



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

A

# Julio Payró, las obras y los días

Autor:

Catalina Elsa Lago

Revista:

Estudios e investigaciones

1991, 4, 7-35



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

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

## JULIO E. PAYRO LAS OBRAS Y LOS DIAS

CATALINA ELSA LAGO

“Quien rechace el concepto de la autonomía fundamental del cuadro, considerado como objeto finito, como microcosmos independiente, sin subordinación directa a los aspectos del mundo visible, no podrá apreciar nunca una pintura moderna. Pero, a decir verdad, no comprenderá la esencia misma de la pintura de otros tiempos, pues confundirá en el arte del pasado los valores documentales con los valores artísticos.”

*Julio E. Payró (1)*

La figura de Julio E. Payró, a veinte años de su muerte, está presente en el recuerdo de quienes tuvimos el privilegio de conocerlo y de aprender, no sólo a acercarnos a través del objeto artístico al hombre que lo creó y a su época, sino una lección más importante aún de conducta profesional. No puede extrañarnos demasiado este aspecto de su personalidad, si pensamos en el ejemplo que recibió de su padre, siendo casi un niño, cuando el autor de *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* se quedó junto al pueblo belga durante la Guerra del 14, pese a los consejos de sus amigos, y fue testigo del atropello cometido por una nación cuya cultura admiraba profundamente. Y no sólo permaneció en tierra flamenca sino que arriesgó su seguridad enviando al diario *La Nación* su valiente testimonio sobre la barbarie del invasor, mientras su esposa servía como enfermera voluntaria y su hijo mayor como camillero de la Cruz Roja.

Roberto J. Payró puso a su hijo menor los nombres de dos queridos y famosos amigos: Julio Piquet y Eduardo Ladislao Holmberg. Y así Julio E. Payró comenzó su vida en Buenos Aires para ser trasplantado cuando acababa de iniciar sus estudios primarios en la *Germania Schule*, en septiembre de 1907, a la *Deutsche Schule* de Barcelona. Su padre había recibido una importante herencia de un pariente catalán y resolvió educar a sus hijos en Europa para que pudieran luego servir mejor a su país. En la Ciudad Condal tuvo el pequeño Julio dos maestros de excepción, que habían de iniciarlo en los secretos del arte: el músico Enrique Granados y el pintor Joaquín Torres García, por quienes conservó siempre un enorme afecto.

En sus *Memorias de Infancia* recuerda de este modo las primeras lecciones del artista uruguayo:

“Mis padres descubrieron que me gustaba dibujar. Precisamente en esos días se habían relacionado con un joven pintor uruguayo, de origen catalán, que vivía en Barcelona y había decorado bellamente dos iglesias de esa ciudad. Se interesaron por este artista, que se iniciaba apenas, con dificultades materiales, le compraron algunos cuadros y se les ocurrió que podía enseñarme dibujo y pintura. Vino a casa y comenzaron las lecciones. Era un maestro admirable, que comprendía a los niños y sabía interesarlos (...) me hacía dibujar, componer pequeños motivos decorativos y estudiar perspectiva. Tomaba como modelos los objetos más sencillos, los que me eran más familiares y me agradaban por su forma y su color. También me llevaba de paseo por las inmediaciones de casa y me hacía dibujar paisajes...” (2)

A fines de 1909 nuevo traslado, esta vez a Bélgica, en donde permaneció Payró hasta fines de 1927. En Bruselas adquirió una sólida formación humanista, primero en lengua alemana en la *Deutsche Schule* y luego en francés en el *Athenée d'Yvelles*. José Luis Romero, en el homenaje que se brindó a Payró por sus cincuenta años de actividad profesional, se refirió a esa educación europea con las siguientes palabras:

“Una severa formación clásica, que no es frecuente aún entre los argentinos más cultos, lo ha provisto de ciertas referencias que ella, y sólo ella, suele dar. Y su insaciable curiosidad, que lo lleva de Esquilo a la ciencia-ficción y de Shakespeare a la novela policial, le permite sorprender en el mundo de las ideas la novedad de lo antiguo o la antigüedad de lo moderno, clave segura para el análisis histórico y crítico de la cultura.” (3)

Su carrera de pintor comenzó temprano y fue brillante, luego de terminar sus estudios en la *Académie des Beaux-Arts* de Saint-Gilles primero y en la *Académie Royale de Beaux-Arts*, después (4). Empezó durante los años de la guerra en una Bruselas dolorosamente aislada pero rica en arte del pasado y del presente. En esa ciudad flamenca había de unirse en amistad, que iba más allá de la del alumno con sus maestros, con los pintores Degouve de Nuncques y su esposa Juliette Massin. También con Constant Montald, su profesor en la *Académie Royale*. Y, desde ya, con sus condiscípulos Paul de Bock, Robert Giron, Paul Delvaux.

En la casa de sus maestros, los Degouve de Nuncques y en la suya propia, se

reunían destacadas personalidades de las letras y las artes como Emile Verhaeren, Camille Lemonnier, Jacques Mesnil, la cantante Anna Mennig, el arquitecto Henri Van der Swaelmen, el poeta holandés Piet Van der Meer, entre otros.

Si tenemos en cuenta la importancia del arte belga desde fines del siglo XIX con sus dos salones de vanguardia, *La société des Vingt* y *La Libre Esthétique* y el importante papel que cabe a este país en el nacimiento y desarrollo del Art Nouveau. Que en el barrio donde vivió Payró, Uccle, estaba Bloemenwerf, la casa de Van de Velde. Que era continuo el intercambio cultural con Holanda, cuya arquitectura llamaba la atención desde que Berlage construyera la Bolsa de Amsterdam. Que desde 1917 *De Stijl* revolucionaba el pensamiento artístico y uno de sus miembros, el pintor y publicista Van Doesburg, influyó con sus conferencias en la *Bauhaus*. Que Vantongerloo expuso sus esculturas en Bruselas en 1919. Que Payró viajaba a París, donde triunfaba entre los jóvenes la corriente geométrica, mientras se ignoraba el Impresionismo y que nuestro crítico se formó en ese ambiente desde los diez hasta los veintisiete años, es más fácil entender su visión del arte y, en especial, su teoría sobre el estilo de este siglo, sobre el que empezó a escribir desde los años veinte. No puede extrañar, por lo tanto, que en 1925 escribiera en *La Nación*, deslumbrado por la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París, que el estilo moderno tenía ya sus leyes: líneas rectas, planos, arcos simples y no compuestos, juegos sobrios de volúmenes salientes y supresión del ornamento aplicado, cuya función se traslada a los elementos constructivos mismos. Si bien no puedo afirmar sin un margen de duda, es probable que Payró haya leído también los Principios de matemática plástica de Schoenmaeker, publicados en 1916, que tanto influyeron en Mondrian, ya que los problemas matemáticos relacionados con el arte le interesaban y sabía mucho al respecto.

## **El regreso a la Argentina**

De repente, la muerte de su joven esposa y el cuidado de sus dos hijos, muy pequeños, lo decidieron a regresar a la Argentina, en donde estaban ya instalados sus padres. A fines de 1927 llegó a su país, del que sólo tenía lejanos recuerdos infantiles. Debía aprender a vivir de otro modo, en otro ámbito que había dejado de ser el suyo, en otro idioma, bastante olvidado. Aquí se libraban las lides de Florida y Boedo y se rechazaba cualquier audacia que apartara a los artistas de un realismo al que se había incorporado un color vivo, por influjo del Impresionismo que triunfaba en estas tierras, desprovisto de sus audacias de antaño. Cuando Payró retomó sus pinceles y mostró su obra, que no era tan audaz como sus ideas, chocó con tal incomprensión, se sintió tan herido, que cortó radicalmente con una carrera que hasta ese entonces era su vida misma; cambió así el lienzo por el papel, en una tarea que ya lo ocupaba desde

que en 1924 empezara a escribir artículos sobre arte en La Nación de Buenos Aires. Si a estas circunstancias sumamos la muerte del padre ilustre, en abril de 1928, cuando empezaba dificultosamente a ubicarse en un medio hostil a las novedades artísticas, se puede entender mejor el estado de ánimo que lo llevó a esa violenta ruptura con su pasado. En 1941, en un notable artículo sobre Torres García, dijo lo siguiente:

**“Las ilusiones que nos hacemos acerca de la tierra natal, cuando vivimos decenios lejos de ella, son las más difíciles de desarraigar. Además, parecería tan lógico que nuestra adolescente América fuese ardorosa, irreverente, inconventional, progresista, creadora. Y tan doloroso es comprobar que la realidad no coincide con la lógica.” (5)**

Desde entonces, con igual maestría, llegando al dominio de un idioma poco usado durante su formación europea, se expresó a través de la palabra oral y escrita.

