



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

El impresionismo en la Pintura Argentina: Análisis y crítica

Autor:

José Emilio Burucúa y Ana María Telesca

Revista:

Estudios e investigaciones

1989, 3, 67-112



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

EL IMPRESIONISMO EN LA PINTURA ARGENTINA.

ANALISIS Y CRITICA.

José Emilio BURUCUA

Ana María TELESCA

I. INTRODUCCION: PINTURA E IDEAS. UNA APROXIMACION TEORICA A LOS PROBLEMAS DEL IMPRESIONISMO ARGENTINO.

El Impresionismo en la Argentina es una cuestión problemática, casi un emblema, un rebus de cuyas soluciones parece depender la interpretación global del arte argentino. Porque el despertar de aquel movimiento en nuestro medio es quizás el primer intento sistemático de trasplante de un programa estético, claramente identificado bajo el título de un "ismo"; y ello plantea una serie de preguntas que pueden luego generalizarse a todos los movimientos plásticos nacionales de este siglo.

¿Cómo se realizó la transmisión de aquella estética y su praxis? ¿En qué consistió la reelaboración de las formas, imágenes y temas que todo proceso de ese tipo lleva consigo? ¿Acaso dicha conversión mantuvo los rasgos fundamentales de los estilos europeos abarcados por el concepto de Impresionismo, o bien produjo virajes, inflexiones lo suficientemente vigorosos como para hacer inaplicable a nuestra pintura este mismo concepto?.

A partir de aquí se abren nuevos interrogantes sobre la adopción, la "copia" y la transformación en la Argentina o en América Latina de los "ismos" nacidos en los grandes centros culturales de Occidente. Se echa mano de los desfases temporales, de la teoría de la "dependencia" y surge la preocupación acerca de si hay o no originalidad, creación genuina en nuestro arte. Por eso decimos que el problema del Impresionismo argentino suscita una indagación que quiere poner en claro las relaciones entre la plástica nacional y la tradición artística euroamericana, los vehículos, los medios de la transición y de la recreación culturales en el campo específico de lo estético.

Por cierto que, desde los tiempos en que Gálvez acompañaba

la marcha de nuestro Impresionismo con sus artículos en la revista Nosotros, se han ensayado muchas respuestas a aquellas preguntas, casi todas se han centrado en la búsqueda de rasgos formales distintivos y así se ha hablado de un interés inédito por los efectos de la luz lunar y de otras iluminaciones nocturnas en el paisaje, concluyéndose en el carácter "nostálgico", "melancólico", de las obras impresionistas pintadas en la Argentina.

Hasta ahora, sólo Abraham Haber ha intentado una aproximación al movimiento y sus variantes desde lo que podríamos definir como un "horizonte mental", vale decir, teniendo en cuenta la cultura -en el sentido más amplio posible- de los artistas y de los destinatarios o "público" con quienes los primeros anudaron vínculos dialógicos por medio de sus obras.

En rigor de verdad, ha faltado en nuestra historiografía artística, y no sólo para el caso del impresionismo, un enfoque inspirado en el método warburgiano. La vida y obra de Adolfo Bellocq, publicada por F. Corti en 1977, fue un ensayo muy interesante de aplicación de fórmulas del método en un marco más bien estructuralista; pero, por desgracia, ese punto de vista no ha conseguido difundirse desde entonces.

Si bien resulta difícil el modus operandi histórico que propuso Aby Warburg, y mucho más todavía incluir en una síntesis las modificaciones a que el modelo fue sometido por sus discípulos, hemos de intentar una explicación de la que podamos derivar las bondades que implicaría su uso en el estudio del arte nacional y latinoamericano.

Lo esencial del método de marras es quizás el situar las formas artísticas en una trama de relaciones socio-culturales; el confrontarlas sobre todo con los sentimientos, las actitudes profundas y el mundo de ideas de los actores sociales que participan en la creación y difusión del discurso visual. Desde ese cosmos mental en el que nos introducimos a partir de las imágenes, volvemos a ellas para enriquecerlas de significado y comprenderlas mejor, aunque acentuamos a la vez sus caracteres ambiguos por haberles hecho recuperar el papel de signos móviles,

vivos, en el diálogo social que, como historiadores, queremos reconstruir.

En suma, se trata de descubrir los nexos entre las figuraciones y lo que Warburg genéricamente llamaba la "vida" (Ginzburg, 1966, p.1012), con un sentido racionalista que se acerca al que empleaba José Luis Romero cuando hablaba también de la "vida histórica".

Cabría entonces que nos preguntáramos cuál es el conocimiento de nuestra historiografía artística sobre aquel tejido humano de efectos y pasiones colectivas, de nociones confusas y de sistemas eidéticos, en el que las obras argentinas son los hilos icónicos de la pieza o más bien las gemas extrañas, prima facie inexplicables, engarzadas en ella.

Poco y nada sabemos del asunto, pero no caben dudas de que un ejercicio como el que el método warburgiano sugiere nos otorgará una perspectiva inesperada y una dimensión nueva de las obras de nuestro arte; nos revelará el espacio social y mental y la estructura dialógica de los que ellas se han desprendido, pero que a la vez rehacen y recrean sin cesar.

Intentaremos esta vía con el tan debatido Impresionismo argentino.

Para ello, empezaremos por admitir la existencia de relaciones íntimas entre el Impresionismo y el positivismo europeos, apoyándonos en algunas consideraciones que Rewald, Hauser y Del Bravo han realizado en ese sentido, pero adelantando algunas pruebas, escogidas de las fuentes escritas, que sirven al mismo tiempo para mostrar los matices y las derivaciones ideológicas de aquella conexión estilo-filosofía.

El punto central de nuestro trabajo consistirá en desarrollar una hipótesis básica sobre la transformación que ese vínculo, bastante explícito en la cultura europea, sufre al producirse el trasplante del Impresionismo al Río de la Plata.

Digamos por ahora que aquí el movimiento se escinde en lo

que se refiere a sus lazos y nutrientes mentales: por un lado, se asocia con un anarquismo que lo conducirá a las puertas del cambio estilístico; por otro, se une a varias formas de reacción antipositivista (criollismo, espiritualismo nietzscheano, idealismo simbolista) que lo convierten en mera técnica, o bien en un estilo cerrado sobre sí mismo.

Esperamos que la empresa resulte fecunda. Bastaría para ello que nuestro tema exhibiese una nueva problemática, ligada al paradigma elástico y abierto de Warburg, que pudiera extrapolarse formalmente a otros movimientos y períodos del arte nacional, y donde last but not least se dilatase asimismo la conciencia de lo que somos.

II. IMPRESIONISMO-POSITIVISMO EN FRANCIA

John Rewald ha dedicado varias páginas a las relaciones entre los impresionistas franceses y los escritores naturalistas.

Zola actuó como mentor crítico de Manet y de sus amigos durante el Salón de 1866. El novelista creyó ver en la nueva pintura la ilustración precisa de su concepto general del arte -"un trozo de la creación visto a través de un temperamento poderoso"- que él mismo entendía como una idea superadora del realismo proudhoniano.

De igual modo, el círculo de Manet dejaba atrás la pintura de Courbet y su apego a la temática, haciendo de cada obra la afirmación de una subjetividad recreadora del mundo.

"El objeto o persona representados son sólo pretextos; el genio consiste en llevar al objeto o persona a un sentido nuevo, más real y más grande. Porque para mí, no es el árbol, ni el semblante, ni la escena que se me ofrecen lo que me impresiona: sí lo es el hombre que encuentro en la obra, el individuo poderoso que ha sabido cómo crear, al lado del mundo de Dios, un mundo personal que mis ojos ya no podrán olvidar y reconocerán en todas partes." (Rewald, pp. 123-124).

La asociación de Zola con el grupo impresionista continuó

en el Café Guerbois, pero a partir del Salón de 1880, el escritor comenzó a reprochar a sus amigos pintores su perenne naturaleza de "precursores". El hombre de genio que convertiría la "fórmula" en obra maestra no había surgido de entre ellos, "balbucientes incapaces de dar con las palabras". La ruptura se consumó finalmente en 1886, después de la publicación de L'Oeuvre.

El héroe, en esta novela de la serie de los Rougon-Macquart, era un pintor que, desgarrado entre sus sueños y la insuficiencia de su poder creativo, terminaba en la locura y el suicidio.

El motivo inspirador parecía ser algún pintor impresionista -Manet o Cézanne-, o tal vez la existencia genérica de todos ellos que, tras 20 años de exponer sus obras al público, no habían logrado el reconocimiento masivo de la opinión burguesa, la misma que, en cambio, había consagrado a Zola.

La empresa impresionista se mostraba entonces como una acción frustrada, sin éxito, sin capacidad transformadora.

Si el parentesco entre naturalismo literario y positivismo filosófico es de por sí conocido (Biagini, 1985, pp. 38-77), esta condena que se desprende de L'Oeuvre confirma el vínculo y también señala una crisis en la alianza naturalismo-impresionismo y, en la, por ahora, indirecta relación impresionismo-positivismo. Pero sigamos adelante.

Rewald incluye dos citas que abonan la conexión filosófica que adivinamos.

La primera es del escritor Edmond Duranty, y está tomada de su folleto sobre La nouvelle peinture, publicado en 1876; aunque, por cierto, Duranty retoma en este pasaje un texto suyo de 1856 y lo aplica a lo que ve en la exposición impresionista en Durand-Ruel:

"He visto una forma de sociedad, varias acciones y hechos, profesiones, caras y medios. He visto comedias de gestos y semblantes que eran verdaderamente dignos de pintarse. He visto un amplio movimiento de grupos formados por re-

laciones entre la gente, en lugares donde ella se encuentra en diferentes momentos de la vida: la iglesia, el comedor, el dormitorio, el cementerio, el campo de exhibiciones, el estudio, la Cámara de Diputados, cualquier parte. Las diferencias de vestido desempeñaban un gran papel y correspondían a las variaciones de la fisonomía, el porte, el sentimiento y la acción. Todo se me aparecía como si el mundo hubiera sido hecho expresamente, para la alegría de los pintores, el deleite del ojo." (Rewald, p.300)

¿Qué es esto sino un programa de clasificaciones, tipologías psicológicas y sociales, al modo del arte naturalista y también de la ciencia positiva?

