

PERLAS EN UN COLLAR DE CUENTAS DE PLOMO¹

LA REPRESENTACIÓN DE LA FIESTA EN LOS SALONES NACIONALES DE BELLAS ARTES (1911-1960)

Luciano Rondano / luciano.g.rondano@gmail.com

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de Rosario. Argentina

¹ Georges Condominas (1992) utiliza estas palabras para mostrar la importancia de las celebraciones que marcan el fin y el comienzo de las tareas agrícolas entre los *moi* de Vietnam. Manuel Delgado Ruiz (2004) señala acertadamente que «es en una apreciación así que podemos encontrar la explicación de esa constante que hace que la fiesta haya permanecido (como) un rasgo omnipresente en la vida de las sociedades, fuera cual fuera su grado de complejidad» (Delgado, p. 78).

Las imágenes de fiestas constituyen un tema visitado en numerosas ocasiones a través de la historia del arte. A pesar de ello, en nuestro país existen muy pocos trabajos que aborden el tema en profundidad. Proponemos entonces, mediante nuestra investigación, realizar un panorama sobre la representación de festividades centrándonos, en una primera instancia, en las obras presentadas al Salón Nacional de Bellas Artes, puntualmente en el arco de tiempo que va desde su creación en 1911 hasta la década de los cincuenta inclusive.

El Salón Nacional —cuyo inmediato predecesor fue el Salón del Centenario, surgido en torno a las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810— cumplió un papel fundamental en la conformación del campo artístico nacional y en la delimitación de un arte oficial (Penhos & Wechsler, 1999). Esta centralidad nos permite elaborar un esquema suficientemente representativo sobre la aparición y el devenir de las imágenes de festividades en el arte argentino, cuyas características evocatorias de identidades locales y regionales idealizadas, en algunos casos, se superponen a los debates por la identidad nacional en el arte.

Mediante un minucioso relevamiento de los catálogos observamos que la presencia de imágenes festivas, lejos de ser uniforme, adquirió una mayor densidad desde finales de los años veinte hasta mediados de los cincuenta. A partir de allí, sus apariciones se volvieron cada vez más esporádicas y circunscritas a determinados artistas. A modo de ejemplo podemos mencionar que, hasta la decimosexta edición del Salón Nacional, aproximadamente veinte obras se relacionan a algún tipo de celebración, mientras que, en los tres años siguientes, esta cifra fue fácilmente alcanzada y superada.

Para elaborar una primera clasificación proponemos dos ejes que aluden a distintos pares en tensión presentes en toda festividad. Por un lado, el eje que transita del ámbito festivo público al privado y, por el otro, aquel que se mueve de lo sagrado a lo profano. De esta manera, las obras pueden transitar y destacar alguno de estos aspectos. Es así que, por ejemplo, una pintura que tematice el carnaval puede mostrar la algarabía de las multitudes por las calles o, por el contrario, detenerse en la intimidad de un payaso melancólico. De igual forma, una fiesta religiosa puede retratar las procesiones que realizan los fieles de una iglesia cargando las imágenes sacras o puntualizar en sus aspectos seculares, mostrando las ferias, los bailes y los divertimentos que suelen realizarse en la plaza pública.

Las fiestas guardan una profunda relación con el tiempo y la identidad de una comunidad. Estas irrumpen en el rutinario paso de los días, rompen con el trabajo pesado e interminable, y se convierten en mojones mediante los cuales experimentamos el pasar del tiempo. Según afirma Roger Caillois (1982), el ser humano «vive recordando una fiesta y esperando otra, porque la fiesta representa, para él, para su memoria y para su deseo, el momento de las emociones intensas y de la metamorfosis de su ser» (p. 306).

