (1924) “Pettoruti”, en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Segunda época, año 1, N° 10-11. Buenos Aires, septiembre-octubre, pp. 1 a 7.

XUL SOLAR. (1927) “Despedida de Marechal”, en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Segunda época, año 4, N° 37. Buenos Aires, enero, p. 8.

XUL SOLAR. (1953) “Explica”, en *Pinties y dibujos. A. Xul Solar*. Galería Van Riel. Buenos Aires, 22 de septiembre a 7 de octubre.

XUL SOLAR. “Tres mitos aborígenes. Cuento del Amazonas, La cadena de flecha, Cuento de los guaruyús del este boliviano. La gran serpiente, leyenda mosetene, norte de Bolivia”. Recogido en: RIVERA, Jorge B. “«Los juegos de un tímido»: Borges en el suplemento de *Crítica*”. *Tiempo Argentino*. Buenos Aires, 17 de marzo 1985.

XUL SOLAR. (1997) “Apuntes de Neocriollo”, en: *Continente Sul Sur: Revista do Instituto Estadual do Livro . I Bienal Mercosul* . N° 6. Porto Alegre, noviembre, pp. 417 a 421.

ALEJANDRO XUL SOLAR. “Explica”, en Cipollini, Rafael (2003) *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, pp. 269 a 270.

XUL SOLAR. “Vuelvilla”. *Hispanamérica .Revista de literatura.*, Año 32, N°. 95. Maryland, 2003, pp. 49 a 53.

## ENTREVISTAS AL AUTOR

M.B. “El paraíso de Xul Solar”. Almanaque de la Mujer-1929. Buenos Aires, 1929, 1929, p. 295-297.

INDART, Héctor N. “Xul Solar, creador del panajedrez”. Revista mensual ilustrada para el hombre y el hogar. Buenos Aires, año 1 N° 1, enero de 1947, [s.p.].

SHEERWOOD, Gregory. “Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la panlingua”. en Mundo Argentino. Buenos Aires, 1° de agosto de 1951, p, 14.

FOGLIA, carlos. A. “Xul Solar, pintor de símbolos efectivos”. El hogar. Buenos Aires, año 49, N° 2288, 18 de septiembre de 1953, p 49-51.

TORRE, Dora de la. “Xul Solar, el hombre increíble”. El Mundo. Buenos Aires, viernes 20 de octubre de 1961

## CATÁLOGOS

Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911/1924. La experiencia de la vanguardia. Malba Colección Costantini. Buenos Aires, del 17 de octubre de 2002 al 27 de enero de 2003. Texto de Patricia M. Artundo.

GRADOWCOZYK, Mario H. Xul Solar. Galería Kramer con la colaboración de la Galería Rubbers. Buenos Aires, Ediciones Anzilotti, 8 al 20 de agosto de 1988.

*Jorge Luis Borges en el Museo Nacional de Bellas Artes.* Buenos Aires, agosto de 1999.

*La Biblioteca de Xul Solar.* Buenos Aires. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. Buenos Aires, 13 de septiembre al 13 de noviembre de 2001. Con texto de Patricia M. Artundo.

*La Colección Costantini en el Museo Nacional de Bellas Artes.* Buenos Aires, 1996.

Pacheco, Marcelo E. *et al. MALBA Colección Costantini* . Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Américo Arte Editores - Landucci Editores, 2001.

*Paul Klee invita a Xul Solar*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre 1999. Textos de Jorge Glusberg, Michael Baumgartner y Jorge López Anaya. .

*20 obras maestras. Arte Argentino del siglo XX*. Museo Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires, Banco Velox, marzo – abril de 1996. Texto de Marcelo E. Pacheco.

*Xul Solar. Catálogo de las obras del Museo*. Buenos Aires. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, 1990.

#### OBRAS DEL AUTOR

XUL SOLAR, *Místicos*, 1924. Acuarela sobre papel, 36 x 26,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes.