La segunda cita a la que aludíamos es de Jules Castagnary, crítico, periodista y político que reprodujo partes del itinerario cívico de Zola. Entre 1863 y 1868, Castagnary propuso el nombre de "naturalistas" para los pintores que se congregaban en torno a Manet.

Quería clasificar así el trabajo de la nueva generación de artistas que ya no podía incluir el término "realismo" de la teoría de Proudhon y de la práctica de Courbet.

La "escuela naturalista" tenía por finalidad el reproducir la naturaleza llevándola a su máxima intensidad: era "la verdad balanceada con la ciencia"; restablecía el lazo entre el hombre y la naturaleza, abrazaba todas las formas del mundo visible y todos los modos de comprender estas realidades.

Por eso, el "naturalismo" debía liberar el temperamento del artista y presentarse finalmente como lo opuesto de una escuela. Al interrogarse sobre la procedencia del movimiento, Castagnary lo derivaba claramente del positivismo, casi de una sociopolítica comtiana:

[El naturalismo impresionista] "es la manifestación de lo más profundo del racionalismo moderno. Surge de nuestra filosofía, que al devolver al hombre a la sociedad de la que la psicología lo había arrojado, ha hecho de la sociedad el objeto principal de nuestras preocupaciones desde ahora.

Surge de nuestra ética, que, al poner la idea rectora de justicia en el lugar de la vaga ley del amor, ha establecido relaciones entre los hombres e iluminado con una nueva luz el problema del destino. Surge de nuestra política, que, postulado como principio la igualdad de los individuos y como desideratum la igualación de las condiciones, ha causado que las falsas jerarquías y las diferencias engañosas desaparecieran de las mentes. Surge de todo cuanto somos nosotros, de todo lo que nos hace pensar, movernos, actuar." (Rewald, p.13)

Por su parte, Arnold Hauser procura distinguir entre el naturalismo y el impresionismo pictórico, pero termina por reconocer que, si bien no constituyen una identidad, sus evoluciones transcurren paralelamente y ninguna de ellas se entiende sin ser referida al desarrollo del positivismo. Esto queda subrayado cuando Hauser observa la "diferencia esencial" entre el impresionismo pictórico y el literario:

"... el impresionismo, pierde relativamente pronto en lo literario su conexión con el naturalismo, el positivismo y el materialismo [lo que probaría que la asociación existía en el caso de la pintura], y casi desde el principio el impresionismo literario se convierte en sostén de aquella reacción idealista que en la pintura no tiene expresión sino después de la disolución del impresionismo." (Hauser, Tomo II, p. 413)

Finalmente, Carlo del Bravo ha extendido la convergencia del estilo "a manchas" y el positivismo al caso de los macchiaioli, en un bellissimo artículo sobre la situación de la pintura en Florencia y París alrededor de 1860:

"La juxtaposición de elementos plásticos (las macchie) en frases figurativas y relampagueantes podía ser vista como una versión artística de la manera de expresarse del positivismo más abierto e internacional: de su rechazo de desbordes emotivos, y de su preferencia por la nitidez y el método propios de un inventario o de una demostración de geometría, que se advertían en el estilo de los críticos más modernos, de Madame Bovary o de Fanny. Ex-

presión estrechamente análoga, entonces, a la pintura de taches o plaques, que se ensayaba en París cerca de 1855, y que distinguió el lenguaje del joven Manet de la elocuencia sanguínea de su maestro Couture." (Del Bravo, p. 283)

Pero este marco proporcionado por la historiografía no es todo.

Como ya anticipamos, hay fuentes escritas que abonan con fuerza la existencia del binomio impresionismo-positivismo.

Degas, por ejemplo, desnuda en su correspondencia una forma mentis signada por una noción de la raza cercana a Taine, y por un fisiologismo impreciso capaz de explicar la naturaleza y la conducta humanas.

Desde los EE.UU., el pintor escribe a un colega danés en 1872:

"...Nada me gusta tanto como las negras de todo matiz, teniendo en sus brazos niños blancos, tan blancos, en casas blancas a columnas de madera acanalada y en jardines de naranjos...Y las lindas mujeres de sangre pura, y las lindas cuarteronas y las negras ¡tan bien plantadas!

...Y después, en verdad, no hay nada, más que una larga estadía, que puede darnos los hábitos de una raza, es decir su encanto." (Degas, pp. 23-24)

Tal vez este entusiasmo por la fuerza cognoscitiva de las categorías raciales arrastró a Degas hacia un antisemitismo que brotó sin disfraces a raíz del affaire Dreyfus. Sobre un "amigo" común, Edgar preguntaba a E. Rouart entre 1900 y 1903:

"¿Qué pasaba por su vieja cabeza de israelita? ¿Tenía tan sólo idea de referirse al tiempo en que nosotros ignorábamos -o poco más o poco menos- su terrible raza?... (Degas, p. 225)

También con Rouart especulaba en 1884:

"...¿Por qué las bestias que pacen y se crían sobre es-

tas hiertas húmedas no habrían de tener reumatismos y por qué no habrían de comunicárnoslos a nosotros que las comemos?" (Degas, p. 80)

Y en 1890, en una carta dirigida a Bartholomé, Degas enriquecía las correspondencias entre lo físico y lo moral, cuando desgranaba observaciones sobre una procesión en el Santuario de Lourdes:

"...una mujer enferma, moribunda, sobre un colchón colocado a través de un factón; al lado de ella, su familia, volviendo de la gruta. Milagros del cuerpo o del alma, reacción física o mística, qué de cosas pintadas sobre las caras..." (Degas, p. 154)

Camilo Pissarro, por su parte, se refería sin descanso a "nuestra filosofía moderna" en las cartas, tan ricas en noticias e ideas, que envió a su hijo Lucien durante 30 años.

En los años '80, en el momento de mayor aproximación de Pissarro a los neo-impressionistas, parece que aquella filosofía resultaba de fundar la acción -en este caso la pintura, por supuesto- sobre los hallazgos de la ciencia, evitando a un mismo tiempo las seducciones del "efectismo" naturalista y las del "estetismo", en las que habían caído, a juicio de Camilo, ciertos impresionistas "románticos" (¿Manet, Degas?)

"...el impresionismo no debía ser sino una pura teoría de observación, sin perder ni la fantasía, ni la libertad, ni la grandeza; en fin, todo lo que hace que un arte sea grande." (Pissarro, 28.II.1883, p.33)

"...Buscar la síntesis moderna de los medios basados en la ciencia, los que a su vez estarán basados en la teoría de los colores descubierta por M. Chevreul, según las experiencias de Maxwell y las medidas de N. O. Rood. Sustituir la mezcla de los pigmentos por la mezcla óptica. Dicho de otro modo: la descomposición de los tonos en sus elementos constitutivos. Porque la mezcla óptica suscita luminosidades mucho más intensas que la mezcla de los pigmentos." (Pissarro, 1886, pp. 88-89)

[De Bellio] "... me dice que no cree que las investigaciones

físicas sobre el color y la luz pueden servir al artista, no más que la anatomía o las leyes de la óptica... Pardiez, si yo no supiera cómo se comportan los colores, por los descubrimientos de Chevreul y de otros sabios, no podríamos proseguir nuestros estudios sobre la luz con tanta seguridad. No haría diferencias entre el color local y la luz, si la ciencia no nos hubiera alertado. Y los complementarios y los contrastes, etc..." (Pissarro, 23.II.1887, pp. 134-135.

Pero, atención: la rigidez del método neoimpresionista no tardó en alarmar a Camilo y lo llevó a apartarse del movimiento, a bregar por un arte "más de sensación, más libre." (Pissarro, 27.I.1894, pp. 329-330)

Es que hizo eclosión en el viejo Pissarro el anarquismo -"ese movimiento que arrastra todo", "que lleva a nuestra sociedad moderna hacia ideas nuevas" (Pissarro, pp. 71-73), y que ya en 1883 y en 1886 lo colocaba en una posición crítica respecto de las facetas burguesas y tecnológicas del positivismo.

"Por todos lados, oigo decir a los burgueses, profesores, artistas y comerciantes, que Francia está perdida en decadencia, que Alemania gana terreno, que la Francia artista es derrotada por las matemáticas, que el futuro pertenece a los mecánicos, a los ingenieros, a los grandes financistas alemanes y americanos...Francia está enferma, pero ¿de qué?...Está enferma de transformación..."(Pissarro, I.1886, p.91)

Por eso, Camilo terminó criticando en los '90 el cientificismo presuntamente revolucionario de Zola (Pissarro, 8.V. 1902, p.283); aunque más tarde habría de respaldar entusiastamente al escritor en el affaire Dreyfus. (Pissarro, 1898, pp. 440-463)

Entretanto, el anarquismo de Camilo se exarcerbaba y se mostraba como un heredero de los componentes naturalistas y libertarios del positivismo, frente a la opinión y al gusto de una burguesía que se había volcado hacia un nuevo y morboso "misticismo" en ese final del siglo.