Su primera actividad regular fue el periodismo, pero un periodismo de alta escuela, cuya nobleza había aprendido de su padre y de Gerchunoff. En el diario de Mitre fueron sus colegas Augusto Mario Delfino, Mujica Láinez, Constantino del Esla, Eduardo Mallea, Leonidas de Vedia, Juan Valmaggia y muchos otros de igual valía. En 1947, al agradecer el homenaje que le brindaron sus compañeros de La Nación, para festejar el éxito de sus libros Maillol, Tintoretto y Pintura moderna, se expresó de este modo:

**“En el diario aprendí mucho, quizá lo aprendí todo, desde la indignidad de empezar un texto por un gerundio, hasta la posibilidad de dar una información en diez líneas o en ciento, según las exigencias del momento, y aun de sintetizar dos columnas de noticias en las treinta y tres letras de un título notable [...] pero más que el oficio de escribir aprendí en el diario de la infinita diversidad del mundo y de los hombres y, en particular, del valor y la significación, a menudo ocultos, de los admirables compañeros de tareas que me rodeaban. Solitario por temperamento cuando joven, de vida muy ensimismada y bastante unilateral en mi irresistible vocación por las cosas del arte, [...] vi dilatarse y multiplicarse el campo de las actividades y los anhelos humanos.” (6)**

Con una generosidad que no siempre se da en el intelectual, Payró expuso desde la tribuna, a partir de 1933, ideas que eran la consecuencia de muchos años de

meditación sobre el proceso creativo. Después, casi todo se volcó en libros. De su vocación de soledad, que fue tan sonora como la del poeta, nació una obra cuya divulgación a Payró mismo lo asombraba. No sólo en la Argentina sino en España y, sobre todo, en América del sur, en una época en que las editoriales de nuestro país pasaban la frontera y abastecían de lectura a los pueblos de habla hispana.

En ese sentido tuvieron eco especial sus conceptos para entender y explicar la génesis y el desarrollo del arte del siglo XX. Los artículos escritos desde Bruselas llegaron justo en el momento en que Pettoruti y los artistas de la llamada "Escuela de París" luchaban contra prejuicios que impedían la aceptación de un arte nuevo, que no se regía ya por pautas académicas. Cuando Payró escribió en Nosotros, en julio de 1928 su Ensayo sobre las tendencias de las artes plásticas modernas, se sumaba a la lucha en que estaban embarcados también otros destacados críticos argentinos.

En 1942 resumió magistralmente, como sólo quien sabe mucho puede hacerlo, el panorama de la pintura moderna en el libro del mismo título y este fue, indudablemente, la prolongación de su cátedra porque todos, artistas, docentes, estudiantes y aficionados lo devoraron, ansiosos de encontrar el hilo de Ariadna en un ámbito que se veía todavía caótico. Pintura moderna se editó y se reeditó y se agotó una y otra vez. Me consta por mi experiencia docente que sigue siendo una obra clave para entrar en el laberinto de las primeras décadas de esta centuria. En el momento de su publicación, su autor recibió testimonios de lo que digo. El arquitecto Alfredo Williams le escribió entonces:

"Creo que no se ha escrito en otro idioma (francés e inglés en mi caso) y menos en el nuestro, una historia de pintura más clara, imparcial y con mayor competencia."

Y el pintor Domingo Pronso, desde Bahía Blanca:

"Pintura moderna es una voz orientadora para los pintores argentinos. Debemos todos quedarle a usted muy agradecidos."

En 1953, once años más tarde, en el diario Meridiano Artístico de Rosario, se dice que Pintura Moderna es libro de texto en escuelas de artistas plásticos no sólo de nuestro país, sino también de América Latina (7).

De los comentarios publicados fuera del país quiero transcribir solamente las palabras del conocido crítico e historiador chileno Antonio R. Romera, con motivo de difundirse en Chile la tercera edición del libro que nos ocupa, en 1950:

"Las preferencias del lector por esta obra atestiguan no

solamente el acrecentamiento de la inquietud hacia los problemas del arte sino las virtudes didácticas que el autor ha sabido llevar a las páginas de tan bello ensayo. *Pintura moderna* es ya un libro clásico [...]. En todo el ámbito de habla castellana no hay nada que pueda parangonársele. Porque el libro no es sólo un excelente estudio de las escuelas pictóricas modernas [...] al rigor metódico y científico débese agregar la gracia del estilo, lo jugoso de una prosa que adquiere sentido funcional, belleza literaria, a veces un tembloroso lirismo [...] No es un tratado de frío dogmatismo pedagógico, sino un vivo instrumento de cultura.” (8)

Hay que tener en cuenta que cuando Payró elaboró sus libros, América del Sur estaba completamente aislada de una Europa sumida en contiendas desde el estallido de la Guerra Civil española y que no llegaba al país ningún tipo de bibliografía y menos sobre los movimientos más recientes.

El agregado cultural de los Estados Unidos en Buenos Aires, Dr. Keniston, profesor en la Universidad de Michigan, quiso conocer a Payró luego de leer *Pintura moderna* y consiguió que la institución a que pertenecía invitara, al escritor y docente argentino, a dictar dos cursos acelerados de tiempo de guerra en Ann Arbor. El viaje se extendió desde junio hasta fines de octubre de 1945 y esto le permitió a Payró ponerse en contacto con un país que, si bien salía de un desastre bélico, había sido el refugio de los artistas de avanzada europeos, era un hervidero de vanguardias y sus museos tenían obras que no se encontraban en otra parte. La ciudad de Nueva York deslumbró a Payró, que tuvo además allí la oportunidad de conocer a Moholy Nagy. El eco favorable suscitado por sus clases motivó el ofrecimiento por parte de la Universidad de Michigan de un nombramiento como profesor titular para dictar Historia del Arte en el curso lectivo de 1946. Payró no aceptó, convencido de que en la nueva etapa democrática del país podría desarrollar normalmente la tarea docente ya empezada. Pero en estos lares no soplaban aires propicios y se vio obligado a viajar por todo el país para poder compensar así la falta de cátedras estatales. Y como siempre hay algo positivo en lo negativo, ese azar lo hizo alejarse de Buenos Aires y conocer a fondo el país: desde Resistencia hasta Bahía Blanca, desde Concepción del Uruguay hasta Mendoza, pasando por Rosario, y sembrar también en el interior su entusiasmo por el arte de todos los tiempos y su admirable explicación del de nuestra hora.

La fama de sus clases, sumada a la difusión de sus libros, hizo que la Universidad de Montevideo lo invitara, en 1944, para el homenaje que le rindió al maestro uruguayo Joaquín Torres García, el gran artista que lo había iniciado en los

secretos del arte, y luego para varios cursos universitarios, desde el 46 hasta el 51. Sus clases y conferencias tuvieron una enorme difusión, fueron publicadas y difundidas por radio, conmoviendo a especialistas y aficionados (9).

En 1950 lo contrató la Universidad de Chile para dictar un curso de verano en Santiago. Como consecuencia de este peregrinar, la Universidad de Montevideo le dio el título de Doctor Honoris Causa en 1949, en un acto que los uruguayos recordaban como el acontecimiento cultural de la época, según se lo oí decir al Dr. Felipe Gil, secretario de la Universidad por aquel entonces. Y el de Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas de la Universidad de Chile, en 1950.

Mientras tanto, en 1946, la Argentina reconocía sus méritos y, como justa recompensa a su labor de crítico e historiador, fue incorporado a la Academia Nacional de Bellas Artes.

## **Payró y el arte del siglo XX**

Payró estuvo obsesionado desde joven por definir el estilo de su época, convencido de que había que tomar como módulo la arquitectura, por su mayor audacia con respecto a otras manifestaciones plásticas. Su libro sobre el estilo del siglo XX, que fue elaborado a lo largo de la década del cuarenta, ha sido editado póstumamente sin las ilustraciones que él había seleccionado para aclarar ciertos conceptos y sin los agregados y correcciones que creía necesario hacer, con la perspectiva que daba ya la segunda mitad del siglo.

Sus clases y conferencias, sus admirables brevarios sobre el Impresionismo, el Fauvismo y el Expresionismo de la serie Esquemas, de Columba, sus lúcidos estudios sobre Pettoruti, se sumaron a la divulgación del arte contemporáneo que comenzó con Pintura moderna.

Blanca Stabile resumió muy bien las características de estos trabajos, con respecto al dedicado al Fauvismo:

“Su incalculable mérito es proponer los problemas aparentemente herméticos de la pintura del siglo XX de manera accesible, pero sin empobrecer su contenido ni desviar el enfoque fundamental: el pintor es siempre “un poeta que hace uso de formas y de colores para hablarnos de sus más íntimas sensaciones y comunicárnoslas.” (10)

Sus escritos tienen muchas veces un acento polémico y esto es comprensible si se considera que empezó a defender el arte abstracto, figurativo y no figurativo (11), como propio de esta centuria, cuando muchos críticos e historiadores sólo aceptaban



el arte en función de un tema figurado, dentro de pautas que no se apartaban de un naturalismo ligeramente idealizado o con algunos toques de color fuerte.