Entre lo sagrado y lo profano

La división entre lo sagrado y lo profano, bajo la cual desarrollamos nuestro esquema, es un concepto que tomamos prestado de la antropología y la sociología, principalmente de la sociología de la religión, trabajada por autores como Max Weber y Emile Durkheim, entre otros. Este último, por ejemplo, plantea que la división del mundo entre el dominio de lo sagrado y el de lo profano es intrínseca a toda creencia religiosa (Durkheim, 1968). De esta manera,

existiría una jerarquía a través de la cual ciertas cosas se despegan del mundo cotidiano y son investidas de un aura particular diferenciada. Define entonces:

[...] lo característico del fenómeno religioso es que siempre supone una división bipartita del universo conocido y cognoscible en dos géneros que comprenden todo lo que existe, pero que se excluyen radicalmente. Las cosas sagradas son aquellas que las interdicciones protegen y aíslan; las cosas profanas, aquellas a las cuales se aplican estas interdicciones y que deben mantenerse a distancia de las primeras (Durkheim, 1968, p. 44).

Mircea Eliade (1981), por su parte, agrega que tanto lo sagrado como lo profano «constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia» (p. 12). De esta manera, en las sociedades tradicionales premodernas lo sagrado constituiría un principio de realidad,¹ mientras que en la modernidad asistiríamos a un proceso de secularización de la sociedad mediante el cual «la religión dejó de ser el centro sagrado de la sociedad para pasar a situarse como una esfera más al lado de las otras» (Santiago García, 2002, p. 61). Como señala este autor:

En los orígenes, la religión se extendía por toda la vida social, de tal manera que sociedad y religión eran una y la misma cosa. Pero paulatinamente, y como consecuencia del proceso de diferenciación, las funciones política, económica y científica se hicieron independientes de la religión y se desarrollaron autónomamente (Santiago García, 2002, p. 62).

Toda fiesta en sí pertenecería al dominio de lo sagrado, tal como lo sugiere Mijail Bajtin (1987) cuando señala: «Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo» (p. 11). Esto incluiría a las festividades agrarias, al carnaval e, inclusive, a aquellas celebraciones propiamente modernas que parecieran no tener contacto alguno con un universo sacro:

El hombre moderno que se siente y pretende ser arreligioso dispone aún de toda una mitología camuflada y de numerosos ritualismos degradados. Como hemos mencionado, los regocijos que acompañan al Año Nuevo o a la instalación en una nueva casa presentan, en forma laica, la estructura de un ritual de renovación. Se descubre el mismo fenómeno en el caso de las fiestas y alborozos que acompañan al matrimonio o al nacimiento de un niño, a la obtención de un nuevo empleo, de una promoción social, etc. (Eliade, 1981, p. 125).

Sin embargo, dentro del conjunto de imágenes que nos toca analizar, la división entre lo sagrado y profano nos resulta de suma utilidad para separar aquellas obras que refieren específicamente a formas del culto católico relacionadas con festividades: desde aquellas que se apegan estrictamente al dogma hasta las más variadas manifestaciones populares que suelen escapar del control de la iglesia.

¹ El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. Esta tendencia es comprensible: para los *primitivos* como para el hombre de todas las sociedades premodernas, lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia (Eliade, 1981).

Las fiestas religiosas expresan la faceta pública de lo sagrado en nuestro esquema, mientras que, en el otro extremo, la devoción personal, los pequeños altares y las imágenes de la vida familiar ocupan el lugar de lo privado. Estas fiestas guardan un vínculo profundo con la identidad de una comunidad determinada. Según Manuel Delgado Ruiz (2004):

[...] la fiesta es un instrumento al servicio de la legitimación de la actividad de un grupo humano, para la definición de su identidad y de sus límites, para el reforzamiento de su orden moral y su solidaridad interna, y todo ello a base de dramatizar valores o principios de los que depende la vida del colectivo que celebra en tanto que tal (p. 83).

Se entiende entonces cómo estas festividades resultaron sumamente atractivas en un momento en el que las élites culturales tenían entre sus principales preocupaciones la necesidad de crear imágenes de una identidad nacional vinculada tanto al territorio como a una serie de valores asociados al mundo rural (Penhos, 1999).

Son numerosas las obras sobre procesiones. Estas, generalmente, aluden a localidades específicas a través del título o sugieren su ubicación a través del paisaje, la identidad de las imágenes sacras cargadas por los fieles, u otros detalles como la vestimenta o los instrumentos musicales que pueden acompañar el desfile.