XUL SOLAR, *Don Anjos*, 1915. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Entierro*, 1915. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Ofrenda Cuor*, 1915. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Paisaje Bunti (2)*, 1916. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Man Tree*, 1916. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *San Francisco*, 1917. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Penitentes*, 1917. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Dos*, 1918. Museo Xul Solar

XUL SOLAR, *Otros Troncos*, 1919. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Reptil que sube*, 1920. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Jesús, Crucifijo*, 1920. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Alma Dás Pirámides*, 1921. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Lago Monti*, 1921. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *La Mesma oriente*, 1921. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Los cuatro*, 1922. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Casas en alto*, 1922. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Dos Casas*, 1922. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Juzgue*, 1923. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Tu y Yo*, 1923. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Ña Diáfana*, 1923. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Dos Parejas*, 1924. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *San Danzas (1)*, 1925. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Drado*, 1927. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Puerto Azul*, 1927. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Soto con Trío*, 1930. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Palacio Almi*, 1930. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Un yogui*, 1932. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Rocas Lagui*, 1933. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Puertas del Este*, 1935. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Mestizos de Avión y Gente*, 1936. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Vnel Villa*, 1936. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Ciudad Lagui*, 1939. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Marina*, 1939. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Grafía Antiga*, 1939. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Fiordo*, 1943. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Casi Plantas*, 1946. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Celdad Difíciles*, 1948. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Muros Biombos*, 1948. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Barreras Melódicas*, 1948. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Trece San Mástiles*, 1949. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Plurentes*, 1949. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Zodiaco*, 1949. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Zodiaco Tití*, 1949. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Cinco Melodías*, 1949. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Santos Guardianes*, 1949. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *País Rojo Tití*, 1949. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Rua Ruini*, 1949. Museo Xul Solar

XUL SOLAR, *Runias*, 1950. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Coral Bach (música)*, 1950. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Noche de Lunas*, 1950. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Nueve Sin Mástiles*, 1951. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Retrata Sagitaria*, 1951. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Desarrollo de Yi Ching*, 1953. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Un castillo de troncos*, 1953. Museo Xul Solar

XUL SOLAR, *Troncos*, 1953. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Zodiaco*, 1953. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Marte, Saturno*, 1954. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Símbolos*, 1954. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Pan Árbol*, 1954. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Proyecto Fachada del Delta*, 1954. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Cruz*, 1954. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Pan Altar*, 1954. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Planetas y Regentes*, 1954. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Rótulo*, 1960. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Texto Cívico*, 1960. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Grafía*, 1961. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Gaili Mui Wile...*, 1962 . Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Yu Pardone*, 1962. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Donia Bona Micaela*, 1962. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Min main ya*, 1962. Museo Xul Solar.

XUL SOLAR, *Kon mil per prayn to yu* ,1962. Museo Xul Solar.

## OTROS TEXTOS

Artículos y notas en publicaciones periodísticas: 1920 – 1978 (por orden cronológico)

### *Firmados*

BLAKE, Pedro. “Exposición de pintura y escultura en La Peña”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, segunda época, año. 3, N°. 30-31, 8 de julio, 1926.

PREBISCH, Alberto. “Marinetti en los «Amigos del Arte»”. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, segunda época, año. 3, N°. 30-31, 8 de julio, 1926.

ROMERO BREST, Jorge. “Xul Solar en Amigos del Arte”. *Argentina libre*. Buenos Aires, 8 de agosto de 1940.

CÓRDOVA ITURBURU, C. “Xul Solar y el reino de la fantasía”. *Clarín*. Buenos Aires, 17 de febrero de 1957.

R.G.T. [RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN]. “Xul Solar”. *Clarín*. Buenos Aires, 20 de mayo de 1963.

FRAGA, Alfredo. “Vigencia patafísica de un mago”. *La Nación*. Buenos Aires, 24 de noviembre de 1963.

CÓRDOVA ITURBURU C. “Magia y originalidad del Xul Solar”. *El Mundo*. Buenos Aires, 22 de diciembre de 1963.

HERNÁNDEZ ROSSELOT. “Tendencias: Xul Solar”. *La Razón*. Buenos Aires. 28 de agosto de 1965.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. “Xul Solar”. *El Mundo*. Buenos Aires, 29 de agosto de 1965.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. “Surrealismo en nuestro país”. *El Mundo*. Buenos Aires, 9 de julio de 1967.