Payró pertenece generacionalmente a una época en que la conciencia social era una respuesta a los abusos derivados de la industrialización y sus secuelas. Si bien jamás perteneció a un partido político, siempre le preocupó la desigualdad de esa sociedad moderna cuyos progresos técnicos lo deslumbraban.

Valga como ejemplo temprano su comentario de 1925 cuando a propósito de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París, lamenta la falta de construcciones baratas, que piensen en la gente pobre, al mismo tiempo que recuerda las ciudades-jardín del urbanista Van der Swaelmen “en esta pequeña Bélgica democrática” (12). O cuando a propósito del *Residence Palace*, de Bruselas, comenta con entusiasmo que “es la concreción de las comunidades utópicas del socialismo romántico, de Owens en adelante”. (13)

En un artículo escrito con motivo de la visita del pintor Alfaro Siqueiros, se expresa en contra de un arte dirigido en que sólo se acepta el llamado “arte de compromiso”, que encierra un mensaje. Para él todo verdadero arte era un compromiso del artista consigo mismo y con su época. Expresa su admiración por la obra de Siqueiros pero, al mismo tiempo, deja constancia de su pensamiento:

“[...]David Alfaro Siqueiros ignora que su pintura vale, no por sus ideas, sino por su arte. Lo que quiere ignorar, es que su pintura tiene trascendencia para la humanidad -y la tendrá cuando pase este momento de su historia-, no por los temas que toca (pues para el arte, lo mismo da que esté crucificada el águila y, en pie sobre la cruz, el indio triunfante de la revolución), sino por la forma en que se manifestó su pasión individual de artista, síntesis viviente y espontánea del alma colectiva. Y esa síntesis del alma colectiva, esa “humanidad” del artista tiene que desbordar, necesariamente, de los límites de cualquier ideología.” (14)

La valentía de sus opiniones, que lo expusieron más de una vez a ser encasillado en tal o cual posición política, nacía de su independencia de demócrata auténtico, formado en la tolerancia y el pluralismo, que aquí prácticamente no se dan.

Más tarde, en 1939, agrega:

“El arte [...] fue siempre el reflejo de su tiempo -en ello reside su valor sociológico- y sus fluctuaciones de volumen se deben a que todas las épocas no tuvieron la misma grandeza.”(15)

Si bien para Payró el estilo de nuestra era de aviones y cibernética debía optar por la geometría y la abstracción, como su arquitectura, jamás desdeñó el "tema", siempre que se tradujera el lenguaje plástico.

Es bien significativo al respecto su comentario sobre el pintor belga Eugenio Laermans, con motivo de su muerte, en 1940:

**"Pobres campesinos, obreros exhaustos, harapientos vagabundos, judíos errantes, trágicos ciegos, macilentas plebeyas dotadas de cierto encanto marchito, niños miserables y tiernos, tales son los personajes exclusivos del drama iconográfico de Laermans. Torpes en el andar, abrumados por su carga material o moral, vestidos de raídas y multicolores prendas, van a grandes pasos a través de la campiña deslumbrante, hacia el empleo problemático, el voluntario destierro, el consuelo de un calvario o la sublevación de brazos tendidos (...) son símbolos angustiosos de la desventura. Mas no se suponga un solo instante que con semejantes argumentos y semejante concepción de la vida, cayera alguna vez el artista en lo anecdótico, o en el sentimentalismo amable y falso de un pintor de género." (16)**

Valoraba el realismo de garra de Goya, Masereel, Aída Carballo, Guadalupe Posada. Pero "si los dos movimientos más fuertes del siglo, la tendencia cubista y el patético expresionismo" (17) se unían, el resultado podía entusiasmarlo, como en el caso de Guayasamín o Gromaire.

Cuando en tiempos de Onganía un periodista le preguntó si en esos momentos de censura a libros, expresiones musicales y películas, "la pintura asumía el papel fundamental de expresar su época", su respuesta fue:

**"Opino que la pintura expresa, ha expresado y expresará siempre su época, sean cuales fueren las circunstancias. La pintura dirigida, por ejemplo, expresa una época dirigida y la pintura independiente expresa lo contrario." (18)**

Lo que defiende Payró es el derecho de la abstracción -figurativa o no- de traducir en términos artísticos el llamado "arte de compromiso" y lo señala cada vez que se le presenta la oportunidad. Así, en 1939, cuando a propósito de unas Fábricas de Horacio March dice que el cuadro "está al borde de la pintura abstracta y, sin

embargo, hiere como una arenga proletaria y callejera.” (19)

Y encuentra en el Guernica de Picasso el modelo genial que precisaba:

“Esa obra es el elocuente ejemplo de lo que puede ser y debe ser en nuestros días una composición que, sugerida por acontecimientos de la más viva actualidad, sea realizada por un gran artista que se niega a renunciar al alto valor plástico, la categoría artística y el genuino espíritu de las creaciones pictóricas del siglo XX.” (20)

La misma postura crítica mantenía ante el Superrealismo, que incluía en la categoría de anti-estilo, que no implicaba en él rechazo alguno, sino simplemente definición. Prueba de ello es que su ejemplo de anti-estilo para fines del siglo XVIII y principios del XIX era Goya, uno de los artistas que más admiraba. Siempre valoró Payró el arte de la fantasía, del misterio, del sueño, y en esa admiración podían caber artistas tan disímiles como Redon, Chagall, Aizemberg, Ducmelic. Pero el Superrealismo, por su origen literario y su conexión con el psicoanálisis, se prestaba a caer en lo temático por el tema en sí. Festejó en su momento a los representantes del grupo Orión, 1939, que introdujeron una vitalidad necesaria y más de una vez elogió a Batlle Planas, nuestro superrealista más ortodoxo, cuya cuota de irracionalidad, libertad expresiva y talento creador, dieron una obra inquietante y valiosa. Admiraba a Miró, Tanguy, Ernst, Matta, Lam, Delvaux... Porque como bien lo dijo una vez “el arte es un lenguaje, es una escritura, eternamente cambiante...” (21)

Llamaba la atención en Payró su apertura ante toda novedad valiosa: estaba bien dispuesto a encontrar el talento artístico donde fuere y nunca se asustó de los experimentos y las búsquedas renovadoras. En 1943 reparó en las construcciones de Manuel Angeles Ortiz hechas con troncos y ramas recogidos en Bariloche (22).

Hace unos meses vimos en el Museo de Arte Moderno una serie de *instalaciones* de veintisiete jóvenes artistas y pensé que a Payró le hubieran interesado algunas y también ese ámbito de la vieja fábrica de cigarrillos, pero hubiera reaccionado negativamente ante otras. También lo recordé al ver la exposición de Jorge de la Vega porque en los tiempos del Di Tella me dijo, cierta vez, “este es uno de los jóvenes más talentosos del grupo” y, en efecto, su obra, pese al tiempo transcurrido, podría servir de ejemplo a muchos de los “instaladores” modernos que, a fuerza de buscar lo efímero, “en vez de encontrarlo”, se olvidan de la creación. Y ésta sigue siendo la clave, aunque el objeto esté destinado a desaparecer.

Ya en 1925 se extasió Payró en la Exposición de París ante el juego alucinante del color, proyectado en una pared. Años más tarde, en 1939, se adelantó a su tiempo cuando dijo:

“No seamos -por amor de Dios!- cortos de vista. Acaso en

**un porvenir no lejano, la pintura consista no ya en la creación de imágenes por medio de los groseros pigmentos coloridos de que disponemos hoy, sino un juego prodigioso de luces purísimas. Acaso se decoren mañana los monumentos con fantásticas proyecciones cambiantes, con conmovedoras sinfonías luminosas, con sublimes fugas de impalpables radiaciones. No nos referimos, desde luego, a nada semejante a la indigente tentativa de iluminación del Monumento a Mitre, sino a la aparición de una técnica nueva, con fundamento estético. El reflector, las luces de colores han reemplazado ya al pincel en la escenografía.” (23)**

Resulta natural su entusiasmo ante las posibilidades de la luz manejada por el técnico, pero dirigida por el artista, porque él también lo era y fue creador en todas las actividades que emprendió. Por eso veía en el empaste, por ejemplo, “un elemento plástico no figurativo, del todo ajeno a las formas de los objetos representados y que se superpone a éstas, actuando por su propia cuenta.” (24)

Por eso también apoyó todos los movimientos de vanguardia, como el arte concreto, esperando, como en efecto ocurrió, que una vez liberado del rigor del primer momento, cada artista rindiera lo mejor de sí mismo. Luego las experiencias y las creaciones surgidas del enorme talento de Kosice, el arte cinético del grupo de Le Parc, el arte generativo y las riquísimas posibilidades del arte geométrico.