Si bien el paisaje de las sierras cordobesas fue el más elegido por los artistas a la hora de representar el territorio nacional (Wechsler, 1999), en el caso de las festividades, la atención parece desplazarse también a las provincias del noroeste argentino. Jujuy fue uno de los lugares predilectos, pero también lo fueron, en menor medida, Catamarca, La Rioja, Salta, Santiago del Estero o la región cuyana.

Adolfo Montero, pintor, grabador y muralista, cercano en sus inicios tanto a los pintores de La Boca como a los Artistas del Pueblo, obtuvo en 1928 el Premio Sivori por el óleo *Humahuaca* [Figura 1]. Este cuadro tematiza lo que pareciera ser una procesión de la Virgen de la Candelaria, celebrada el 2 de febrero en medio del calendario festivo de la estación húmeda, lindante a Navidad, Año Nuevo y al carnaval. Esta fiesta tiene su centro en la misma iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, uno de los lugares característicos de la localidad quebradeña. En la obra de Montero, los devotos bajan por detrás de la iglesia (en las cercanías donde hoy se encuentra emplazado el Monumento a los Héroes de la Independencia de Soto Avendaño, inaugurado en 1950) cargando la imagen de la Virgen, mientras se acompañan musicalmente con *erkes* y *quenás*.

La ciudad de Tilcara, por su parte, comparte con Tumbaya la celebración de la aparición de la Virgen de Copacabana de Punta Corral. Esta se desarrolla durante Semana Santa y comprende una serie de peregrinaciones de mucha exigencia física a través de los cerros que suelen ser acompañadas, desde la década de los treinta, por bandas de *sikuris* muy numerosas, como puede verse en *Hacia Punta Corral*, de Eloisa Dufour, en 1953 o en *Viaje a la Virgen de Punta Corral*, de José Armanini, en 1956.

Además de las procesiones, otros aspectos de las fiestas religiosas fueron trabajados por Lydia Rotondaro, quien en 1941 presenta una serie de grabados sobre la fiesta del Niño Alcalde en La Rioja. En estos se aprecian los grandes muñecos que tomaban parte en la celebración y que fueron mencionados por Joaquín V. González en *Mis montañas*. Mientras que Alfredo

Gramajo Gutiérrez, por su parte, pinta en 1930 la popular adoración al Señor de La Peña, Demetrio Iramaín, en cambio, elige representar en lugar de los aspectos religiosos una de las ferias que por costumbre suelen acompañar las celebraciones en la plaza del pueblo en *Día del Carmen*, de 1931.



Figura 1. Adolfo Montero, *Humahuaca* (1928). Fuente: catálogo ilustrado del XVIII Salón Nacional de Bellas Artes

Fiestas, folclore y carnaval

Las festividades religiosas comprenden solamente la mitad de un esquema mucho más amplio. Otras celebraciones irrumpen en la vida cotidiana de las personas y en el rutinario suceder de los días. Algunas de ellas —como por ejemplo las fiestas patrias, las efemérides y distintos aniversarios— aparecen marcadas en el calendario, mientras que otras llegan sin aviso y no necesitan ninguna excusa más que la necesidad de volver a encontrarse con las amistades, los recuerdos y el vino.

Entre las obras relevadas encontramos un grupo constituido por distintas fiestas rurales. La estancia, el rancho o las calles de un pueblo del interior son escenario de bailes, música y juegos. Roberto Cascarini, pintor nacido en Buenos Aires, pero que desarrolló gran parte de su producción en Mendoza, presenta en 1941 el cuadro *La reina de la Vendimia*, que tematiza una de las fiestas más importantes de la región. Abel Laurens dedicó algunas de sus obras tempranas a la pintura de costumbres, muy diferentes a sus trabajos posteriores de temática urbana, tonos apagados y resolución constructiva. En *Baile y empanadas*, de 1930, apela a los tonos vivos y a las figuras bien definidas. Resulta interesante el comentario que hace José León Pagano (1944) sobre la génesis de estas obras: «[Abel Laurens] Nunca había vivido en el norte argentino, jamás le había visitado siquiera. Pese a ello se creyeron observados en la realidad local lo típico de escenas y costumbres referidas a las regiones mediterráneas ilustradas por sus pinceles» (p. 405). Esto da cuenta de un noroeste imaginario en circulación que convive con aquel descubierto y documentado por los artistas en sus viajes y estancias en el interior del país.