BAJARLÍA, Juan – Jacobo. “El hombre que leía las estrellas”. *Clarín*, Buenos Aires, jueves 5 de junio de 1975, [s.p.

MONZÓN, Hugo. “Las sesenta y una piezas (de Xul Solar) que se exhibieron e

BELLO, Luis. "Xul Solar en París". *La Nación*. Buenos Aires, 4 de septiembre de 1978.

*Sin firmar*

"Decadencia del arte en la época actual". *La Razón*. Buenos Aires, 17 de enero de 1921.

"Xul Solar". *La Prensa*. Buenos Aires, 14 de diciembre de 1924.

"Amigos del arte". *La Razón*. Buenos Aires, 22 de mayo de 1929.

"Exposiciones de Xul Solar y Antonio Berni". *La Prensa*. Buenos Aires, 27 de mayo de 1929.

"Dos acuarelas de Xul Solar". *Crítica*. Buenos Aires, 27 de noviembre de 1932.

"Del primer Salón de la Plata". *La Nación*. Buenos Aires, 29 de agosto de 1933.

"Xul Solar". *La Nación*. Buenos Aires, abril de 1934.

"Amigos del Arte". *La Nación*. Buenos Aires, 30 de mayo de 1934.

"Exposiciones en «Amigos del Arte»". *La Nación*. Buenos Aires, 29 de julio de 1940.

"Acuarelas y dibujos de Xul Solar". *Clarín*. Buenos Aires, 24 de julio de 1949.

"Exposición Xul Solar". *La Prensa*. Buenos Aires, 28 de julio de 1949.

"Acuarelas y dibujos de Xul Solar". *Mundo Argentino*. Buenos Aires, 10 de agosto de 1949.

"Xul Solar y su alegoría". *La Nación*. Buenos Aires. 23 de julio de 1949.

"Xul Solar". *El Mundo*. Buenos Aires, 3 de octubre de 1953.

"Xul el mago". *La Nación*. Buenos Aires, 6 de diciembre de 1953.

"Xul Solar, en una muestra póstuma". *La Nación*. Buenos Aires, 25 de abril de 1963.

"Un homenaje al pintor Xul Solar". *Clarín*. Buenos Aires, 10 de octubre de 1963.



“Xul Solar pintor, astrólogo y creador de «pan-lengua»”. *Clarín*. Buenos Aires, 12 de diciembre de 1963.

“Xul Solar: el guardián del fuego”. *Primera Plana*. Buenos Aires, 10 de agosto de 1965.

“Participarán artistas de 13 países en la III Bienal Americana de Arte, de Córdoba”. *La Nación*. 14 de octubre de 1966.

“La III Bienal de Arte Americana”. *La Nación*. Buenos Aires, 15 de octubre de 1966.

“Homenaje a Xul Solar. Bienal de Arte Americana en Córdoba”. *La Nación*. Buenos Aires, 15 de julio de 1968.

“Muestra de homenaje al pintor Xul Solar”. *El Día*. La Plata, 17 de julio de 1968.

“Se inaugura una muestra del artista Xul Solar en La Plata”. *La Prensa*. Buenos Aires, 17 de julio de 1968.

“Un misterio llamado Xul Solar”. *El Día*. La Plata, 21 de agosto de 1968.

“Xul Solar, un pintor visionario”. *Siete días*. Buenos Aires, 14 de diciembre de 1977.

*Borges y Xul Solar: libros, artículos, conferencias, catálogos y referencias*

BORGES, JORGE L. “Las inscripciones de carro”. Recogido en *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, 1930.

“El tintorero enmascarado Hákim de Merv”. Recogido en *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires. Editorial Tor, 1935, p. 83-94.

“Sobre los clásicos”. Recogido en *Otras inquisiciones. 1937-1952*. Buenos Aires. Sur, 1952.

“Prólogo”. En: *Homenaje a Xul Solar 1887-1963*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1963.

Prólogo al catálogo de la exposición *Homenaje a Xul Solar*. La Plata. Museo Provincial de Bellas Artes, 17 de julio al 11 de agosto de 1968. [Reproduce el

prólogo del catálogo de la exposición de Xul Solar en el Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, octubre de 1963]

“Huésped de infiernos y de cielos. Jorge Luis Borges reivindica al profeta «que no merecimos»”. *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, domingo 15 de junio, 1975, p. 5.