En diciembre de 1969, entrevistado por el crítico y escritor Vicente P. Caride, contestó lo siguiente sobre el arte contemporáneo:

**“En la medida en que la obra de arte expresa al hombre que usa el pincel o cualquier otro medio (desde el aerógrafo y el compás hasta la corriente eléctrica), me apasiona su manifestación humana si encuentro en ella una manifestación superior [...] El artista representativo del estilo de nuestro tiempo es aquel en quien se integra la facultad imaginativa con el dominio del método; una virtud matemática unida a una virtud poética; un saber combinado con una magia; la combinación del número con el numen.” (25)**

Fui testigo de sus reacciones ante las experiencias del Di Tella ya que, por ejemplo, compartí con él el recorrido de la Menesunda. Payró había sido jurado de un concurso de manchas en el que participó Marta Minujin y le había llamado la atención

no sólo el cuadro que pintó sino la entrega y el ímpetu con que pintaba. Podía divertirse como el que más, ya que tenía, pese a su severidad aparente, un finísimo sentido del humor, y sabía reconocer el ingenio bajo todas sus formas. Su temor era que esa promoción temprana malograra a algunos jóvenes, sobre todo porque veía las condiciones artísticas de muchos de ellos.

## **La enseñanza oficial y el Fondo Nacional de las Artes**

Cuando fue nombrado interventor en Enseñanza Artística, trató de elevar el nivel y modernizar una enseñanza que ya no respondía a las exigencias de la hora. Fue la única vez que tuvo un cargo oficial y duró en él exactamente tres meses. Él decía que al aceptar un nombramiento de esa categoría había que tener redactada la renuncia para no aferrarse al poder. Y así lo hizo. Su proyecto incluía becas para los alumnos de pocos recursos, becas de perfeccionamiento, publicaciones y, sobre todo, un mayor rigor y al mismo tiempo apertura de la enseñanza, ya que le he oído decir muchas veces que “se es más esclavo del ocio que del trabajo”. Los estudiantes se opusieron a las medidas, sobre todo a las exigencias del nuevo plan y Payró, que había prometido retirarse si había conflictos con los alumnos, lo hizo en enero de 1956.

Aspiraba a un quehacer artístico de jerarquía, apoyado por el estado. Creía que debían ser suprimidos los Premios del Salón y, sobre todo, las categorías, y reemplazarlos por adquisiciones que enriquecieran el patrimonio nacional. Muchos de estos deseos se hicieron realidad cuando en 1958 comenzó a funcionar el Fondo Nacional de las Artes, presidido por Juan Carlos Pinasco, quien debía administrar un banco para artistas; la institución se mantenía con porcentajes de las entradas de todos los espectáculos públicos e impuestos a la publicidad de los medios de comunicación. El Fondo, cuya organización llamó la atención de André Malraux cuando visitó la Argentina en septiembre de 1959, cumplió en nuestro suelo una labor proyectada hacia el futuro. El directorio estaba formado por distinguidas personalidades como Victoria Ocampo, Juan José Castro, Augusto Raúl Cortazar, Edmundo Guibourg, Francisco Carcavallo, Camilo Dardes, Delia Garcés, Rafael González, Valenti Ferro, Villalba Welsh y, en el terreno de las artes plásticas, Héctor Basaldúa y Julio E. Payró. El resultado, logrado a través de préstamos, subsidios y becas, fue el de organismos y artistas que pudieron realizarse sin trabas económicas, elegidos sobre la base de sus condiciones y obras, por jurados intachables. Otras instituciones y empresas particulares se sumaron con premios y becas y todos hicieron posible esa década del sesenta que, lamentablemente, duró tan poco.

## **Payró y la Facultad de Filosofía y Letras**

Payró había sido separado de sus cátedras en los años cuarenta cuando cualquier manifestación en favor de los aliados y en contra del fascismo hacía sospechosos a sus adherentes. En 1956 fue nombrado en la Facultad de Filosofía y Letras para dictar Historia del Arte. Los que tuvimos la oportunidad de escuchar esa primera clase jamás podremos olvidar la impresión que nos produjo ese señor, pocos lo fueron como él, tan parecido al padre a quien admirábamos, que se presentó dando su nombre y apellido y explicando en qué consistía la materia, en una lección de modestia poco común.

De ahí en adelante nos introdujo en un mundo deslumbrante, de sensibilidad y fuerza expresiva, que él traducía con las palabras justas, desentrañando sabiamente los secretos de un lenguaje nuevo para nosotros y en un castellano de una precisión poco común. Asistir a las clases de Historia del Arte fue desde entonces no sólo un placer sino un privilegio, que estaba al alcance de todos. Al principio había muy pocos alumnos y algunos oyentes, ya que la mayoría de los estudiantes daba la materia a fin de año sin cursarla, u optaba por Estética. En cuanto al Instituto de Historia del Arte, que funcionaba en Reconquista 572, estaba prácticamente desierto. Cuando Payró comenzó, el público asistente cabía con holgura en un aula del subsuelo de Viamonte, donde funcionaba entonces la Facultad. Pero todo fue empezar y la fama de ese fenómeno pedagógico que se estaba dando en Filosofía y Letras hizo afluir no sólo a muchísimos alumnos sino a profesores, maestros, artistas, estudiantes de Bellas Artes y aficionados. Ya la materia no era una más dentro del *curriculum* sino “la materia” y Payró “el profesor”. Ante esa multitud que se apiñaba en los pasillos del subsuelo, el decano debió habilitar el aula magna que sólo se abría para las clases introductorias en que se reunían estudiantes de Letras, Historia y Filosofía o para actos solemnes y conferencias. Era la primera vez que una asignatura que se cursaba al final de la carrera, reunía tal cantidad de gente. Y allí estaban en esa inmensa platea personas de todas las edades que, mezcladas con los alumnos, ahora sí numerosos, tomaban cuidadosas notas y llevaban luego esas lecciones al lugar más modesto de sus actividades. La labor docente de Payró tuvo entonces la difusión y el ámbito que merecía y que ya había conocido -proscrito de la cultura oficial de su patria por nacimiento y por elección- en las universidades de Ann Arbor, Montevideo y Santiago de Chile. Porque gracias a él y al interés que supo despertar en un auditorio cada vez más numeroso, Historia del Arte cobró una importancia que sorprendió a las autoridades de la casa. Algunos de esos estudiantes lo siguieron durante sus diez años de docencia universitaria pues sus programas -que aún hoy pueden servir de modelo para la enseñanza de la materia-, eran siempre distintos y deslumbrantes.

El oscuro instituto de Historia del Arte, que funcionaba en el sótano de Reconquista 572, también se transformó. Pronto su ámbito fue insuficiente para

albergar a los alumnos que iban a consultar libros y ver diapositivas con visores individuales, y Payró consiguió que le dieran la habitación contigua. La biblioteca existente tenía un valioso material de arte antiguo, medieval y renacentista, pero no estaba actualizada y hacía mucho que no entraban nuevos volúmenes. También había una colección de grandes diapositivas alemanas de vidrio, en blanco y negro, que ya no cumplían con su función didáctica, por más nítida que fuera su visión. Al principio Payró llevaba sus libros para que el alumno los consultara: los usaba para proyectar y más de una vez perdió su material porque la lámina en colores se pegaba al vidrio por el calor, pero permitían una aproximación mucho más fiel al original. En las clases de seminario Payró cubría parcialmente la reproducción y dejaba libre sólo un fragmento para que descubriésemos por la pincelada o el color, quién era el autor.

Entonces comenzó su lucha por conseguir proyectores, diapositivas en color y libros para completar una biblioteca en que sólo había antiguos ejemplares del siglo pasado y principios del presente, valiosos sin duda, pero insuficientes. Payró tuvo el apoyo de los sucesivos decanos, pero el presupuesto universitario nunca alcanzaba. Obtuvo varias donaciones y, sobre todo, de Codex, que le permitieron adquirir con enormes rebajas las últimas novedades que recibían Peuser, El Ateneo o Galatea.

El cambio no consistió solamente en agregar una habitación ya que, dirigidos por Payró, todos los que trabajábamos allí pusimos nuestro granito de arena para que el escritorio fuera rojo y las paredes claras. Los afiches y las láminas cuidadosamente elegidas y puestas en un marco especial que permitía cambiarlas, adornaron ese sótano de Reconquista, siempre lleno de lectores, que se transformó en un lugar alegre y acogedor, aunque acunado por el ruido de la imprenta, que funcionaba al lado.

En medio del salón nuevo había un pilar tosco y anchísimo y Payró nos dio una de sus lecciones diarias: para que al decorar un ambiente no se noten sus defectos nunca hay que disimularlos. El pilar fue cubierto de afiches y se transformó en un elemento de interés insospechado. Además, Payró había llevado al Instituto varios cuadros de artistas argentinos que cambiaba cada tanto y daban desde la pared su lección de buena pintura.

Payró regaló al Instituto no sólo su tiempo sino su colección de catálogos y muchos libros y asimismo adquirió una máquina stencil para facilitar textos a los alumnos, tres proyectores pequeños para los audiovisuales y una alfombra de un hermoso color ocre amarillento, porque el piso era de baldosa. Y allí estaba él, a disposición de cualquier consulta que los alumnos no siempre se atrevían a hacer, cosa que él solucionaba yendo al encuentro de la duda, como si eso fuese lo más natural.