Otro conjunto importante lo conforman aquellas imágenes referidas a danzas folclóricas. Carnavalitos, pericones, zambas y bailecitos acompañan la proyección que desde mediados de la década de los treinta tiene la música y los estudios folclóricos. Aurora de Pietro —que en 1942 presenta *Vals del pericón*— realiza una importante y reconocida labor que otorga visualidad a las danzas tradicionales recopiladas, entre otros, por Carlos Vega.

De todas las fiestas quizá sea el carnaval la más importante y la que mayor cantidad de obras agrupa. La forma actual de esta festividad proviene de la Europa de la Edad Media y se lleva a cabo en una fecha variable, los días previos a la Cuaresma del calendario cristiano. En cada lugar donde se celebra presenta sus variantes y particularidades, aunque en general se comparten rasgos comunes como las inversiones, la suspensión de jerarquías y una cierta libertad moral y sexual.

Mencionamos que el noroeste del país pareciera ser la región privilegiada en donde los artistas despliegan las escenas de costumbres y el carnaval, con su colorido local, no es la excepción. Armando Jorge Díaz Arduino dedica una xilografía en 1947 a la fiesta de la Chaya riojana. Este carnaval, gobernado por el espíritu del Pujllay, se caracteriza por sus topamientos o coronaciones en donde hombres y mujeres se enfrentan debajo de un arco cantando coplas y vidalas, tirándose harina para luego intercambiar coronas de albahaca, flores o masa cocida. En la obra de Díaz Arduino podemos observar, en el centro de la escena, a una pareja que está realizando el *bautismo de la guagua*, una costumbre que remeda la ceremonia católica, bautizando con vino un muñeco realizado con frutos y ramas secos.

El carnaval jujeño también está presente en el Salón Nacional. Los diablos de la quebrada aparecen en *Carnavalito en Tilcara*, de Alfredo Giglioni, en 1949, mientras que Raul Bongiorno retrata una rueda de coplas en *Carnaval en Purmamarca* de 1938. En ellas se canta al ritmo de cajas, y se acompaña, a veces, con otros instrumentos, como los *erkenchos* (cornetas). Si bien participan indistintamente de las ruedas tanto mujeres como varones, son las primeras las que tienen mayor dominio y protagonismo. En más de una ocasión, utilizando versos picarescos, se producen contrapuntos entre hombres y mujeres de los cuales los primeros nunca salen bien parados.

La leyenda de la Salamanca, la boca del inframundo donde brujas y diablos se reúnen entre bailes y excesos, se relaciona en gran parte con la mitología del carnaval. Tanto es así que, en Santiago del Estero, suele superponerse la fiesta de la Salamanca con este último. Tanto el tucumano Gramajo Gutiérrez como el santiagueño Gaspar Besares Soraire presentan versiones de estos aquelarres en las cuales se explicita su carácter festivo.

No solo el carnaval norteño tiene lugar en el Salón Nacional. Sus variantes españolas dan cuenta, por un lado, de los itinerarios de algunos artistas argentinos que realizan su viaje de formación por el viejo continente y, por el otro, de aquellos europeos que, por diversas razones, terminan asentándose en nuestro país. El vasco José de Bikandi, por ejemplo, pinta en 1940 una horda de enmascarados que recuerdan a las escenas grotescas de James Ensor y José Gutiérrez-Solana. También Enrique de Larrañaga presenta al Salón de 1932 un entierro de carnaval en el cual hace una asociación entre la muerte y la fiesta, con claras referencias españolas.

También son frecuentes las escenas del carnaval popular urbano que aparecen, por ejemplo, en las obras de José Merediz (*Carnaval*, 1934), María Luisa García Iglesias (*Carnaval*, 1937) y Leonor Terry (*Esperando el coche para el corso*, 1938).