"La burguesía inquieta, sorprendida por el clamor inmenso de las masas desheredadas, por la inmensa reivindicación del pueblo, siente la necesidad de volver a conducir a éste a las creencias supersticiosas. De ahí toda la inquietud de los simbolistas religiosos, del socialismo religioso, del arte "ideista", del ocultismo, del budismo, etc., etc... Hace mucho tiempo que v^o venir a este enemigo encarnizado del pobre, del trabajador; de modo que es necesario que este movimiento sea un estertor, ¡el último! Los impresionistas están en lo cierto: el suyo es un arte basado en las sensaciones, y además es honesto." (Pissarro, 13.V.1891, pp.247-248)

Camilo identificó a los artistas que cabalgaban sobre la reacción.

Huysmans, un "enfermo del estómago", iba de la mano Jean Gauguin, ese astuto que había sentido el retroceso de una burguesía amedrentada por las grandes ideas de solidaridad que germinaban en el pueblo.

"...reprocho a Gauguin el no aplicar su síntesis a nuestra filosofía moderna que es absolutamente social, antiautoritaria y antimística..." (Pissarro, 20.IV.1891, pp.234-235)

Mas tampoco el anarquismo de Camilo es una actitud ingenua. El pintor no se hacía ilusiones.

Sabía que el arte no lograría la renovación del mundo.

A Geffroy, que deseaba entusiasmarlo con un proyecto para organizar "museos de barrio" donde los obreros pudieran entrenar y cultivar su gusto, él le oponía los siguientes reparos:

"...dudo que eso provoque el amor al arte en los que reventan de hambre. Al obrero, mientras haya un capitalista, y esos desgraciados salarios de miseria, le importará un rábano lo bello...preferirá trabajar para los Boussod & Valadon de la industria, pues pagan mejor y sus productos se venden mejor. Deberíamos educar a los compradores más bien..." (Pissarro, 14.II.1895, p.366)

Recordemos este derrotero estético-moral de Camilo. Malharro lo reproducirá en buena parte, sin caer en el escepticismo que campea en la última cita.

Cézanne, que estuvo tan próximo a los naturalistas en la época de su amistad con Zola -hasta 1886- también dejó traslucir en sus comentarios ocasionales sobre la literatura de aquéllos algunas nociones vagamente positivista.

En 1878, Cézanne transmitió a Zola sus impresiones a propósito de Une page d'amour:

"...el desarrollo de la pasión en los protagonistas tiene una gradación progresiva y conexa. Otra observación me parece justa y es que los propios lugares se resienten con la pasión que agita a los personajes y los objetos inanimados se ligan entre sí y participan en sus experiencias. Parecen abrazarse, por así decirlo, y estar involucrados en los sufrimientos de los seres vivos..." (Cézanne, pp.45-45)

Se advierte aquí la preocupación, cara al positivismo, de encontrar los puntos de enlace, las "cajas negras" diríamos tal vez, en los que física y fisiología se subsumen en lo psicológico y espiritual.

En 1880, Cézanne compartía una sensibilidad, un tenor de vida con el círculo de los naturalistas.

Después de haber leído las Soirées de Médan, un conjunto de relatos escritos por Zola, Maupassant, Paul Alexis y un Huysmans muy distinto de su posterior Des Esseintes el pintor rogaba al amigo Zola que fuera el intérprete ante sus colegas, "de los sentimientos de simpatía artística que une a las personas sensibles, no obstante la diferencia de los medios de expresión." (Cézanne, p. 72)

Y no es casual que, tras la ruptura con Zola, Cézanne se embarcara en la búsqueda de un clasicismo visual que lo alejaría de cualquier actitud positivista, conquistadora y matemática respecto de la naturaleza. Más bien, lo contrario. Su pintura se inclinaría a una ascética sujeción a las sensaciones provocadas en el sujeto por un análisis no perturbador de aquella naturaleza.

Cézanne revelaba a Emile Bernard los mecanismos para lograr la "extensión, una sección de la naturaleza, digamos, o si le

gusta más, del espectáculo que el Pater Omnipotens Aeterne Deus nos despliega delante de los ojos." (BERNARD, 15.IV.1904, pp. 72-73).

"El literato se expresa mejor por medio de abstracciones, en tanto que el pintor hace concretar, con dibujo y color, las propias sensaciones y las propias percepciones. Nunca se es ni demasiado escrupuloso, ni demasiado sincero o demasiado sometido a la naturaleza: somos más o menos dueños del propio modelo de expresión. Penetrar en lo que uno tiene ante sí, y perseverar en expresarse del modo más lógico posible." (Bernard, 26.V.1904, pp. 75-76)

Es posible descubrir cómo en los últimos años del siglo, desde fuera ya del Impresionismo, se divisaba su asociación con el positivismo y se explicaba la derivación del estilo hacia la pintura simbolista de formas más cerradas, de colores vibrantes y arbitrarios, mientras el simbolismo era mostrado como un movimiento que, buscando la verdad que había obsesionado a los positivistas, se había topado nuevamente con las realidades del espíritu.

Así razonaba Maurice Denis, alrededor de 1895, en sus Notas sobre la pintura religiosa :

"Ciertamente, no; no se trataba de una teoría idealista. Fruto inmediato de las filosofías positivistas, entonces en boga, y de los métodos de la inducción que tuvimos en tan grande respeto, el simbolismo fue la tentativa más estrictamente científica en el arte. Los que la inauguraron eran paisajistas, pintores de naturalezas muertas, y de ninguna manera pintores del alma...Eran espíritus ávidos de verdad, viviendo en comunión con la naturaleza, y creo muy firmemente que también desprovistos de metafísica. Si se vieron llevados a deformar, a componer, y finalmente a inventar sorprendentes fórmulas es porque quisieron someterse a las leyes de armonía que rigen las relaciones de los colores, la disposición de las líneas (investigaciones de Seurat, Bernard, C. Pissarro); pero fue también para poner mayor sinceridad en la expresión de sus sensaciones.

Dada la estructura del ojo y su fisiología, el mecanismo de las asociaciones y las leyes de la sensibilidad (tales

por lo menos como aún las conocemos), extrajeron de ellas las leyes de la obra de arte y obtuvieron de inmediato, sometiendo a ellas, expresiones más intensas. Desde entonces en lugar de buscar siempre en vano el representar tal cual sus sensaciones, se aplicaron a sustituirlas por equivalencias. ¡Existía, pues una estrecha correspondencia entre las formas y las emociones!. Los fenómenos significaban estados de alma, y esto era el simbolismo. La materia se hizo expresiva, y la carne se hizo verbo. Por haber continuado por la senda que indicaban Taine y Spencer, hénos aquí en plena filosofía alejandrina." (Denis, pp. 60-61)

En Las artes en Roma o el método clásico, escrito en 1896,, Denis insistía en la filiación positiva y "científica" del simbolismo:

"...el simbolismo...era la tentativa de arte más estrictamente científica, apoyada en la correspondencia de las formas con las emociones, es decir, en una verdad confirmada, a la vez, por la tradición y la experiencia." (Denis, p.80)

En 1916, en cambio, la evolución de los estilos y del pensamiento francés a partir de nuestra dupla Impresionismo-positivismo, se le aparecía muy distinta a Maurice Denis. Meditando sobre El presente y el futuro de la pintura francesa, Denis veía al Impresionismo del lado de un realismo "teñido de panteísmo, democratismo, tolstoísmo o ironía."

"...la imitación ceñida de las fórmulas impresionistas había renovado [el realismo] proporcionándole, notablemente en el paisaje, un elemento de frescura que lo hacía menos fastidioso y le daba un sesgo más moderno." (Denis, 1914-21, p. 20)

El simbolismo estaba claramente, para él, en el lado opuesto de la subjetividad del espíritu:

"...no es menos cierto que, en el origen de nuestras teorías de 1890, estaban la formación intelectual que todos nosotros teníamos, artistas, aficionados, escritores, recibida en el colegio, que constituía la opinión corriente de la juventud cultivada, y donde dominaba la influencia de la filosofía alemana.

Comprendemos bien que lo nuevo y característico en el sistema simbolista, era el rechazo de la objetividad. Renunciábamos a lo real. Todo lo que sucedió después se encuentra de lleno en lo subjetivo, por ende en lo abstracto, y por consiguiente en lo oscuro." (Denis, 1914-1921, pp.26-27)

Llegados a este punto creemos haber probado la validez de nuestra hipótesis sobre los vínculos íntimos entre Impresionismo y positivismo en la cultura europea de la segunda mitad del siglo XIX.

Lo que sigue intentará desvelar el sentido que tuvo la transformación que los pintores argentinos operaron en el Impresionismo.

Al ejercerse sobre todo, a nuestro criterio, en el nexo que articulaba aquel binomio, una acción desde lo mental y filosófico produjo un estilo o mejor dicho, estilos nuevos en los cuales la filiación francesa y europea es indiscutible, pero que pueden abarcarse bajo una categoría historiográfica a la que, justificadamente, llamamos "Impresionismo argentino."

III. IMPRESIONISMO E IDEOLOGÍAS EN LA ARGENTINA

Nuestros artistas de la Generación del '80 se formaron en una atmósfera intelectual signada por el positivismo y el naturalismo.

La escuela de Médan tuvo muy pronto prosélitos entusiastas entre los porteños que leían con avidez a Daudet y a Zola, a tal extremo que el autor de Germinal declaraba no ser leído en ninguna parte como lo era en Buenos Aires. (Schiaffino, 1933, p.307)

Muchos cuadros de las últimas décadas del siglo, pintados en Europa o aquí - La sopa de los pobres , Sin pan y sin trabajo , Le lever de la bonne , La vuelta al hogar - testimonian el fuerte influjo de las estéticas realista y naturalista sobre nuestra pintura.

Schiaffino ya había señalado estas coincidencias cuando destacó, por ejemplo, la impronta de Courbet y Zola sobre Sivori (Schiaffino, 1982, p.95); y su relato sobre la fundación del Ateneo puso de relieve las vertientes filosófico-ideológicas de la cultura de la élite porteña en torno a 1893.