## **El trabajo de investigación en el Instituto**

La preocupación constante de Payró desde que llegó de regreso al país fue el arte argentino. Cuando supo que en la Facultad había cargos de investigación para egresados o alumnos que estaban terminando sus carreras, consiguió dos nombramientos y después, con mucho trabajo, otro. Hay que recordar que la materia era sólo obligatoria para los alumnos de Historia.

Payró quería reunir, a través de compulsas de fuentes, revisión de diarios y revistas del presente y del pasado y catalogación de obras de los museos, una historia documental del arte argentino hecha por un equipo. Pero la empresa era ambiciosa y requería más gente y aunque se hizo bastante -Payró contrató por su cuenta a dos investigadoras más- el trabajo adelantaba lentamente porque el personal regular hacía esa tarea fuera de horario; ya que en el Instituto había que dar clase, atender las consultas de los alumnos, preparar a nuevos ayudantes de cátedra, fichar los libros que entraban continuamente y hacer el fichaje temático de las revistas que empezaron a llegar de España, Alemania, Italia, Estados Unidos, porque Payró conseguía donaciones escribiendo a sus colegas de todas partes. Todavía recuerdo la carta que le envió Camón Aznar diciendo que enviaba la revista Goya con gran placer porque conocía la obra del crítico argentino. En el Instituto estaba todo por hacer y no había entonces ninguna bibliotecaria de carrera; cuando ésta llegó, el fichaje de lo existente estaba al día y si bien podía haber fallas técnicas, Payró lo había dirigido con tanto criterio, que el hallazgo del dato resultaba fácil.

Pese a todos los problemas y la falta de un equipo suficiente para terminar un trabajo tan necesario, Payró resolvió que empezaran a salir publicaciones breves, porque la otra tarea de hormiga no se veía, pese a su importancia. Este valioso material quedó en el Instituto y fue usado por investigadores posteriores, pero lamentablemente el autor del proyecto no pudo verlo terminado. De esas publicaciones quiero citar especialmente el Nº 5 de la Serie Argentina, escrito por Payró, que se refiere a Prilidiano Pueyrredón y Joseph Dubourdieu, y su obra en la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires.

Payró no tenía horario y sus ayudantes tampoco. Y si bien finalmente, como reconocimiento a su dedicación, lo nombraron profesor *full time*, ya había dado su tiempo completo a la Facultad desde el comienzo. A partir de esta designación no aceptó otra tarea salvo su cargo de funcionario del Fondo Nacional de las Artes. Se fue aislando cada vez más y concentrándose en su trabajo universitario. Si alguna vez hizo asesoramientos o peritajes fue a cambio de donaciones para el Instituto.



## **La carrera de Historia de las Artes**

**La carrera de Historia de las Artes fue la culminación de esta tarea fecunda que llevaba ya casi siete años. Payró trabajó mucho tiempo en la planificación porque le preocupaba la falta de preparación del estudiante universitario en materia artística, con las excepciones del caso.**

**Su primer proyecto tenía cerca de cuarenta materias, unas breves y prácticas y otras teóricas y anuales. Quería, partiendo de una sólida formación histórica sin la cual no entendía que pudiera explicarse el arte de ninguna época, poner literatura y música, para que el alumno tuviera una visión más amplia del fenómeno artístico. Cuando logró que el musicólogo Ernesto Epstein entrara en la Facultad, quiso dar el primer paso para el comienzo de otra carrera artística de nivel universitario.**

**La creación de la carrera costó mucho porque había reparos de mil tipos como, por ejemplo que no había suficientes profesores de alto nivel especializados y Payró contestaba que la carrera los formaría. Finalmente, con el apoyo del decano Monner Sans, la iniciativa fue aceptada. Payró había dado sobradas pruebas de su interés por el arte argentino pero no lo incluyó en el curriculum de la carrera, porque del modo como ésta estaba planificada, le fue imposible añadir una materia más. Tenía plena conciencia de esa falencia y por eso previó seminarios y trabajos especiales de los alumnos que, con la base de sus conocimientos de arte europeo, podrían incorporar el vernáculo. Si él hubiese seguido como coordinador de la carrera, ya que sólo lo hizo desde 1963 hasta 1965, hubiera encontrado el modo de corregir esto, como lo hizo con todo éxito Adolfo Luis Ribera, su sucesor.**

**De este modo, todo lo que se había hecho en el viejo Instituto, los audiovisuales, las charlas sobre música y cine, sobre arte barroco de América, el intercambio de ideas entre artistas -como Libero Badii, Carlos Uriarte, Juan Grela, Federico Borghini y otros- y los alumnos, culminó brillantemente.**

**En 1969, Payró, lamentablemente alejado de un ámbito que le era propio, siete años después de la creación de “su” carrera, dijo:**

**“Partí de la idea de que la crítica argentina, la enseñanza de la historia del arte, la dirección de museos, han estado durante años en manos de autodidactos, salvo casos excepcionalísimos. Aunque muchos de los que han ejercido tales actividades tuvieron estrecha afinidad con ellas -por ser pintores, escultores, poetas, arquitectos, etc- pensé que convenía crear un cuerpo de profesionales que podría ser útil en el futuro argentino. En esa carrera se enseña historia general, estética, historia de la literatura y de la música y, fundamentalmente, historia del arte. Estimo**

que los egresados estarán mejor preparados que nosotros para hacer frente a las más diversas obligaciones en la rama artística de la cultura. El porvenir dirá los alcances que pueda tener esta creación que ha interesado a muchos, como puede apreciarse por el número de inscriptos en la carrera.” (26)

Cuando Payró vio coronado su esfuerzo de tantos años y la nueva carrera empezó su marcha, llegando a tener cerca de doscientos inscriptos dos años más tarde, en 1964, nos dio otra lección de ética cuando no se reservó para él ninguna cátedra y agregó que no la había creado para él ni para su familia (alguien le había sugerido el nombre de su esposa, excelente profesora de su especialidad). Y los problemas fueron muchos porque los docentes, algunos de los cuales estaban en Europa, no aceptaron el ofrecimiento y los que estaban en el país no podían hacerse cargo de todo. Una sola vez dictó Payró la parte correspondiente a las artes plásticas en la materia introductoria, que daba también elementos de apreciación literaria y musical, porque no consiguió quién lo hiciera. Los alumnos, entusiasmados, le pidieron que tomara a su cargo alguna de las asignaturas, pero no lo lograron. Si lo hubiera hecho, se habría ahorrado algunos o mucho dolores de cabeza.

Cuando Payró renunció, en 1965, Adolfo Luis Ribera continuó la empresa. Si Payró había tenido problemas presupuestarios para crear cátedras -él quería historias especialmente dictadas para los alumnos de arte- para nombrar profesores y adecuar los recursos técnicos a las nuevas asignaturas, a Ribera le tocaron problemas parecidos o peores, pero los egresados de Historia de las Artes son hoy una realidad y ocupan con idoneidad un espacio en la cultura artística del país.

## **Algo más sobre Payró y el arte de América**

Payró sentía profundamente lo argentino pese a su educación europea, pero como parte de una internacionalidad sin la cual no entendía el fenómeno artístico del siglo XX; una internacionalidad como la de la ciencia. Estaba convencido de que lo nacional se daba naturalmente en el artista honesto y auténtico, además de talentoso, que conformaba con su aporte y el aporte de los otros, el estilo inconfundible de cada país.

Desde su primera conferencia sobre Guttero, en el homenaje que le brindó la Dirección General de Bellas Artes en 1933, jamás dejó de ocuparse de lo nuestro, a través de sus críticas en Sur y otras revistas de vida más breve. Consideraba que había que apoyar al buen artista y no ocuparse de los demás, pero alguna vez dejó oír su voz autorizada para opinar sobre la obra de un pintor cuya fama le parecía exagerada.

Su libro *Veintidós pintores*, editado por Poseidón con una ilustración en colores asombrosa para la época, obtuvo la faja de honor de la SADE, entre la producción sobresaliente del año literario 1944. La comunicación que recibió Payró está firmada por el vicepresidente de la institución, Jorge Luis Borges y el secretario, Manuel Mujica Láinez. A Payró lo preocupó siempre el idioma y la precisión en el uso de los términos técnicos. Su empeño por aclarar los alcances de palabras como arte abstracto, figuración, no figuración o arte no objetivo y su explicación de que el surrealismo encerraba el significado que había querido darle Breton, mientras el surrealismo, como solía decir en broma, era sólo “el realismo del sur”, se sumó a la idea de hacer un diccionario que simplificara y evitara dudas sobre la terminología artística. Fue otro de sus proyectos, iniciado en el Instituto de Historia del Arte, que no llegó a concretarse.