El carnaval entre *clowns* y arlequines

Los personajes de la *commedia dell'arte*, el circo moderno y el carnaval comparten, además de una evidente genealogía, un imaginario común en la obra de pintores y de literatos, principalmente en Francia, quienes desde mediados del siglo XIX sintieron una particular fascinación por las figuras de *clowns*, acróbatas, arlequines y pierrots. Más allá de un motivo de inspiración o simple atractivo visual, descubrieron en estas un espejo de su propia condición:

Desde el romanticismo (aunque existen algunos precedentes), el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido imágenes hiperbólicas y a propósito deformantes, con la que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del arte (Starobinski, 2007, p. 8).

Estas imágenes oscilan entre la exaltación de la proeza física, la agilidad y el vuelo — comparable a la apoteosis creativa — y la posibilidad del fracaso, la caída de la cima o la agonía del olvido. A través del ojo del poeta primero y luego del pintor, los artistas de circo, los volantinos y los payasos fueron vistos como seres marginales y de vida errante; parias que encontraban, mediante el arte, un momento de trascendencia. Aquellos «fueron capaces de ver en los artistas entretenedores no solo un símbolo de la protesta social y el contrapoder de los artistas, sino también de la inmensa soledad y marginalidad que conlleva la vida errabunda» (Dupuis-Labbé, 2006, p. 11).

La elección de los temas circenses durante el siglo XIX formó parte de la sustitución de los grandes temas de la pintura occidental. Los dioses mitológicos y los grandes héroes de la pintura histórica, en una inversión casi carnalesca, fueron reemplazados paulatinamente por alegres bufones e intrépidas amazonas:

Esta adopción inesperada de un tema de la pintura de género supone un cambio de héroes y una especie de alegre desafío lanzado a la noción misma de héroe. Las diosas imaginarias se convierten en bailarinas reales y los nobles corceles resultan caballos de doma. ¿Qué queda de la tradición académica de lo Bello y lo Sublime, cuando se presenta el circo y sus ilusiones como centro de verdad? (Starobinski, 2007, p. 11).

Más adelante, ya en el siglo XX, estas figuras resurgieron con una nueva vitalidad cuando muchos artistas, durante el periodo de entreguerras, volvieron sobre temas e iconografías clásicas de la pintura, recuperando las tradiciones germánicas o latinas en el marco de las llamadas al orden. Como señala David Batchelor (1999), mientras era usual que las figuras femeninas fueran asociadas a maternidades, a la naturaleza y a los frutos de la tierra, las figuras masculinas, ataviadas con los trajes de la *commedia dell'arte*, solían encarnar la problemática de la cultura, así como el lugar del arte y los artistas en un mundo convulsionado.

Bajo esta esfera, las naturalezas muertas, que en un principio habrían servido como vehículo

para diversas experiencias formales abriendo el camino para el ingreso del arte nuevo al Salón, a finales de la década de los veinte empezaron a incorporar máscaras y antifaces, elementos comunes tanto en el teatro como en el carnaval.

La primera obra de este tipo que aparece en los catálogos es *Naturaleza muerta*, de Aquiles Badi, merecedora del segundo premio en el Salón de 1927. Badi, uno de los referentes de la renovación estética en este periodo —integrante del Grupo de París junto con Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Antonio Berni, entre otros—, cultivó una figuración moderna y constructiva desarrollada en los talleres de Henri Le Fauconnier y Charles Guerin. Integrados dentro de la llamada Escuela de París, estos artistas «se afanarán de recuperar una tradición añorada reconstruida ahora sobre los valores clásicos y estables de orden, claridad y armonía. Así, diseñan una vía más apta para la recuperación de un mundo devastado por la violencia de la guerra» (Babino, 2015, pp. 7-8). En aquel momento, las enseñanzas irradiadas, principalmente, desde los talleres de André Lothe y Othon Friesz se convirtieron en un norte a seguir para muchos de aquellos recién llegados a la capital francesa. El pensamiento estético de Lothe consistía en «el deseo de sintetizar el arte clásico, en términos de armonía, orden y equilibrio, y la incorporación de un lenguaje moderno acorde con los nuevos tiempos» (Babino, 2015, p. 11). Junto con *Naturaleza muerta*, Badi presentó en aquel Salón otra tela protagonizada por una figura circense, *El Saltimbanqui* —conocida, tiempo después como *El acróbata azul*—, que da cuenta de una figuración sólida y estructurada mediante valores clásicos.