Sin duda, un realismo de cuño positivista y "científico" alternaba allí con un simbolismo novedoso, y ambas tendencias podían confluír en un mismo personaje.

Mientras el profesor Carlos Berg y el doctor Norberto Piñero disertaban sobre cuestiones de la ciencia natural y de la sociología, Rubén Darío recitaba sus poemas modernistas, y Eduardo Holmberg saltaba de la lectura de dos cuentos fantásticos suyos, "dignos de Hoffman", a la organización de extrañas visitas al Jardín Zoológico:

"...solía llevarnos en los plenilunios estivales... a fin de sorprender entre las sombras nocturnas, los embates tumultuosos de los felinos de pupila incandescente; entre el barrir de los elefantes que mecían sus moles y balanceaban sus trompas, el berrido de los osos, el bramido de los tigres inquietos, desplegando las sedas amarillas jaspeadas de negro de sus flancos opulentos, y el rugido gutural del león, abriendo las fauces en medio a la mañana de sus crines hirsutas." (Schiaffino, 1933, pp. 316-317)

Sucedía, aparentemente, en el Ateneo algo muy semejante al pasaje insensible hacia el simbolismo que Maurice Denis registraba por esos mismos años en la cultura francesa.

Lo cierto es que, más tarde en 1913, cuando Manuel Gálvez recapituló sus opiniones sobre la pintura de Sívori, volvió a aparecer la asociación entre su obra y la visión positivamente objetiva del paisaje argentino.

Para Gálvez, Sívori había descubierto la belleza de la pampa y se había consagrado a representar sus "extensiones ilimitadas", pero el resultado había sido "desteñido", "trivial".

"Su obra es realista en cuanto no es producto de la imaginación. Sívori estudia la naturaleza y trata de interpretarla. Pero su temperamento no es para estas cosas. La pampa, con su libertad salvaje, con la vida semibárbara de sus comarcas, con sus extrañas puestas del sol, con el gaucho que es uno de los más singulares productos de la energía humana, exige otro espíritu... No profundiza ja

más, y no siente, o no sabe revelar el misterio y la desolación de las noches pampeanas; y si pinta la primavera no será una primavera fecundante en que todo sea amor... en que estallen las moléculas, en que se cante la explosión de la vida; será una primavera dulzona, rosada, tal como la sentiría una señorita de 18 años..."(Gálvez, Nosotros n° 49, pp. 322-323)

Gálvez pensaba que Malharro, "fuerte, indomable, inspirado, audaz, hubiera sido el intérprete fiel de la pampa", el artista superador de aquella versión fría y objetiva de la naturaleza.

Es interesante encontrar otras referencias de Gálvez a la objetividad materialista, y comprobar su asociación con un impresionismo técnico en el caso de Cupertino del Campo.

En noviembre de 1912, comentando el Salón Nacional, Gálvez se detuvo en dos cuadros de ese pintor, El rancho y El tambo porque decía ver en ellos un espécimen de lo que había de ser la pintura argentina. Recalcaba que ambas obras eran "francamente impresionistas" en cuanto a la técnica y parecían concretar "las modalidades de nuestra raza en formación". La luz estaba estudiada a conciencia, honesta y desinteresadamente. Del Campo pintaba en pleno día, bajo un sol fuerte y así descubría una "nueva belleza":

"Nuestro gran Malharro pintó también ranchos, pero al atardecer o a la noche, esos dos grandes poetas que son capaces de embellecer cualquier cosa...Del Campo aparece en estos cuadros como un verdadero realista. No pone nada de su invención, o casi nada, y trata de acercarse en lo posible a la naturaleza..."(Gálvez, Nosotros n°43, p.86)

Lo que Gálvez entendía por "verdadero realismo" se explicaba algunas páginas más adelante, en las conclusiones acerca de las tendencias generales en el Salón.

El paisaje era el género predominante, debido a la falta de tradiciones, a la desaparición de costumbres criollas y a la influencia del arte francés. Pero la razón más profunda de aquella supremacía era el apego del ambiente argentino a un realismo que Gálvez no dudaba en anudar al materialismo:

"En efecto, si observamos los paisajes expuestos se nota

en ellos el propósito de atenerse exclusivamente a la realidad objetiva. Hay poco o ningún subjetivismo en los cuadros. El paisaje no es en ellos un estado de alma; carece de religiosidad, de misticismo. Pero de esto no hay que extrañarse. Hemos nacido en un ambiente superficial y materializado y por consiguiente no esperemos hondura espiritual en nuestros pintores..."(Gálvez, Nosotros n° 43, p.93)

Al año siguiente, en los comentarios sobre el nuevo Salón, Gálvez volvía sobre Del Campo. Realzaba la sinceridad de su búsqueda artística, pero advertía en él una tendencia hacia el realismo empobrecedor.

"...Del Campo, decididamente, no ve sino lo exterior de las cosas; lo que está dentro de ellas, sobre ellas, y las envuelve, él no lo ve. No es un pintor idealista. El alma de las cosas, la poesía que de ellas emana, la emoción que contienen no aparece en los cuadros de Del Campo. Es un pintor que carece en absoluto de lirismo. Esto, desde luego, no es un defecto...A Del Campo seguramente le ha molestado el excesivo sentimentalismo, la cursilería romántica, la poesía de receta de algunos pintores. Y deseando un arte más verdadero está afirmando con su obra un concepto extremo. Espero que, si es como lo digo, reaccionará y nos dará obras de un raro realismo, pero que a la vez traduzcan el alma del paisaje reproducido. El arte materialista pasa por una crisis; en estos instantes se le considera un arte atrasado y hasta falso, por no reflejar sino una faz de las cosas: su aspecto corporal." (Gálvez, Nosotros n° 55, pp. 207-208)

También en la Argentina, entonces, una de las lecturas del Impresionismo ligaba a éste con una filosofía positivista difusa.

El que así lo interpretaba, Manuel Gálvez, lo hacía desde una postura contestataria del positivismo, a la par que conectaba otra vertiente del mismo Impresionismo a la saludable reacción nacional contra aquella filosofía hegemónica.

Malharro, sin duda, habría podido encarnar la superación del positivismo en la pintura.

En el Salón de 1913, Gálvez rescataba la irrealidad conmovedora de un discípulo de Malharro: dos jardines pintados por Walter de Navazio tenían, para el crítico, algo "lírico, sonoro, versallesco", gracias a una luminosidad sutil que los penetraba de alegría.

"...se ha dicho que su pintura es falsa. Puede ser...por los senderos de estos cuadros no es posible caminar. Pero en esta pintura, la falsead es el defecto de sus cualidades. Hay que aceptar a los artistas como son. Los cuadros de Walter de Navazio no serían tan bellamente, tan graciosamente líricos, si no fueran un tanto irreales... Navazio ha realizado dos obras espontáneas, naturales, sin énfasis ninguno. Tienen sentimiento, sin caer en la sensiblería y sobre todo muestran esa cualidad inapreciable, quizás por ser tan rara, especialmente en este país, que se llama la gracia...(Gálvez, Ibidem, pp. 212-213)

Vayamos ahora a los escritos y controversias de los propios artistas.

En una fecha tan temprana como 1889, Malharro desarrollaba ideas estéticas de avanzada en un artículo polémico sobre De Martino, el pintor italiano de marinas.

Desde las columnas de El Nacional, nuestro joven artista rechazaba las críticas que Schiaffino había realizado a ciertos defectos que encontraba en la pintura de De Martino: ausencia de luminosidad en el mar, falsedad de los tonos en los detalles, minucia excesiva en la representación de los barcos.

Schiaffino no había tenido en cuenta el famoso apotegma de Zola -"Un pensador profundo"- acerca del papel del "temperamento" artístico.

Es más, Malharro se apoyaba en la modernísima obra de Guyau para recalcar, contra la pretendida objetividad y "base científica" de Schiaffino que el fin de su exégesis era "el de simpatizar con el autor de la obra, con su trabajo, sus intenciones seguidas de éxito, su habilidad...Por eso el artista, agrega Guyau, es rara vez olvidado por nosotros en la contemplación de su obra de arte."

Malharro pretendía superar, mediante este diálogo visual con el "otro" que se encontraba tras la pintura, lo que "Comte en su jerga conocida" asignaba a "la parte de placer sensitivo, egoísta."

De manera que, como acotábamos al principio, ya en 1889, nuestro Martín Malharro quería ubicarse más allá del positivismo.

Tal vez recordar quién había sido Guyau nos ayude en nuestra caracterización del prematuro perfil intelectual de Malharro.

Jean-Marie Guyau (1854-1888) fue un filósofo francés, hijo del utilitarismo inglés y del positivismo, pero uno de los primeros antagonistas del último movimiento y del naturalismo, su correlato en el plano estético.

Para Guyau, la vida en sociedad era la realidad más alta erigida sobre el sentimiento universal de la comunidad del hombre con el cosmos. El arte, la moral y la religión eran las vías de enaltecimiento, los caminos por los que los individuos accedían a la dignidad suprema de la vida colectiva.