En cuanto a sus *Veintidós pintores*, además del premio logrado por sus valores literarios, tuvo una difusión sólo comparable a *Pintura moderna* y sus *Esquemas* de Editorial Columba. Payró quiso mostrar diversas corrientes del arte argentino, para lo cual ilustró desde el surrealismo hasta el realismo de los bodegones, pasando por la abstracción geométrica de Pettoruti, la sabia ingenuidad de Soldi o el grito desgarrado de Raquel Forner. Esta selección, que no se guió para nada por su gusto sino por su intención de ser objetivo y honesto, le valió unas cuantas enemistades y él sabía muy bien que eso ocurriría. Como es lógico, al elegir a un artista determinado, debió descartar a muchos que le interesaban tanto o más.

A raíz de exposiciones que se hicieron en el país de pintores chilenos y ecuatorianos, lamentó el desconocimiento que había en nuestro medio sobre el arte de América, y propuso que Buenos Aires fuera el centro de Bienales de arte latinoamericano, como lo era Venecia en Europa (27).

Le molestaba el manejo comercial de cierta pintura argentina de tema regional que llamaba la atención, fuera del país sobre todo, por motivos extraplásticos, pero creía firmemente que el arte argentino debía tener “dentro de la orquesta mundial, un sonido distinto” (28).

El arte y las ideas de Torres García que tanto influyeron en su formación estaban presentes cuando de arte americano se trataba y dijo:

“Hay cuadros de Torres García que semejan por su organización formal las murallas incaicas del Cuzco y causan una impresión de solemne grandeza, de escalofriante eternidad, parecida a la que suscitan aquellos monumentos precolombinos. He aquí un caso extremo y aleccionador de compenetración de la pintura con la arquitectura.” (29)

## Palabras finales

Es difícil abarcar todo lo que significó Payró para la cultura del país (30). Sus magníficas traducciones permitieron difundir en español obras fundamentales de André Lotbe, Elie Faure, Paul Signac, Le Corbusier, Vasari, Van Gogh, André Maurois, el Barón de Marbot, Paul Claudel, Josué de Castro y otras no menos notables.

Sus extraordinarias dotes pedagógicas, su vida recoleta de estudioso y trabajador incansable y su modestia pese a las distinciones internacionales recibidas (31), hicieron confundirse a muchos que miden el saber de otro modo. De una memoria privilegiada y una inteligencia poco común, Payró manejaba con igual fluidez el latín, aprendido de chico; su lengua materna, el castellano; su lengua escolar, el alemán y su lengua cotidiana desde los nueve hasta los veintisiete años, el francés.

Apasionado por el arte de todos los tiempos y decidido a lograr que todos tuvieran acceso a ese universo necesario al hombre desde los tiempos más remotos de la historia, pocos fueron capaces de resumir como él un estilo o una época y de comunicar el mensaje entrañable de una obra. Por eso su *Historia Gráfica del Arte Universal* que mereció el tercer Premio Nacional a la Producción científica en 1958, pudo decir tanto en tan poco y mostrar a través de la ilustración, según el número de láminas elegidas, la importancia relativa de cada artista.

Como ejemplo quiero transcribir su magnífica descripción formal del cubismo:

“... la superposición de imágenes de un mismo objeto representado en planta y elevación a la vez, o simultáneamente de frente y de perfil; la representación de todo objeto cóncavo o convexo, no como una forma de curvatura continua y lisa, sino como una forma quebrada en aristas y facetas por una serie de planos tangentes; la concentración de las luces y las sombras en superficies perfectamente limitadas, sin efectos de difusión; la fragmentación de ciertas formas, de las cuales sólo se conservan los detalles más característicos, omitiéndose lo demás; el desplazamiento de partes constitutivas de un objeto, que son representadas en el cuadro sin la continuidad que ofrecen en el mundo real. De todo esto surgió, entre otras cosas, una nueva perspectiva, que no era imitativa, que no estaba regida por el principio de las líneas de fuga y los planos renacentistas, sino que era sugerida convencionalmente por determinadas relaciones de planos superpuestos, que se cortan unos a otros como los naipes de un mazo desplegado.” (32)

El estudio a fondo de su obra es inagotable y al final de este trabajo pienso en todo lo que no dije y también que Payró detestaba los homenajes solemnes y convencionales, pero sabía recordar a la gente que admiraba, escribiendo sobre ella. Una anécdota que recorta con nitidez su personalidad, es la siguiente. Payró jamás saludaba a la gente cuando asumía cargos públicos. Lo recuerdo siempre yendo al encuentro, por ejemplo, de los decanos cuando cesaban en sus funciones. El hombre con poder está siempre acompañado, solía decir, en cambio cuando termina sus funciones, no hay nadie junto a él.

Payró, pese a los contratiempos de todo tipo que sufrió, pensaba siempre en términos de futuro y seguía esperando mucho de los jóvenes. Aunque ciclotímico, triunfaba siempre en él lo positivo. Era un hombre grande, de mirada profunda, que revelaba toda la sensibilidad del mundo, de mano cálida y abierta para todos, de voz penetrante y llena de matices. Cuando empezaba a exponer, se producía en seguida un silencio respetuoso. Más de una vez, metido en ese otro mundo que lo salvó de éste, cualquier ruido o charla inesperada lo devolvía a la realidad y su mirada severa, dirigida al causante de su pausa, hacía crecer el silencio. No se crea por eso que le molestaba el diálogo con el alumno, todo lo contrario. Cuando sus clases no eran tan apabullantemente numerosas, el intercambio se daba de modo natural y siempre me admiró esa respuesta precisa que tenía para todo, pausadamente contestada, como siguiendo el razonamiento que era su forma de pensar. Y así disipaba cualquier duda y, sobre todo, cualquiera fuera la pregunta, sin claudicar de sus convicciones, aunque al responder arriesgara mucho.

Era un hombre grande, cordial, que veía a todos, cualquiera fuera su edad como seres humanos, pero era también, dentro de la imperfectibilidad del ser humano, un gran hombre.

## Notas

(1) Payró, Julio E., *Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1957, p.40.

(2) Payró, Julio E., *Memorias de Infancia*, manuscrito sin paginar.

(3) Discurso pronunciado por José Luis Romero el 23 de marzo de 1971 en el homenaje organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, el Museo de Arte Moderno y la SADE, por haber cumplido Payró cincuenta años de actividad profesional.

(4) Crítica de Armand Eggermont en *Le Thyrsé*, de Bruselas, sobre una exposición

temprana de Payró con un grupo de artistas, publicada el 1 de octubre de 1920:

“... L’artiste le plus intéressant du petit groupe est J. Payró. Dans ces fusains à peine rebaussés de pastel, il matérialise l’âme des choses comme en ce Fauteuil ou en ce saisissant *Clair de lune* qui sculpte les blocs de maisons banales da sa lumière froide. Le peintre vaut le dessinateur, le *Soir de neige* notamment exhale une profonde poésie, le paysage est cependant tout simple: Payró n’assemble pas d’éléments pittoresques, il dégage la beauté du spectacle le plus banal et lui comunique son émotion. La *Nature morte* vaut par les mêmes qualités de simplicité, de couleur parlante et ménage en vue de produire tout l’effet par l’éclat vivant des fleurs...”

(5) Payró, Julio E., *Una nueva fase de J. Torres García* (En: *Sur*, Bs As, Nº 78, Marzo 1941).

(6) *La Nación*, Buenos Aires, 31 de enero de 1943.

(7) *Meridiano artístico*, Rosario, septiembre 1953.

(8) Romera, Antonio R., *Pintura moderna* (en: *La Nación*, Santiago de Chile, 18 de septiembre, 1950) La prensa chilena se ocupaba desde la década del cuarenta de los libros publicados por Payró).

(9) En *El País* de Montevideo, podemos leer lo siguiente con fecha 18 de mayo de 1948:

“Pocas veces, en verdad, nuestro ambiente cultural ha vibrado con tanta intensidad ante un disertante, como en el caso de este maestro del país hermano. En efecto: durante un mes largo, públicos que sumaban de 300 a 500 personas por conferencia se sucedieron ávida y entusiastamente -desafiando, incluso, una huelga de transportes y varias lluvias formidables- para escuchar la lección excepcional brindada por Payró y ver, también apasionadamente, las magníficas láminas que él seleccionara, en cada ocasión, con un criterio profundamente pedagógico.”

Y en carta del 30 de agosto de 1950, Agorio y Pinto, presidente y secretario, respectivamente, de la Comisión Nacional de Bellas Artes de Montevideo, le escriben:

“...su amplia versación en la materia, sus conocimientos y su gran capacidad para valorizar y comprender las tendencias más audaces de la pintura moderna, todo lo cual lo impone a usted como uno de los críticos más profundos y valiosos del Río de la Plata...”

(10) **Stabile, Blanca** (En: *Boletín del Instituto Amigos del Libro* Nº 11 nov-dic 1955).