La pintora María Isabel Roca recurrió también a la utilización de máscaras en *Naturaleza muerta* [Figura 2], óleo con el cual hizo su debut en los Salones Nacionales a partir de 1936. Esta artista, nacida en Córdoba y egresada ese mismo año de la Academia Nacional, es quizás más conocida por ser la esposa de Enrique de Larrañaga. Este demuestra la admiración que profesaba por el trabajo de su compañera en una serie de retratos realizados alrededor de 1937, en los cuales la destaca claramente en su papel como artista. Las máscaras —así como el circo y el carnaval— fueron un motivo frecuente en la obra de Larrañaga y se las puede ver habitando el taller del pintor en diversas fotografías de la época, por lo cual no es de extrañar que aparezcan, también, en la obra de Isabel. Lamentablemente, como es el caso de otras tantas mujeres artistas, abandonó tiempo después la pintura dejando trunca una obra de calidad excepcional.



Figura 2. Isabel Roca, *Naturaleza muerta* (1936). Fuente: catálogo ilustrado del XXVI Salón Nacional de Bellas Artes

Mario Giordano La Rosa es otro pintor cuya obra fue poco difundida y estudiada. Participante asiduo del Salón desde 1923, presentó en 1930 la tela titulada *Composición*. En ella, junto a la figura de una niña cruzada de brazos, dispuso una serie de objetos sobre una mesa: una tela con patrones romboidales, una escuadra de madera, una máscara de arlequín y un sombrero de papel plegado. Un periódico, que no alcanzamos a leer claramente en la reproducción, podría ubicar temporalmente la escena en las vísperas del carnaval, por lo cual estaríamos observando los preparativos de la fiesta y la confección del disfraz que, seguramente, vestirá la pequeña.

Naturaleza muerta aérea, de Luis Gerónimo Martignoni [Figura 3], apela a otro tipo de influencias que sobrevolaron el panorama artístico de los años treinta. La utilización de cuerpos geométricos dispuestos en la escena remite inmediatamente a la pintura metafísica italiana. Estos elementos a la par de maniquíes y partes de estatuas resultaron familiares en las inquietantes composiciones de Giorgio De Chirico y Carlo Carrá, así como en la obra de diversos artistas de nuestro país, como es el caso de *Geometría* de Emilio Centurión. En cuanto a *Naturaleza muerta aérea*, de 1939, los guantes insuflados de vida y los antifaces, cual fragmentos del cuerpo humano, generan una sensación de ambigüedad y extrañeza entre lo vivo y el objeto inanimado, condensando en una escena que se sostiene en el límite de *lo imposible* y *lo improbable*. Como señala Guillermo Fantoni (2017):

Los seres vivos que lindan con lo inerte tanto como las esculturas y maniquíes vivificados por un extraño aliento, fueron otro de los tópicos frecuentes en la pintura de estos años a partir de los ejemplos del *Novecento Italiano*, del realismo mágico y la Nueva Objetividad alemanes, y de los surrealistas que, a través de un variado repertorio de seres inanimados reactualizaron, en otro contexto creativo, algunos de los temas de la pintura metafísica (p. 19).



Figura 3. Luis Gerónimo Martignoni, *Naturaleza muerta aérea* (1939)