Precisamente el arte acaparó gran parte de las meditaciones de Guyau en sus libros Los problemas de la estética contemporánea de 1884 y El arte desde el punto de vista sociológico, publicado póstumamente en 1889. Este último contiene críticas a Zola por su radicalismo naturalista; a Flaubert y Goncourt por sus anhelos de hacer prevalecer la visión del arte en nuestro contacto con la vida y, por último, a Taine por la insuficiencia de su perspectiva positivista respecto de la génesis del arte y su descuido del papel que en ella cabía al genio "como poder de sociabilidad y como creador de un nuevo medio social." (Guyau, 1943, pp. 118-120, 88-90 y 62-67)

"El fin más elevado del arte es producir una emoción estética de carácter social... Como la religión, el arte es un antropomorfismo y un sociomorfismo." (Guyau, 1943, p. 51)

Este carácter de la obra artística, objeto plasmado y a la vez fuerza plasmadora de la realidad social, fue el fundamento y el telos de la carrera de Malharro, el resorte de la libertad de ejecución y de juicio con que siempre se expresaría. Por ejemplo, cuando, amigo de Schiaffino, escribía a éste desde París,

en noviembre de 1895, a sabiendas de que Puvis había sido el admirado maestro del Director de nuestro Museo de Bellas Artes:

"Es de moda actualmente en París sostener que Puvis de Chavannes es una de las grandes personalidades artísticas de este siglo; no me lo explico, y probablemente estaré en error...Puvis de Chavannes sacrifica dibujo,color,etc., a la idea que es la que domina. Comprendo y tienen toda mi admiración Jean-Marie Laurens, Cormon, Meissonier y los paisajistas franceses, que los conceptúo únicos; pero no entro por Puvis de Chavannes, ni por Claude Monet (gran éxito actualmente) ni por el sinnúmero de escuelas que buscan la originalidad y el triunfo a costa y en perjuicio de todas aquellas cualidades que precisamente constituyen la obra de arte." (Malharro, 1895)

Y, ¿cuáles eran las "cualidades" sino las que como el dibujo de trazo sintético y enérgico, o la organización de las "múltiples y secretas bellezas de la luz" (Malharro, 1889) generaban la "emoción estética de carácter social" que propugnaba Guyau?

Por eso, en la misma carta a Schiaffino, Malharro exaltaba el grabado y el "arte de la ilustración", entusiasmándose ante la inaccesible comunicatividad de los aguafuertes de Rembrandt:

"Aquí no desdeñan los mejores maestros en abandonar por momentos, los pinceles para tomar el buril, la pluma o el lápiz litográfico...He tenido un pequeño éxito con una litografía hecha en estos días, pero me inclino por el aguafuerte, procedimiento que estudio y al que me pienso dedicar todos los momentos posibles. Los artistas modernos (y los franceses sobre todo) parece que tratan de oponer la litografía al aguafuerte y hacen prodigios en el primero de estos procedimientos; con todo, están muy lejos de los aguafuertes de Rembrandt y no creo que lleguen a colmar sus deseos." (Malharro, 1895)

De regreso en el país, la actitud estético-filosófica de Malharro lo colocó en una extraña encrucijada que no fue sólo intelectual sino también política.

Analicemos primero su credo, su "profesión de fe" artística, publicada en las columnas de El Diario en 1902:

"El respeto más profundo por las leyes que rigen al mundo físico, la observación más intensa por todo lo que rige al mundo moral, la individualidad apoyándose en las conquistas de la ciencia, apropiándose las, asimilándose las para aplicarlas y basar su obra en cimientos incommovibles de lógica y de verdad; la vida estudiada en sus principios engendrados con todas sus bellezas, con todos sus fenómenos, con todos sus honores, eso es modernismo en arte." (El Diario, 1902)

Por otra parte, aquel vitalismo se desliza a una práctica de la libertad y a una indagación por el "ser" que rápidamente habría de vincular a Malharro con el anarquismo en sentido lato y, al mismo tiempo, con la "restauración nacional" que Gálvez y Rojas impulsaban a comienzos del siglo.

"La vida en todas sus manifestaciones, el aire, el calor, la luz, la sensación de la naturaleza en la montaña, en el valle, el agua, la roca, la flor, el drama colosal de la luz que se desarrolla en la más mínima partícula de naturaleza, todo ello estudiado con desinterés, olvidándonos de nosotros mismos para reflejar la 'emoción' toda de nuestro ser, delicado o abrupto, en nuestra obra, sin tratar de agradar o desagradar, con sinceridad, con lealtad, con franqueza, eso es arte moderno." (Malharro, 1902)

Apenas un año después, en 1903, Malharro ejercía la crítica de arte en la revista Ideas, dirigida por Manuel Gálvez, y allí exponía las dos facetas de su pensamiento, la anarquista y la nacionalista.

Lo que hoy calificaríamos como paradoja política, extraña coincidentia oppositorum que sólo se lograba en sede artística, no era tal en aquellos años. (Terán, 1987, pp. 11-16; Biagini, 1985, pp. 31-37)

Recordemos sino quiénes colaboraban en la revista Martín Fierro, publicada entre el 3 de marzo de 1904 y el 6 de febrero de 1905, "revista popular ilustrada de crítica y arte" que dirigía el anarquista Alberto Ghirardo. En ella escribieron Ingenieros, Payró, Florencio Sánchez, Palacios y Macedonio Fernández J. lo que no parece contradictorio con el ideario de la publicación, pero también lo hicieron Eduardo Schiaffino, Julio Molina y Ve -

dia y Ricardo Rojas, con lo que venimos a mostrar que aquella síntesis paradójica no estaba solamente en la cabeza y en los pinceles de Malharro.

Nuestra acotación sobre Martín Fierro es doblemente significativa, si se piensa que Ghirardo sería luego el director de Ideas y figuras, otra revista anarquista donde Malharro publicó cáusticos y desgarradores dibujos sobre la hipocresía del clero y de la milicia o sobre la pobreza y la frustración de los inmigrantes (lám. 1 a 6).

El trazo sintético, incisivo en los perfiles, caricaturiza a los poderosos; el claroscuro y el tratteggio grueso, violento en lo profundo de los pliegues, componen la urdimbre plástica que retrata el dolor y la humanidad profunda de los desamparados.

Pero volvamos a los escritos de Malharro en Ideas.

La posibilidad de un arte nacional y la libertad estilística que ella implica eran entonces las obsesiones del crítico y del pintor.

Malharro entendía que el arte debía ser "nacional, concreto, hablar la lengua del país y participando de sus emociones, ser un reflejo de éste." Pero había que entenderse sobre un punto importante:

"El hecho de ser un artista nacido en tierra argentina no implica por eso sólo que su obra sea nacional; el hecho de pintar escenas criollas no representa tampoco arte nuestro." (Malharro, 1903, p. 57)

La modificación de lo aprendido en las "escuelas" europeas, tal como ellas lo hubieran hecho de haber tenido que "interpretar nuestro medio, nuestro ambiente", y el abandono del "espíritu de asimilación que nos distingue" formarían finalmente al artista con alma americana, capaz de aprehender la poesía del paisaje con la originalidad que la literatura argentina conquistó en el Facundo de Sarmiento:

"Para fundamentar la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de nuestro país, indaguemos sus misterios, ex-

plorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o aquellas maneras." (Malharro, 1903, p.58)

En la misma Ideas, Malharro comentó la Exposición de Bellas Artes en el Bon Marché, realizada para festejar el 25° aniversario de la Sociedad Estímulo.

El tono general de la muestra le pareció rutinario y mediocre, ecléctico y convencional. Su esperanza se dirigía a los "indisciplinados", entre quienes "se encuentran generalmente las verdaderas manifestaciones del arte", a los jóvenes, a los irregulares, "los bárbaros, los que no tienen sonrisas é inclinaciones de cerviz por el soquete; á los altivos, á los independientes, á los que poseen un ideal y todo lo sacrifican por él." (Malharro, 1903, pp. 156-157)

El novel Cupertino del Campo era uno de ellos, a pesar de que su envío consistía en un grupo de "apuntes", pero allí había "observación y fuerza."

Enrique Prins, en cambio, había presentado "una tela que es de lo más avanzado y de lo más valiente de la exposición. Un retrato de señora en una nota tan fresca como sobria, una manifestación impresionista de buena marca." (Malharro, 1903, p. 159)

Prins exponía un segundo retrato en el que no campeaba esa pintura libre y sincera. Malharro deducía que el pintor considerado era "un talento de asimilación, sin un átomo de individualidad."

"Es hoy impresionista, porque tuvo en París un maestro de esa escuela. Pinta de distinta manera, porque también tuvo un profesor que se lo enseñó así; y hoy espiga indiferentemente y con igual éxito en los dos terrenos." (Malharro, 1903, 159)

Por lo tanto, no bastaba usar la técnica del Impresionismo para ser un artista genuino. De "la libre comunión con la naturaleza, de la manifestación de las sensaciones, sentimientos o pensamientos", brotaba esa pintura auténtica, hecha sobre todo de luz y color, a la que se llamaba Impresionismo (Malharro, 1909)

Mucho tiempo después, Jorge Romero Brest insistiría en este sesgo peculiar para definir el sentido revolucionario de Malharro y sus seguidores en el arte nacional:

"La pintura de los impresionistas no significó lo moderno porque fuera un movimiento polémico y encarnara una revolución técnica; significó lo moderno porque encarnó una revolución del espíritu." (Romero Brest, 1951)

El singular anarquismo estético de Malharro derivó muy pronto en el anarquismo político, a la manera de Camilo Pissarro.

Los clichés, las "melosidades", las hipocresías artísticas no sólo conformaban un mal pintor sino que harían de él un "clown du bourgeois" (Malharro, 1903, p. 163)

La inmersión en la naturaleza y el descubrimiento de nuestra tierra serían los mejores antídotos contra el mal de la mediocridad y la ignorancia.

Por eso, Malharro ansiaba culminar su estética con una pedagogía. En 1905, en Ideas, inició sus reflexiones acerca del arte en la escuela.

Decía en esa ocasión que, si queríamos formar "nuestro hombre sudamericano" de modo que pudiera vencer el atraso material, la naturaleza bruta y primitiva de nuestro continente, deberíamos iniciar "al niño de nuestras escuelas en las manifestaciones hermosas e imponentes de esa naturaleza para que la comprenda, y familiarizándose con sus distintas peculiaridades, observe y admire la magnitud del campo que ofrece a su acción y sus energías, a su voluntad, a su fuerza y sus iniciativas." (Malharro, 1905, pp. 325-326)

Como bien sabemos, el empeño de Malharro no quedó allí; escribió un bellissimo libro sobre El Dibujo en la Escuela Primaria, que fue publicado en 1911 y que se basa en el análisis de un riquísimo material de arte infantil.