(11) En *Arte abstracto o arte no objetivo? Carta abierta a Guillermo de Torre*, (publicado en *Sur* Nº 202, Agosto 1951) explica el alcance de los términos abstracción, arte no objetivo y arte no figurativo y prefiere estas dos últimas designaciones para aquellas obras en que no se “reproduce” ni se “representa” ninguna forma similar a las de la realidad, partiendo de la idea de Torres García de que todo arte procede por abstracciones, sin renunciar por eso a la figuración.

(12) **Payró, Julio E.**, *Urbanismo y arquitectura en la Exposición de París* . (En: *La Nación*, Bs As. 26 de julio 1925, supl.).

(13) **Payró, Julio E.**, “*El residence Palace*” de Bruselas (En: *La Nación*, Bs. As., 31 de Mayo, 1925, 3a. sección Literatura-Ilustraciones).

(14) **Payró, Julio E.**, *Pro domo mea* . (En: *Contra*, Bs. As., Nº 3, 1933).

(15) **Payró, Julio E.**, *Arte extemporáneo y arte viviente* (En: *Sur*, Bs. As., Nº 54, Marzo 1939).

(16) **Payró, Julio E.**, *Eugenio Laermans 1864-1940* (En: *Sur*, Bs. As. Nº 66, Marzo 1940).

(17) **Payró, Julio E.**, *Exposición de Pintura francesa* (En: *Sur* Bs.As. Nº 60, Septiembre 1939).

(18) *La voz del interior*, Córdoba, 9 de septiembre 1967.

(19) **Payró, Julio E.**, *Exposición Horacio March* (En: *Sur*, Bs.As. Nº 57, junio 1939).

(20) **Payró, Julio E.**, *El estilo del siglo XX*. Bs.As. Editorial de Belgrano, 1980. p.196.

(21) **Payró, Julio E.**, *Arte extemporáneo y arte viviente* (En: *Sur* Bs. As. Nº 54 Marzo 1939).

(22) **Payró, Julio E.**, *Construcciones de Manuel Angeles Ortiz* (En: *Sur* Bs. As. Nº 104, mayo-junio 1943).

(23) **Payró, Julio E.**, *Arte extemporáneo y arte viviente* (En: *Sur*, Bs. As. Nº 54, Marzo 1939).

(24) **Payró, Julio E.**, *El estilo del siglo XX*, Bs. As., Editorial de Belgrano, 1980, p. 85.

(25) y (26) **Caride, Vicente P.**, *Payró, historiador y crítico de las artes plásticas* (En: *Decoralia*, Bs. As., Codex, Nº 45, Diciembre 1969)

(27) **Payró, Julio E.**, *Exposición de arte chileno* (En: *Sur*, Bs As. Nº 68, Mayo 1940)

(28) **Payró, Julio E.**, VII Salón de Otoño (En: *Sur*, Bs. As. Nº 68, Mayo 1940).

(29) **Payró, Julio E.**, *El estilo del siglo XX*, Bs. As. Editorial de Belgrano, 1980, p. 210.

(30) El excelente trabajo de **Tomás Alva Negri**, *Julio E. Payró, crítico e historiador del arte*, publicado por la Secretaría de Estado de Cultura , en 1979, es la bibliografía imprescindible para conocer más a fondo a Payró.

(31) A las distinciones otorgadas a Payró por las Universidades de Montevideo y Santiago de Chile, ya mencionadas, se suman las siguientes:

Académico correspondiente de la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba (1952)

Presidente de la Sección libre de la Asociación Internacional de Críticos de Arte con sede en París (1954)

Caballero de la Orden de la Corona de Bélgica (1955)

Jurado Internacional del Concurso Continental Guggenheim (1957)

Membership of the Hispanic Society of America (1963)

Miembro Titular de la Sección Buenos Aires de la Comisión Mixta argentino-italiana del Convenio Cultural entre Italia y la Argentina, con sede en Buenos Aires. (1965)

Orden de las Palmas Académicas de Francia, (1965).

(32) **Payró, Julio E.**, *Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo*, Bs. As., Editorial Nova, 1957, p.58.



## Apéndice

Dada la extensa producción de Payró resulta difícil elegir un texto representativo. En esta oportunidad presentamos uno de los artículos que Payró publicara en la Revista Sur (nº 78 - Marzo 1941), de la que era colaborador.

100 —

## Bellas Artes

### UNA NUEVA FASE DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA

“De mediana estatura, delgado, enjuto más bien, algo cargado de hombros, siempre vestido con ropas oscuras, produce la impresión de un misántropo o de un sentimental trabajado por profundas penas. Bajo las anchas alas de su chambergo negro, que nada tiene de provocativo, queda en la penumbra su cara morena, desencajada y cetrina como la de un asceta, encuadrada por la barba negra que hoy comienzan a platear las canas prematuras: su cara de nazareno que parece surgir de un cuadro de Ribera, con los pómulos salientes y los rasgos profundos y duros, en que los ojos claros, muy claros, de un azul muy tenue, tienen allá en el fondo de las órbitas, fatigadas y como amoratadas, una dulzura angelical y un fulgor de inteligencia que en los momentos de entusiasmo ilumina la fisonomía entera con un resplandor plácido e intenso. Con su larga melena, negra también, tiene algo de nuestro gaucho... Respira modestia y timidez, siendo en el fondo un altivo y un hombre de carácter que va por donde quiere ir y conoce aproximadamente su valor, pero como no da a éste mucha importancia, no exige a nadie que le abra paso, ni impone a nadie la admiración merecida, dejando que su obra se busque por sí misma el lugar que ha de corresponderle”.

Tal era, de pluma magistral, el retrato de Joaquín Torres García en 1913, a la edad de treinta y nueve años, cuando parecía que estaba por sonreírle el éxito y nadie imaginaba los contrastes que iba a depararle su destino de perpetuo buceador, de perpetuo incomprendido. Hoy, cumplidos los 67 años de dura brega por el arte y por el pan, más demacrado y físicamente agobiado que nunca, perdida la barba en la vorágine neovorquina, blanquísima la siempre abundante cabellera, de una inverosímil palidez de Lázaro el rostro, con el gesto compasivamente amargo de sus labios generosos y el fuego puro de

una mirada que es sin duda el espejo de inspiraciones sublimes, tiene toda la apariencia del gran sacerdote de un culto esencial que se perdiera en la noche de los tiempos, de un oráculo ascético, todo cerebro y todo corazón, colocado en un plano desde el cual puede orientar las artes por una senda superior.

No sabe la América Latina qué maestro y qué artista salido de su seno vive hoy oscuramente en Montevideo, prodigándose en fabulosos esfuerzos vanos de propagación de una elevada cultura estética. No lo sabe ni lo sabrá mientras se empeñe en ignorarlo por temor de que se agiten demasiado las estancadas aguas del arte conformista. Su atemorizada inercia es explicable: Joaquín Torres García es un *agitador*, un despertador de vocaciones y de iniciativas, un renovador permanente, en constante actividad espiritual, que ni siquiera teme equivocarse a veces, porque sabe que la razón le ampara en el conjunto de su esfuerzo, y menos aun vacila —contra todos sus intereses materiales— en proclamar que se ha equivocado, cuando así lo dicta su conciencia hipersensible.

El caso de Torres García, pintor uruguayo de actuación y renombre europeos, es excepcional bajo muchos aspectos. Entre otros, porque en su ya larga carrera parece haber recorrido si no todo, la mayor parte del dilatado curso de la pintura occidental para llegar a conclusiones propias, originalísimas, si bien basadas en la más augusta tradición, y que tienen el extraordinario mérito de ser generosas, ampliamente normativas, fecundas, por lo tanto, para los más variados talentos que estén dispuestos a adoptarlas. Es un maestro nato, que predica con la experiencia y el ejemplo. Ha probado muchas maneras y muchas orientaciones sin ser jamás epigono de nadie. Artista de extrema vanguardia, es inmune al trivial argumento del “modernismo por incapacidad”, porque pinta y dibuja como un académico si se le da la gana, y no hay recurso del oficio que él ignore. Sus notables dotes pedagógicas, las ha demostrado tanto por los innumerables alumnos particulares que tuvo como en la famosa escuela Mont d’Or, de Tarrasa, en su Taller de Arte Constructivo, de la capital del Uruguay y en la formación de sus propios hijos, todos ellos pintores de singular talento desde la adolescencia. No hay estrechez dogmática en las enseñanzas de Torres García. Nunca la hubo. En cambio, posee un ardor proselitista y una energía convincente prodigiosas, manifestadas en sus escritos, sus disertaciones didácticas en las aulas y las mil conferencias

radiales u otras pronunciadas en Montevideo en el breve plazo de siete años. De su fervor incomparable por la causa del arte grande, de su incommovible fe estética, de su humanidad muy honda extrae ese asombroso Mahatma artistico su enorme caudal de potencia cultural y creadora.