*Xul Solar 1887 – 1963*. Galería Rubbers, Buenos Aires, abril-mayo de 1984. [Reproduce el prólogo del catálogo de la exposición homenaje en el Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1963]

*Xul Solar. Catálogo de las obras del museo*. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar. Buenos Aires, 1990. [Reproduce el prólogo del catálogo de la exposición de Xul Solar en la Galería Samos, julio-agosto de 1949 y la conferencia ofrecida por Jorge Luis Borges en el acto de inauguración de la exposición homenaje en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, 17 de julio de 1968].

“Conferencia”. *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1998. [Reproduce el discurso pronunciada por Jorge Luis Borges en ocasión de la inauguración exposición homenaje en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata en 1968].

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ABÓS, Álvaro (2004) *Xul Solar. Pintor del Misterio*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.
- ADORNO, Theodor L. W. (1958) “El ensayo como forma”. En: *Notas sobre literatura*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Ariel, 1962.
- ARTUNDO, Patricia M. (2006) *Alejandro Xul Solar. Entrevista, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- ASTRADA, Carlos. (1948) *El mito gaucho*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006.
- BENDINGER, Ma. Cecilia G. (2004) *Xul Solar. Grafías plastiútiles*. Buenos Aires, Editor Elena Montero Lacasa de Povarché, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. (1966) “Campo intelectual y proyecto creador”. En: *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Montessor, 2002.
- CIPPOLINI, Rafael. (2003) *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- CIRLOT, Lourdes. (1993) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. La Plata, Terramar Ediciones, 2007.
- CLEMENTE, José Edmundo. (1961) *El Ensayo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- CROCE, Benedetto. (1913) *Breviario de Estética. Cuatro lecciones*. Traducción José Sánchez Rojas. Colección Austral, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1939.
- ECO, Umberto. (1962) *Obra Abierta*. Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1992.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. A. (1977) *Dimensiones de la creación estética*. Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1977.
- GLUSBERG, JORGE (1998) “Xul Solar y la angustia como liberación de lo finito” en *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Textos de Jorge Luis Borges, Jorge Glusberg y Elena Oliveras. Buenos Aires, septiembre de 1998.

- GONZÁLEZ, Horacio (Compilador). *Beligerancia de los idiomas. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008.
- GRADOWCZYK, Mario H. *Alejandro Xul Solar*. (1994) Buenos Aires, Ediciones Alba-Fundación Bunge y Born, 1994.
- KANDINSKY, WASSILY. (1911) *Sobre la espiritualidad en el arte*. Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2007.
- KANDINSKY, WASSILY. (1926) *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2007.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. (1980) *Xul Solar. Una utopía espiritualista*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- OLIVERAS, Elena (1998) “Xul Solar la promesa del arte”, en *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Textos de Jorge Luis Borges, Jorge Glusberg y Elena Oliveras. Buenos Aires, septiembre de 1998.
- ORTEGA Y GASSET, José (1925) *La deshumanización del arte*. Madrid-España, Espasa Calpe, S. A., 2007.
- ROJAS, Ricardo. (1924) *Eurindia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S. A, 1980.
- ROJAS, Ricardo. (1917) *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Tomo I. Buenos Aires, Kraft, 1960.
- SARLO, Beatriz. (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- SHKLOVSKI, Viktor. (1917) “El arte como artificio”. En: JAKOBSON, TINIANOV, EICHENBAUM, BRIK, SCHKLOVSKI, VINOGRADOV, TOMASHEVSKI, PROPP. (1965) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Biblioteca de pensamiento crítico. Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970.
- SONTAG, Susan. (1965) “Sobre el estilo”. En: *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Argentina, Alfaguara, 1996.

STEIMBERG, Alicia. (2006) *Aprender a escribir. Fatigas y delicias de una escritora y sus alumnos*. Buenos Aires, Aguilar, 2006.

SVANASCINI, Osvaldo. (1962) *Xul Solar*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

WILLIAMS, Raymond. (1977) *Marxismo y literatura*. Traducción de Guillermo David. Colección Mitma. Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.