Malharro sabía que el dibujo no era para el niño un arte ni una ciencia, sino más bien una síntesis psicológico-motriz de pensamientos, emociones y observaciones, un lenguaje, una escritura que el chico usaba mucho antes de pisar la escuela.

La enseñanza debía apuntar al desarrollo de las facultades de observación y de los medios expresivos en el niño; por lo tanto, no podía obedecer a un criterio único, a un patrón rigurosamente establecido. Había de asentarse en un diagnóstico de cada alumno, realizado sobre la base de un dibujo libre, "la clínica del dibujo de clase". (Malharro, 1911, p. 51)

Los ejercicios más estimulantes eran los croquis sintéticos, hechos del natural durante las excursiones escolares, o bien las siluetas de los compañeros y maestros.

Malharro no desdeñó el dar lecciones de teoría de los colores y de la visión a los profesores. Este conocimiento les proporcionaría los fundamentos del método a emplear, de los modelos a elegir en cada etapa de la evolución de los niños. Nuevamente Malharro alentaba al espíritu de búsqueda y de originalidad creadora.

"...para que el artificialismo á que se acuda, con el objeto de precipitar ó no la evolución de nuestras masas escolares, cuaje produciendo algunos resultados, es necesario que sea originario de la experimentación y no del espíritu de adopción y adaptación que preside generalmente a nuestras innovaciones." (Malharro, 1911, p.223)

Una pedagogía artística destinada al conocimiento y a la libertad fue la última manifestación, el despliegue final de aquella idea o, mejor dicho, de aquella certeza sobre la fuerza social del arte que descubrimos en el primer Malharro. Su aventura intelectual transcurrió paralela a su empresa pictórica. En ambas asumió un papel semejante a los ángeles de Swendenborg, como borgeanamente señaló Chiabra Acosta (Atalaya) en 1925, en el nº 6 de La campana de palo : cuanto más pasaban los años, más rejuvenecía Malharro (Atalaya, 1925, p. 14)

Y allí mismo, en ese número de la revista anarquista de estética, Luis Falcini rememoraba a su maestro con estas palabras:

"Abandonando los conceptos del verdadero realismo, pasaba de las vibraciones luminosas del impresionismo y post-impresionismo a las construcciones arquitecturales de las formas y de las composición realizando, paralelamente y dentro de su personalidad, una evolución semejante a la

de la gran pintura moderna.

...mientras en nuestro medio se pregonaba y se intentaba un Arte nacional a base de literatura gauchesca, Malharro afirmaba, con la más orgánica y vigorosa expresión pictórica que haya dado América, la verdadera y tal vez única pintura nacional, basada en nuestro paisaje regional, único elemento que ha podido escapar a la fatal hibridez de nuestra cosmopolita vida en formación." (Falcini. 1925, p.17)

Los críticos y artistas de La campana de palo, vieron claramente cuál había sido la proyección revolucionaria de Malharro y procuraron definir, desde una perspectiva casi historiográfica, una línea de vanguardia estética que, a menudo, era también social y política.

Por supuesto que ellos querían aparecer como los herederos de esa corriente, los continuadores de una lucha por la dignificación de la vida que se libraba en el campo del arte. La figura de Ramón Silva emergió así junto a la de Malharro, con algunos ribetes de "pintor maldito".

Chiabra Acosta comparaba el cromatismo alucinado de Silva con la encendida "policromía" de Rimbaud:

"..lo exagerado de esos ocres y violetas; no amenguaba el dejo sombrío de su visión. Es que todo amor sincero, es trágico, y el amor a la Belleza, lo es quizás más que ninguno. Por eso, la desolación de ciertos suburbios parisinos y porteños, tuvieron en él un aguafuerte de acentos hondos y punzantes." (Atalaya, 1916, p. 13)

Carlos Giambiagi retomaba las expresiones de Atalaya y explicaba las primeras reacciones de rechazo del contemplador frente a los cuadros de Silva. Su trabajo había sido el de un impresionista: el "jirón de vida" traducido directamente, el estado de ánimo vibrando en el color.

[Pero] "su pensamiento giraba alucinado en un mundo de imágenes [que se resolvían] en síntesis imperativas."
"Su obra, como él mismo, no sonrío al primer llegado; como él, tiene la hosquedad aparente de los ensimismados y como él, reserva al afecto y al respeto la riqueza profundamente emotiva de su lirismo ingenuo pleno de magnificencias"(Giambiagi, 1925, p.15)

Giambiagi volvió una y otra vez a bucear en la obra de aquel grupo auroral de impresionistas. Su cuaderno de "reflexiones" incluyó notas críticas sobre la pintura de Malharro, el día 7 de junio de 1939.

Giambiagi reconocía al zoliano "hombre de temperamento", al artista que miraba las cosas de una manera nueva, pero advertía claudicaciones, deslizamientos hacia un sentimentalismo romántico que redundaba en falsa sugestión. Malharro había puesto reflejos en el agua, "armonías bajas y sonoras". La machine impresionista estaba presente, pero faltaba el estudio detenido, verdadero, de la riqueza del color.

El juicio de Giambiagi se encontraba quizás influido por los embates del formalismo en pro de la autonomía de la obra. Pero, muy pronto, el 26 de junio, anotaba una rectificación que rehabilitaba a Malharro:

"Posdata sobre Malharro. Vuelto a 1910, he revivido su recuerdo: niño grande, barullento, optimista. Y de todo esto hay un reflejo en sus telas, ¿verdad?" (Giambiagi, 1972, pp. 104-108)

En 1949, una Evocación publicada en la revista Davar, permitía a Giambiagi realizar un nuevo balance del Impresionismo argentino, que retomaba, en realidad, las apreciaciones anarquistas de los años '20.

Malharro había recuperado su posición de numen y maestro; junto a Rubén Darío y a Lugones, él había provocado el deslumbramiento de los jóvenes del Centenario ante un mundo nuevo.

"...un realismo sin vuelo, de color recocado, de una técnica verista relamida, alternando con un fondo hecho a espátulazos...Y ésta era por reflejo directo nuestra pintura, nuestra academia, nuestro taller cerrado a la luz del día, cuyas puertas vino a abrir estrepitosamente Malharro.

La musicalidad profunda, el vuelo libre de la imaginación y la fantasía, la sutil correspondencia de imágenes, seres y cosas, todo esto fue algo tan profundamente nuevo de verdad, tan indescriptiblemente maravilloso, que no soy yo quien pueda dar una idea de ello." (Giambiagi, 1949, pp. 89-90).

Pero el nudo de la Evocación estaba dedicado a otros dos artistas, Walter de Navazio y Thibón de Libian, que completaban aquella tendencia de vanguardia total cuya percepción habían desbrozado los "anarquistas" de La campana de palo, y que nosotros tratamos hoy de relacionar con una historia intelectual y mental profunda de nuestra cultura.

De Navazio y Thibón fueron, para Giambiagi, los pintores de la bohemia melancólica que penetraron, con este sentimiento, en universos distintos: el primero se aventuró por la esencia luminosa del paisaje; el segundo quiso apresar el carácter hondo de los hombres, su humor y su tristeza.

Ahora bien, a la línea impresionista tan compleja que acabamos de descubrir, hija del binomio naturalismo-positivismo, pero finalmente estilo dinámico en marcha hacia una reformulación nacional y libertaria de las representaciones del mundo físico y moral de nuestro hombre argentino, podemos oponer otra corriente igualmente compleja en la que el Impresionismo se transforma en un estilo cerrado, una suerte de uroboros, una repetición obsesiva y hasta un espectáculo exasperado.

Lo curioso es que esta vertiente habría nacido de la "reducción" del Impresionismo a sus elementos técnico-científicos, proceso que como ya vimos, fue intuído por Manuel Gálvez en su crítica a la pintura de Cupertino del Campo.

Precisamente de este artista nos queda un testimonio precioso que probaría aquella conversión empobrecedora del estilo en mera técnica (por más que ésta pueda exhibir un fundamento sólido en la ciencia física más avanzada de su tiempo).

La fuente es una conferencia que Cupertino del Campo pronunció en setiembre de 1912 y que sintetizó José Ojeda, columnista del diario La Nación.

El tema de la disertación fue "el Impresionismo como escuela de pintura".

Después de referirse a la historia del arte francés en el siglo XIX, Cupertino expuso los complicados elementos de óptica

que daban "base científica a la técnica nueva de la división de valores". Habló sobre la reflexión y la refracción de la luz, la ley de contrastes simultáneos, la fisiología de la retina según Young y Helmholtz, la teoría neuronal de Ramón y Cajal, y los cambios de colores por reflejos y por dispersión en los medios turbios.

"Y resumió por fin su conferencia poniendo de manifiesto la importancia de la técnica, la necesidad de los ejemplos,...para terminar recordando una frase de José Ingenieros con una vehemente conminación a la originalidad y al rechazo de toda imitación." (Ojeda, 1912. El subrayado es nuestro)

Pero regresemos un poco atrás.

Sospechamos que fueron los arrebatos criollistas y espiritualistas del grupo Nexus, activo desde 1907, los que marcaron la aparición de este segundo Impresionismo que procuramos distinguir del main stream de Malharro y sus continuadores.

Llama la atención que Carlos Ripamonte, uno de los fundadores del Nexus, en sus Notas aclaratorias de 1926, no mencionase a Malharro ni como inspirador lejano de la renovación artística que el grupo anhelaba (Ripamonte, 1926, pp. 204-207)

En Vida, un escrito de 1930, Ripamonte se explayó mucho más sobre los propósitos del Nexus y concedió un lugar clave a Malharro en el panorama de la época. Veamos las cosas de cerca.