En Barcelona, en Bruselas, en Nueva York, en Madrid, en Florencia, en Paris, mientras ejecutaba un número impresionante de obras pictóricas, iba escribiendo y publicando libros para comunicar al mundo su progresiva experiencia artistica y por doquier dejaba la simiente de alguna fértil inquietud o certeza. Sus discipulos, adictos o disidentes, no ignoran que lo esencial, lo más firme y lo más hondo de su orientación estética, lo deben a Joaquin Torres Garcia, hombre de clarísima visión, simplificador de confusos problemas, que dedicó su vida a exploraciones en busca de una síntesis generosamente ofrecida a sus contemporáneos. *Diàlegs y Notes sobre l'Art*, en idioma catalán, *El descubrimiento de sí mismo*, *Estructura*, *La tradición del hombre abstracto*, obras meditadas y ricas de enseñanzas de todo orden marcan, con una serie de *Manifiestos*, los jalones del ascenso artistico del pintor. Su *Historia de mi vida*, no menos palpitante, confidencial y franca, es su contribución a la experiencia humana. Paralelamente a su actividad de divulgación literaria, en el curso de treinta años y más de vibrante y tenaz labor, iba acumulando cartones, lienzos y frescos magníficos, en que a través de las variaciones de tendencia muy lógicamente encadenadas se advierte siempre una marcada personalidad. Fué realista e impresionista a su hora —vale decir mucho antes de la hora del gran público—, conoció un augusto periodo de clasicismo, como reacción contra los fuegos de artificio del fin del siglo pasado: luego irrumpió en él la conciencia vertiginosa de la vida moderna e innovó en términos de dinamismo pictórico, evocando el torbellino activo de las urbes. Nueva York, especialmente, le hizo girar en su vórtice delirante. Mas tarde, en el Paris de la postguerra, se deslizó hacia el campo de la "pintura-pintura". Triunfaba ya, se cotizaba en las galerías de los *marcionès* más importantes, cuando de pronto se produjo aquella crisis económica que significó el fin de la capital francesa como centro distribuidor de obras de arte. Torres Garcia tuvo que emigrar una vez más. Pensaba dirigirse a México, pero consideraciones de salud y de clima le hicieron abandonar su proyecto. Volvió a su patria. Estaba lleno de esperanzas. Le encandilaba el falaz espejismo de la "América joven" que, en realidad, ignora

las virtudes de audacia de la juventud o las aplasta. La incomprensión americana, los insalvables obstáculos para hacer escuchar su palabra útil y sincera, han debido ser, sin duda, lo más penoso para Torres García. Las ilusiones que nos hacemos acerca de la tierra natal, cuando vivimos decenios lejos de ella, son las más difíciles de desarraigar. Además, parecería tan lógico que nuestra adolescente América fuese ardorosa, irreverente, inconventional, progresista, creadora. Y tan doloroso es comprobar que la realidad no coincide con la lógica.

Empero, Torres García, maestro vocacional, no desmayó. Contra todas las resistencias y, en particular, contra las barreras de la potente inercia, contra todos los intereses mezquinos, por la fuerza de su voluntad viril y de su desinterés, siguió realizándose, siguió prodigando los frutos de su talento y su sabiduría. Logró erigir un monumento bellissimo en el Parque Rodó, de Montevideo, organizó las exposiciones de un grupo de artistas formados en su taller, lanzó proclamas, editó un periódico —*Cercle et Carré*— publicó volúmenes, dió conferencias ricas en proyecciones culturales, pintó.

Su enseñanza es seductora, valiosa, fecunda porque respeta las tendencias individuales a la vez que disipa las dudas innumerables que socavan el arte contemporáneo. Tiende, esencialmente, a imponer el orden —un orden basado en consideraciones filosóficas, en leyes cósmicas, en principios seculares del oficio— en el caos actual de la pintura. Tiende a alcanzar —y permitir que los demás alcancen— un justo equilibrio entre los impulsos del instinto y los dictados del espíritu. El movimiento del Arte Constructivo, que encabeza Torres García, se relaciona con los ensayos de sus colegas europeos, Van Doesburg y Piet Mondrian: propende al retorno a una pintura (y una escultura y una arquitectura) —sea ella figurativa o no—, de estructuración geométrica, basada en la ley de la frontalidad y las proporciones armónicas derivadas de la Sección de Oro. Mas Torres García no es un dogmático, ya lo dijimos, y no puede tolerar por mucho tiempo sistemas esterilizadores, aunque los adopte un momento con fines experimentales. La estrechez del marco abstracto de sus colegas holandeses —sobre todo para un lírico panteísta como lo es él— pronto le resultó intolerable. Lo dice en la *Historia de mi vida*, en que de sí mismo habla en forma impersonal: “Su pintura está en un momento de transición —lucha

de la naturaleza y la abstracción— y aun tardará un año en resolver este problema. La dificultad reside en que si compone una pintura con formas abstractas solamente, geométricas o irregulares, ¿qué hará de algo que también querría expresar y tiene que ver con las cosas concretas? Pues si procura aliar las dos cosas (como lo hará cien veces), la naturaleza pierde y también pierde la construcción plástica”. Tratando de salir de ese *impasse*, poco a poco se fué orientando hacia una pintura en que, superpuestas a la construcción geométrica, “a cuarteles, a modo de pared de piedra” aparecían en su lienzo imágenes esquemáticas de objetos reales dotados de un sentido simbólico. Fué ése el primer paso de Torres García hacia un arte más humanizado que el de los Constructivistas de Holanda. Exploró varios años esa senda, en el primer periodo de su estada en Montevideo. De él datan el monumento mencionado, del Parque Rodó, que recientemente vimos terminado, nobilísimo y rotundo en su marco de flores naturales, y pinturas extrañas, de una admirable plasticidad y bello colorido —en los tonos menores que siempre cultivó este artista de propensiones místicas, de formación muy española—, pero desconcertantes por cierto hermetismo casi religioso que el mismo autor parecía resistirse a despejar, como si en verdad custodiara un arcano inviolable.

Rodeado de objetos artísticos primitivos, de reproducciones de piezas egipcias y asirias o de originales imágenes precolombianas, africanas o polinésicas, Torres García meditaba, pintaba, enseñaba a un reducido número de neófitos uruguayos. Su taller era como el santuario de un culto estético misterioso que proyectaba sus raíces hacia los orígenes del mundo. Esa etapa luego resultó ser experimental y transitoria. Lo humano se impuso más aún, dentro de la invariable orientación simplificadora y decorativa del maestro. Volvió Torres García a la pintura figurativa, sin abandonar determinados principios plásticos cuya bondad comprobó en el curso de aquel experimento, y que son, en resumen, los enunciados. La manifestación visible de esta evolución es una serie de un centenar de retratos ideales —Leonardo, el Greco, Tiziano, Velázquez, Goya, Cézanne, músicos, políticos, pensadores— poderosamente estructurados, típicos y expresivos, a la vez que pintados con renovada sensualidad de la pasta y el color, con espontánea soltura que oculta el rigor de aquella sólida estructuración previa. En ellos ha logrado, en suma, el artista uruguayo, equilibrar las conquistas de su momento parisiense de “pintura-pintura” y su concepción

más reciente de la plasticidad geométrica. De tal compensación de los sentidos y la mente resulta lo que debía resultar: una obra esencialmente clásica bajo su apariencia en extremo revolucionaria.

Joaquín Torres García, al frente de una escuela de arte independiente abundantemente concurrida, similar a la magnífica "Escola de Decoració" catalana, cuyos destinos rigió en el segundo decenio de este siglo, prestaría un inapreciable servicio a la causa del arte americano. Sus títulos para ello <sup>1</sup> son los juicios de la crítica internacional, sus libros de doctrina, sus antecedentes de docente prestigioso, su obra inmensa de la cual abundan testimonios en museos, colecciones particulares importantes y grandes galerías de arte de Europa y la América del Norte. Buenos Aires debe conocerle, debe llamarle, debe ver su pintura pasada y presente. Subyugará, electrizará el ambiente argentino ese profeta inspirado cuyo espíritu parece poseer la juventud eterna porque ha entrevisto la Ley que todos buscamos para vivir y obrar armoniosamente.

JULIO E. PAYRÓ

<sup>1</sup> Bibliografía: *Torres García*, por Josep F. Ràfols, Ed. Monografies d'Art, Barcelona, 1926; *Torres García*, por Roberto J. Payró y Guillermo de Torre, Ed. Graphia, Madrid, 1923; catálogo de la exposición de obras en Amigos del Arte, de Montevideo, 1934; "Revista de l'Escola de Decoració", Barcelona, 1914; publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo (Abasubá 2731). Obras literarias de Joaquín Torres García: *Notes sobre Art*, Barcelona, 1913; *Diàlegs*, Barcelona, 1915; *El descubrimiento de sí mismo*, Barcelona, 1917; *Estructura*, Montevideo, 1935; *La tradición del hombre abstracto*, Montevideo, 1938; *Historia de mi vida*, Montevideo 1939.