Los cruces iconográficos entre la fiesta popular, los personajes de la *commedia dell'arte* y el fantástico mundo del circo son materia común, tal como habíamos anticipado. A principios de siglo XX era más que usual encontrar en los corsos, tanto en los barrios como en el centro de las ciudades, comparsas enteras de pierrots, de arlequines y de colombinas, íconos del carnaval emigrados del viejo continente. Tal como atestiguan las fotografías que acompañaban las sucesivas ediciones de febrero y marzo de la revista *Caras y Caretas*, los disfraces de joviales payasos, intrépidas amazonas y exóticos faquires fueron, también, los preferidos de niñas y niños. La música popular, a través de tangos como «Siga el corso» —con letra de Francisco García Jiménez e inmortalizada por la voz de Carlos Gardel en 1926— o «Pobre Colombina» —también grabada por Gardel en 1927—, disponía de la fiesta, las serpentinas y el juego de máscaras como el escenario del drama entre un desengañado Pierrot y su amada Colombina, la que, por lo general, se dejaba seducir por las astucias de Arlequín. La obra de 1931, *Paganismo* de Jorge Beristayn, representa, en medio del carnaval, el desarrollo de esta farsa. Pierrot, como figura central, adoptando la clásica postura del *Gilles* de Jean-Antoine Watteau, divide la escena. Casi como marcando dos temporalidades, Arlequín, de un lado, corteja insistentemente a Colombina en el clímax de la fiesta, rodeados de un séquito de enmascarados, mientras que, del otro, podemos observar la bacanal que se aleja y se pierde en el fondo del cuadro, dejando tras de sí tan solo el eco de su paso. La referencia a *Gilles* se repite, también, en *Debut* de 1937 [Figura 4]. Este aguafuerte de Juan Dell'Acqua —importante grabador que hizo del circo uno de sus temas predilectos— muestra como personaje central a un *clown*/pierrot a punto de ingresar a escena. Pensativo y de mirada extraviada, este payaso conecta sutilmente con otro de los tópicos más relevantes del arte de entreguerras: las figuras melancólicas.

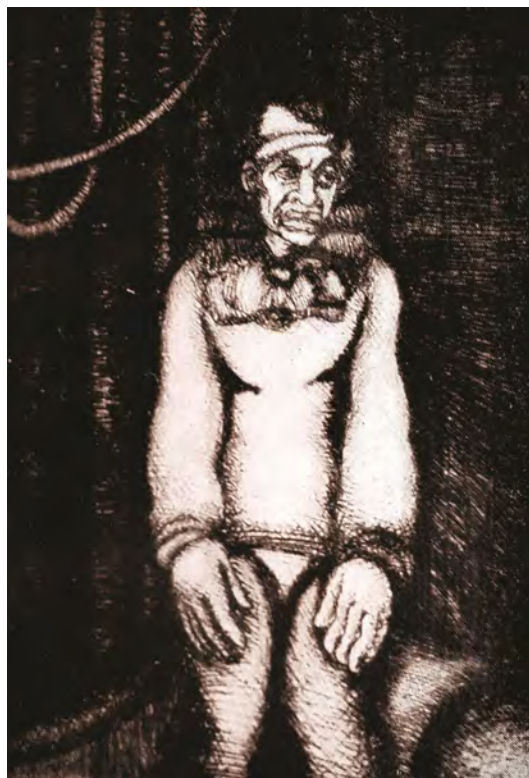


Figura 4. Juan Dell'Acqua, *Debut* (1937). Fuente: catálogo ilustrado del XXVII Salón Nacional de Bellas Artes

El fin de la fiesta es el tema de *Payaso* [Figura 5], óleo que Elba Villafaña envió al Salón de 1936. Esta artista, de sostenida presencia en los Salones Nacionales y varias veces premiada, nos resulta hoy casi una desconocida según el relato de la historia oficial del arte argentino. Alumna de Alfredo Guido en la Escuela Superior de Bellas Artes y luego profesora de la Escuela de Bellas Artes de la Nación, Elba se destacó como pintora y grabadora retratando, en numerosas ocasiones, los paisajes y las costumbres del noroeste argentino, lugar de procedencia de su familia. La figura central de *Payaso* resulta una interesante reelaboración de la iconografía de la melancolía, y guarda similitudes y correspondencias con *La alumna*, de Mario Sironi.² El clown, ensimismado en sus pensamientos, abandona sobre la mesa corneta y matraca —sus herramientas de trabajo, ya ociosas— y se sumerge en la bebida. Tanto el vestuario como el fondo dividen en dos la escena, alternando los tonos oscuros y claros que refuerzan la dualidad y ambigüedad en la que se mueve el personaje, cuyos rasgos se debaten no solo entre lo vivo y lo inerte, sino también entre lo femenino y masculino. El universo del carnaval se rige bajo la lógica de las inversiones: es el mundo al revés. Cambia lo alto por lo bajo, invierte la figura del loco, transformándolo en sabio. El artista, nuevamente, es sorprendido en el lugar del payaso y sus instrumentos festivos se comportan como pobres remedos del compás y la escuadra, herramientas que permiten, tanto al artista como al arquitecto,³ aprehender la realidad y hacerla medible:

La perspectiva en el Renacimiento había sido instrumento de racionalización de la realidad. Había encarnado la esperanza de que el hombre pudiera ejercer su control sobre lo visible, que pudiera, gracias a las matemáticas, hacerse amo y poseedor de la naturaleza (Clair, 1999, p. 90).