Nuestro artista escritor creía que la "idealidad" de los fines del movimiento se habían puesto en evidencia en los dos extremos del arco de expresiones que se reunieron en las muestras de los años 1907 y 1908: el "robusto impresionismo" de Fader y la "fuerte expresión simbólica" de Sartori. Más que nada el primero había provocado un vuelco polémico en el gusto del público, aunque se lo tachaba de 'grosero y brutal' por su procedimiento 'impresionista'.

"Se arremete contra Fader porque sus pinturas no son 'facturadas' al paladar de la gente, con ese empaste y

combinaciones pintorescas que tan alto 'hablan' de sus facultades artísticas. Se le cree violento y exagerado, porque con él el Nexus 'abre la ventana' para que entre la luz del sol...

...el Nexus 'impresiona' sus obras en la 'teoría' vieja, y siempre novedosa de la naturaleza; pero acercándolas de lleno al Sol para vivificarlas en el procedimiento y en la necesidad objetiva de figuración" (Ripamonte, 1930, pp. 130-131)

Nótese la insistencia en el "procedimiento", que nos permite ir vinculando la "idealidad" de los objetos artísticos con el reduccionismo técnico, de acuerdo con lo sugerido a priori en nuestras hipótesis.

Ripamonte asignó una importancia capital al influjo de los filósofos, poetas y literatos, por intermedio de los libreros, sobre los hombres del Nexus.

"Esos libreros fueron los portavoces de la cultura, introduciendo con amor de cofrades las publicaciones raras que debían convertir el ánimo de las gentes al grato propagar de las tertulias que llegaron a ser familiares hasta a los políticos, ávidos de saber y de alternar entre inteligentes." (Ripamonte, 1930, pp. 137)

Malharro había cumplido una misión precursora en verdad, pero hasta cierto punto había exagerado la necesidad de innovar (esa "enfermedad" argentina, acotaba Ripamonte).

"Habían 'dicho' infinitamente más Fader con su vigoroso 'activar' de combatido; y Quirós y Collivadino; con los demás hombres del Nexus." (Ripamonte, 1930, p. 142)

Así el Impresionismo se redefinía como un recurso al servicio de un mensaje metaplástico, "un casillero que se utiliza para recordar el beneficio al que está en condiciones 'de decir algo'". La "preocupación espiritual" era el factor básico, en el que el joven Fader se aliaba al maduro de la Cárcova, el hontanar del arte nacional que tanto se había buscado: Collivadino, Quirós y Bermúdez cumplían en su obra esa aspiración, vieja como la misma Argentina.

"...De la Cárcova traduciendo pensamiento, valiéndose de la información humana con sus figuras representativas; Fader con el paisaje, y la sentida inclusión del animal de trabajo para reflejar sobre el espíritu otras preocupaciones de igual significado...

[Collivadino] con las visiones del suburbio y de las calles solitarias y abandonadas, 'hechas arte' por virtud de la calidad emotiva con que fueron interpretadas, y en el dominio técnico que le es conocido, enseñando a detenerse ante los aspectos más humildes para revestirlos de expresión con algo más que cuatro pinceladas'; Quirós y Bermúdez por la enjundia de sus pinceles fijadores de robustez y de color basados en los rasgos de sus cuadros regionales, y de sus paisajes o naturalezas muertas vibrantes y fuertes, partiendo de las 'exploraciones' del último, que fue primero entre ellos, en presentar la documentación típica del interés lugareño, encariñado en el provecho expresivo por extraer del libro abierto de la vida, -que descubre la veta fabulosa en la orientación nacionalista- cuyo alcance, ilimitado en originalidad, ofrece en la fe y en el encanto de las leyendas tradicionales tanto poder de fascinación imaginativa..." (Ripamonte, 1930, pp. 144-145. El subrayado es nuestro)

Tal vez, en el núcleo del conflicto entre lo visual y lo metavisual que se desea decir radique la explicación del resurgir perpetuo del impresionismo como técnica en la obra de Fader, Collivadino y Quirós. Queriendo trascenderlo, el Impresionismo se tornó para ellos, probablemente debido a su identificación con una tecnología del color y de la luz, en el instrumento reiterativo con el que expresaron la "idealidad", las obsesiones de un espíritu desencarnado y, en el fondo, metasensible.

Lo que era criollismo en Quirós, fue un espiritualismo nietzscheano en Fader tal cual lo revelan tempranamente sus manuscritos y su opúsculo, publicado en alemán en 1918, Reflexiones de un pintor argentino. Para Fader, el Impresionismo había sido una revolución igualitaria cuya dirección asumieron artistas mediocres que obligaron a los pocos "temperamentos" auténticos a abandonar el movimiento.

"La visión y la idea pictórica substituída por la innovación de una técnica. La justeza y conciencia artística por grotescas experiencias y burdas pretensiones de mártires incomprendidos. Raras veces en arte se ha visto un espectáculo tan vulgar." (Fader, Mss. Archivo Documental Loza Corral)

Es obvia la alusión a Malharro y Silva, los "mártires" de un ideal colectivo que Fader vió como "un triste yugo", el fruto de la intervención de la "plebe artística". La esperanza de la regeneración del arte residía en el afirmarse del "ideal individual, en contraposición al colectivo". El artista héroe podría captar en la "vibración" de la luz la organización visual del paisaje y representar sus efectos mediante "la observancia de riquísimas escalas de tonos en planos de aparente uniformidad". Este conocimiento pictórico del paisaje haría posible una aparición develadora de lo humano.

"...el hombre en nuestro país es escaso. La figura característica de una vaca o de un caballo nos dicen más de nuestro país. Nuestra gente vale sólo dentro de su propio paisaje; en consecuencia, es absolutamente necesario conocerlo a fondo antes de poder decir cómo son nuestros habitantes." (Fader, 1918)

Fader se consideraba a sí mismo ese pintor teúrgico, el acróbata del Zaratustra, el morador de un "país de ensueños" donde él mismo lo era todo:

"...donde la religión es la creencia en mí, donde la ley es sinceridad conmigo, donde la justicia no existe por inútil, y donde la bondad es la suprema felicidad." (Fader Caras y Caretas , 1917)

Su teurgia consistía en desnudar el "alma" de las cosas, de una cabra, una montaña, un desierto, una cara. "Dentro de cada forma hay siempre una esfinge, y cuando no la hay, no se la puede pintar...A veces hay que suponerla; deducirla, crearla, para lo cual el pintor necesita ser más que pintor." (Fader, Plus Ultra , 1917). No es extraño pues que la figuración cromática de Fader haya sido finalmente un discurso vuelto sobre sí mismo.

"Lo que pintan los otros me parece buena o mala pintura ; pero sólo me interesa mi arte." (Fader, Plus Ultra, 1917)

Como a los objetos de las Wunderkammern, a su última pintura la salva la bella comunión con el macromundo que ella es capaz de suscitar en nosotros.

"...Hoy he estado pintando no una represa con sauces, sino la profunda tristeza de un día de otoño... Son esos manchones de la alfombra por donde veo el cristal de su emoción, cuyo fondo está formado como el de todos nosotros, por capas superpuestas de hojarasca hundida. Cada año mueren las hojas de otro modo, visten de otro color y si caen después de una lluvia de otoño, más profundamente se hunden; se diría empapadas en lágrimas..." (Rivera Astengo, 1948, p. 167)

El último paso de la alianza entre la técnica impresionista y un espiritualismo genérico lo dió Faustino Brughetti, a quien, dicho sea de paso, creemos que erróneamente se ha relacionado con los macchiaioli, cuando mejor lo sería con los bocetistas del norte de Italia (De Nittis, Zandomeneghi) o con la scapigliatura lombarda (Cremona, Ranzoni).

En su libro Con el alma, Brughetti también adjudica al arte una facultad demostrativa del "alma de las cosas" pero, al contrario de Fader, la suya es una concepción místico-simbólica que culmina en el alzamiento contra la ciencia y la razón.

"... La razón es la impotencia que lucha contra la naturaleza. La razón es el fantasma de la sociedad creado por ella para cubrir con tenues, transparentes, fluídos y misteriosos velos la verdad que quiere ocultar..." (Brughetti, 1924, p.41)

En 1916, Julio Navarro Monzó, crítico de arte de La Nación, había escrito una carta a Faustino que éste hizo incluir como exordio de Con el alma, satisfecho y evidentemente conforme con sus afirmaciones. Navarro Monzó preveía una espiritualización del universo, la superación de "la pobre ciencia humana" por "un sa-

ber suprasensible" y saludaba en el pintor al "iniciado en lo que constituye la gloria eterna de la ya milenaria escuela neoplatónica de Alejandría." (Brughetti, 1924, pp.8-9)

Recordemos a Maurice Denis y su descripción del periplo filosófico de los artistas franceses. La metamorfosis del naturalismo racional y sensible en un alejandrino espiritualista había provocado en Europa el estallido de los estilos, la crisis definitiva de una cultura y el replanteo de las relaciones del hombre con la naturaleza. En Argentina, un proceso equivalente tuvo lugar en el seno del Impresionismo, sin que sus límites fueran sobrepasados más que por lo que entrevieron algunos artistas jóvenes y audaces. La figura de Silva es paradigmática en este sentido.

El paisaje nacional, que estuvo a punto de entregar su secreto y prestarse a la acción transformadora de los hombres, se hizo símbolo, ideograma de sus ilusiones fantasmales, de la imposibilidad desgarradora de la poesía.

IV. IMAGEN FINAL

Intentemos, por fin, el regreso a la contemplación de una obra, llevando con nosotros las ideas claras y las nociones esfumadas que hemos adivinado en la discusión de las fuentes.

Y elijamos Las Parvas, cuadro pintado por Malharro en 1911 (Col. MNBA, Inv. 5869).

La teoría impresionista es aplicada escrupulosamente: en las sombras del objeto prevalece el complementario del color del objeto iluminado por el sol; en las sombras proyectadas se combinan los colores diversos del plano, el color del objeto y su complementario; la propia luz del sol se colorea según sea el modo en que se filtra por las nubes, y el azul de la atmósfera tonaliza las lejanías. Nada falta del "sistema" impresionista, pero la factura es de una libertad inusual.

Los toques son breves y regulares en el campo; las manchas son consistentes en los árboles del fondo; las pinceladas se ex-

tienden gruesas y generosas de materia en el cielo, y se enroscan en la paja como los trozos de un buril. El ojo apenas puede detenerse en cada partícula de color y el movimiento de la pupila produce sinestésicamente la ilusión del movimiento en la imagen. Las nubes se desplazan; los árboles se balancean. La mirada queda aprisionada en las espirales de las parvas dentro de sus contornos vibrantes. Nos hemos topado con dos objetos de presencia sólida en el paisaje: en ellos está la nota de más alta luminosidad y la sombra más baja.

Por el cromatismo de la apariencia se ha recuperado el claroscuro de lo real. Porque si es posible que la naturaleza resulte finalmente una ríada abstracta e informe de colores atomizados, el trabajo de los hombres reinstala en ella la contundencia de lo palpable, la geometría de las formas que, en su regularidad, alcanzan nuestra impronta sobre esta tierra.

#

Lámina 1.-

AÑO III Buenos Aires, Octubre 26 de 1911 Núm. 60

IDEAS Y FIGURAS

...CINAS SARRIENTO 7921 REVISTA SEMANAL DE CRÍTICA Y ARTES ALBERTO GHIRALDO
DIRETOR

Charla matinal



- Sus temores son infundados, padre; así como la divina providencia es infinita, la candidez humana no tiene límites.
Decididamente, esto nos pertenece. Cuatrocientas sesenta instituciones religiosas formadas en pocos años, los columnas de la prensa defendiendo nuestros intereses, la educación en nuestras manos, la fortuna privada en nuestros bolsillos y el ejército devoto a nuestras plantas... ¿Y teme Ud. aún por la estabilidad de nuestra influencia? ...

Est. de Matanzas.

Lámina 2.-



... le dice al sangriento que ne ponga uno poquito de grappa con granadina
... los fieles no conocerán y yo ne estoy uno poquito resfrío...

"Amaos los unos a los otros"





El porvenir de los gringos.

Reflexión



— Veinte años de invandera, diez de plan y color, y en las casas más ricas y en las más aristocráticas... Y hoy recojo basuras para mis pequeñuelos. Y esta es la América de que me habla mi almuerzo.

Doña de Moberg.

Lámina 6.- Dialogo de actualidad



— Cuando yo leer Constitución linda de este país, gritar: ¡Viva la República Argentina! Hoy, después de ley para echar extranjeros, y de ley para hacer trabajar pobres, decir: ¡viva inquisición española! ¡Y ponerme triste; recontra!

— Vasco hermano, me parece que al fin hemos de tener que usarnos no más. Y muy fuerte, por pelear contra el gobierno, que es el enemigo de todos...

Deb. de Machado

BIBLIOGRAFIA

- AREAN, CARLOS: La pintura en Buenos Aires, Bs.As., Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1981.
- ATALAYA, (Chiabra Acosta): "Retratos de ayer y de hoy. Martín Malharro", en La Campana de palo año I, nº6, 1.12.1925, pp. 13-15.
- ATALAYA (Chiabra Acosta): "Retratos de ayer y de hoy"."Ramón Silva", en La campana de palo, año I nº2, 2.7.1925, pp.12-14.
- BERNARD, Emile: Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres. París, A la rénovation esthétique, 1921.
- BRUGHETTI, FAUSTINO: Con el alma. Dedicado a la juventud estudiosa. Grottafurata, 1924.
- CEZANNE, PAUL: Lettere. Milán, Bompiani, 1945.
- DEL BRAVO, CARLO: Le risposte dell'arte. Florencia, Sansoni, 1985
- BIAGINI, HUGO EDGARDO (comp.): El movimiento positivista argentino. Bs.As., Ed. de Belgrano, 1985.
- DEGAS, EDGAR: Cartas, Bs.As., El Ateneo, 1943.
- DENIS, MAURICE: Teorías (1890-1910). Del simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico. Bs.As., El Ateneo, 1944.
- DENIS, MAURICE : Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré. 1914-1921. París , Rouart et Watélin, 1922.
- FADER, FERNANDO: "Autobiografía. Reportajes del momento con el pintor Fader", en Caras y Caretas, 14.4.1917, nº 967.
- FADER, FERNANDO: Reflexiones de un pintor argentino, Bs.As., Talleres Gráficos de J. Weis y Preusche, 1918. Traducción de Mary Massuh.
- FALCINI, LUIS: "Rememoración." "Retratos de ayer y de hoy. Martín Malharro", en La campana de palo, año I, nº6, 1.12.1925 pp. 16-17.
- FALCINI, LUIS: Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres. Bs.As., Editorial Losada, 1975.

- GALVEZ, MANUEL: Nosotros a.6. vol.9, nº 43, nov. 1912, p.86.
- GALVEZ, MANUEL: Nosotros a.7, vol.10, nº49, mayo 1913, pp. 322-323.
- GALVEZ, MANUEL: Nosotros, a.7, vol.12, nº55, nov. 1913, pp. 207-208.
- GIAMBIAGI, CARLOS: "Ramón Silva" en La campana de palo, año I, nº 2, 2.7.1925, pp.14-15.
- GIAMBIAGI, CARLOS: "Evocación de Walter de Navazio y Valentín Thibón de Libian" en ~~Davar, nº 24~~, octubre 1949.
- GIAMBIAGI, CARLOS: Reflexiones de un pintor argentino. Bs.As., Editorial Stilcograf, 1972.
- GINZBURG, CARLO: "Da A. Warburg a E.H. Gombrich (Note sur un problema di metodo)". En Studi medievali, serie III, VII, 1966, pp. 1015-65.
- GUYAU, JEAN MARIE: El Arte desde el punto de vista sociológico. Bs.As., Suma, 1943 (la. ed. francesa 1889).
- HABER, ABRAHAM et al.: La pintura argentina, Bs.As., Centro Editor de América Latina, 1977-1985.
- HAUSER, ARNOLD: Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Guadarrama, 1964.
- LASCANO GONZALEZ, ANTONIO: Fernando Fader, Bs.As., Ediciones Culturales de la Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, 1966.
- MALHARRO, MARTIN A.: "De Martino", en El Nacional, 11.12.1889, p.1 col. 2-3.
- MALHARRO-SCHIAFFINO: Correspondencia. 14.11.1895, en el Archivo Documental de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
- "La Exposición de Malharro (El primer vistazo)", en El Diario, 15.4.1902, p.2, col.4-5.
- MALHARRO, MARTIN A.: "Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional.", en Ideas, año I, nº1, pp. 56-61.

- MALHARRO, MARTIN A.: "Pintura y escultura. Exposición de Bellas Artes. Salón del Bon Marché", en Ideas, año I, nº2, 1903, pp. 155-168.
- MALHARRO, MARTIN A.: "La estética en la escuela", en Ideas, año 3, nº 23-24, abril 1905, pp. 316-317.
- MALHARRO, MARTIN A.: "Observaciones sobre crítica, arte y artistas", en Athinae, agosto 1909.
- MALHARRO, MARTIN A.: El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía- Metodología. Bs.As., Cabaut y Cía Editores, 1911.
- "Conflictos y Armonías. Martín A. Malharro", en Ideas y Figuras, año III, nº 60, 26.10.1911.
- OJEDA, JOSE: "Museo de Bellas Artes, Conferencia del Dr. Del Campo", en La Nación, 17.9.1912.
- PAGANO, JOSE LUIS: El arte de los argentinos. Bs.As., Ed. del autor, 1938, vol. II.
- PISSARRO, CAMILLE: Lettres à son fils Lucien. París, Albin Michel, 1950.
- PRIETO, ADOLFO: El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna. Bs.As., Editorial Sudamericana, Colección Historia y cultura, 1988.
- PRINS, ENRIQUE: "Una entrevista con Fernando Fader", en Plus Ultra, año II, nº 12, abril 1917.
- REWALD, JOHN: The History of impresionism. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1946.
- RIPAMONTE, CARLOS: Janus, Bs.As., M. Gleizer Editor, 1926.
- RIPAMONTE, CARLOS: Vida causas, y efectos de la Evolución Artística Argentina en los últimos treinta años, Bs.As., M. Gleizer editor, 1930.
- RIVERO ASTENGO, AGUSTIN: Remansos...casi aforismos, Bs.As., 1948
- ROMERO BREST, JORGE: Pintores y grabadores rioplatenses, Bs.As., Ed. Argos, 1951.

ROMERO BREST, JORGE: "Los paisajes", en Argentina en el arte, Bs. As., Vol.I, nº5, 1966.

SCHIAFFINO, EDUARDO: La pintura y la escultura en Argentina, Bs. As., Ed. del autor, 1933.

SCHIAFFINO, EDUARDO: La evolución del gusto artístico. Bs.As., ed. Francisco A. Colombo, 1982. Recopilación de Godofredo Canale.

SOLER, RICAURTE: El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico. Bs.As., Paidós, 1968.

TERAN, OSCAR: Positivismo y nación en la Argentina. Bs.As., Puntosur Editores, 1988.

#

Esta publicación se imprimió en el mes de junio de 1990, en la Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. -