Figura 5. Elba Villafaña, *Payaso* (1936). Fuente: catálogo ilustrado del XXVI Salón Nacional de Bellas Artes

2 Obras de este tipo pudieron verse en Buenos Aires en la muestra del «Novecento Italiano» que fue exhibida en las salas de la Asociación Amigos del Arte en 1930 y tuvieron una amplia circulación a través del libro-catálogo de la misma.

3 «Las empresas del genio geométrico, la ciencia de la perspectiva por ejemplo, en tanto que supone en la pintura la puesta en orden de las propiedades del espacio, o también el arte de construir, la arquitectura, en tanto que se basa en la medida, el peso y la tensión de los materiales, son empresas que se sitúan bajo el signo de la melancolía» (Clair, 1999, p. 80).

La imagen melancólica «describe el estado inconsolable del espíritu confrontado con el problema de la imposición de un orden inmediatamente inteligible al caos natural de las cosas» (Clair, 1999, p. 82). De esta manera, el artista encuentra refugio en su pantomima, en la magia de la pista, y en la entrega a la fiesta, sin embargo, está condenado a ser el único consciente de la farsa, a presentir lo que hay más allá de las luces y el decorado. Preso de la impotencia y la incertidumbre, cuando el final de la fiesta se acerca, el espíritu creativo se refugia en la bebida. Pero ¿qué es lo que acecha más allá de la risa y el jolgorio? ¿Qué destino vislumbra el clarividente?

El mismo año en que se presenta esta obra, daba comienzo en España uno de los capítulos más oscuros de la historia. La guerra civil española iba a convertirse en la antesala directa de los horrores que sacudirían a Europa y al mundo entero los años siguientes. Identificados con la figura del artista, estos *clowns* podrían estar hablándonos del papel de los creadores en los tiempos por venir, en el que el arte sería la bandera de la lucidez en un mundo que se ha vuelto loco.

Referencias

- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media*. Madrid, España: Alianza.
- Babino, M. E. (2015). *El Grupo de París. Arte y viajes en los años '20*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.
- Batchelor, D. (1999). Esta libertad, este orden. En B. Fer, D. Batchelor y P. Wood, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras* (pp. 7-90). Madrid, España: Akal.
- Caillois, R. (1982). *La fiesta*. En D. Hollier (Ed.), *El Colegio de Sociología* (pp. 303-332). Madrid, España: Taurus.
- Clair, J. (1999). *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid, España: Visor Libros.
- Condominas, G. (1992). *Lo exótico es cotidiano*. Gijón, España: Júcar.
- Delgado Ruiz, M. (2004). Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos. *Zainak*, (26), 77-98.
- Dupuis-Labbé, D. (2006). Picasso, el circense... En *Picasso y el circo* (pp. 11-24). Barcelona, España: Fondation Pierre Gianadda; Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso.
- Durkheim, E. (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Schiappare.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, España: Guadarrama.
- Fantoni, G. (2017). *La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras*. Santa Fe, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- Pagano, J. L. (1944). *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: L'Amateur.
- Penhos, M. (1999). Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX. En M. Penhos y D. Wechsler (Coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp. 111-152). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Jilguero.
- Penhos, M. y Wechsler, D. (1999). Introducción. En M. Penhos y D. Wechsler (Coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911- 1989)* (pp. 7-12). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Jilguero.
- Santiago García, J. A. (2002). El proceso de secularización. Apuntes sobre el cambio histórico de la religión a la ciencia. *Revista Internacional de Sociología*, 60(31), 59-79. <https://doi.org/10.3989/ris.2002.i31.705>

LA CONSTITUCIÓN DE LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS

Starobinski, J. (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid, España: Abada.

Wechsler, D. (1999). Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. En J. E. Burucúa (Dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. 1 (pp. 269-314). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.